

Marin Cârciuțaru

Monica Mărgărit

# ARTA MOBILIERĂ ȘI PARIETALĂ PALEOLITICĂ

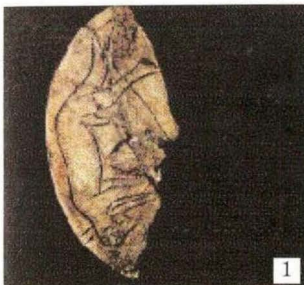


Editura  
**Cetatea**  
de Scaun

Vogelherd (Germania)



Rondele decupate: 1,2 Laugerie-Basse; 3 Mas d'Azil (Franta)



Marin Cârciumaru

Monica Mărgărit

---

ARTA MOBILIERĂ  
ȘI PARIETALĂ PALEOLITICĂ

---

Editura  
Cetatea  
de Scaun

Târgoviște 2002

 tehnoeditare

---

copyright © Editura Cetatea de Scaun  
Târgoviște, 2002

- Coperta I: Venus de la Willendorf (Austria)  
Peștera Altamira (Spania) - bizon pictat
- Coperta IV: Statuetă antropomorfă de la  
Hohlenstein-Stadel (Germania)

**ISBN 973-85691-0-9**

<https://biblioteca-digitala.ro>

# ARTA PARIETALĂ



## Istoricul descoperirilor de artă parietală paleolitică

În 1867, dr. Garigou, cu ocazia unor săpături în peștera **Bruniquel** (Tarn et Garonne), vizitează și peștera Niaux, unde observă desene pe pereții unei galerii. Se referă laconic la ele în carnetul său, dar bizonii, specie dispărută din fauna regiunii, nu îi sugerează nici o apropiere între picturi și vestigiile arheologice din grotă. Dr. Garigou nu avea să publice notițele sale referitoare la desenele observate, astfel, Niaux scapă privilegiul de a fi prima peșteră cunoscută științific.

Acest privilegiu îl va deține însă peștera Altamira, a cărei istorie se confundă de fapt cu istoria luptei pentru recunoașterea autenticității picturilor rupestre paleolitice.

Peștera **Altamira** este situată în apropiere de Santillana del Mar, în provincia Santander din Spania. Ea a fost descoperită în 1868, când un vânător, pe nume Modesto Cubillas Pérez își pierde câinele scăpat între niște dărâmături. Îndepărtând bolovanii, a identificat intrarea unei peșteri. Această descoperire a ajuns la cunoștința lui **Marcelino Sanz de Sautuola**, ce cultiva un interes plin de pasiune pentru preistorie, întreprinzând săpături în câteva peșteri din provincia Santander.

În 1879, Sautuola a început cercetările în peștera Altamira, însoțit de fiica sa, Maria, în vârstă atunci de numai nouă ani. Împinsă probabil de un instinct, fetița a putut să se strecoare mai ușor pe sub plafon și să ajungă în sala bizonilor sau, cum este cunoscută astăzi, în sala „Plafonului policrom” (planșa I). La lumina slabă a lumânării sau a lămpii, ea a putut să zărească, după mii de ani, celebrele desene cu animale. În literatura de specialitate s-a scris că Maria ar fi rostit în primul moment: „Tată, privește, taurii pictați” („Papa, mira, toros pintados...!”). Uimirea și incertitudinea au fost probabil







primele stări sufletești care l-au cuprins pe Marcelino S. de Sautuola, rămas, desigur, stupefiat la vederea grandiosului ansamblu al frescelor „Plafonului policrom”.

La timpul respectiv, erau deja cunoscute o serie de gravuri pe oase, descoperite împreună cu unelte și arme din silex, considerate a fi preistorice. Raționamentul lui Sautuola pornea de la faptul că omul preistoric, mai ales când nu avea altă locuință decât peșterile, a putut reproduce nu numai pe coarne și defense de mamut, ci și pe pereții cavernelor propria lui figură și, mai ales, animalele pe care le vedea în jurul său. Acesta își expunea în cartea sa „**Scurte note asupra câtorva obiecte preistorice din provincia Santander**”, apărută în anul 1880, concepția privind originea și vechimea picturilor de la Altamira, afirmând, pentru prima dată în lume, vârsta preistorică a acestora și fixând cu o uimitoare intuiție epoca căreia îi aparțineau.

Marcelino S. de Sautuola a fost influențat în concepția sa de un savant al timpului - **Juan de Vilanova y Piera** – autorul cărții „**Originea, natura și vârsta omului**”, apărută în 1872, care îi va deveni singurul aliat în lupta sa pentru recunoașterea autenticității Altamirei. Cele mai cunoscute personalități din domeniu, precum E. Cartailhac, G. Mortillet, nu-și puteau răspunde unor întrebări: Cum s-ar putea considera serioasă apariția picturii într-o epocă atât de veche? Se poate atribui omului primitiv capacitatea artistică pe care o implică picturile de la Altamira?

În zadar Vilanova cerea la Congresul Internațional de Antropologie și Arheologie Preistorică de la Lisabona recunoașterea opiniilor lui Sautuola, pentru că strădaniile sale au rămas fără ecou. În plus, în anul 1881, paleontologul **Harlé**, căruia i se ceruse un raport asupra picturilor de la Altamira, stabilea că acestea au fost realizate în intervalul cuprins între cele două vizite ale lui Sautuola în peșteră, adică între anii 1875 și 1879, de un pictor francez angajat special pentru aceasta.

Se părea că liniștea se va așterne asupra picturilor de

la Altamira, însă tot mai multe descoperiri, precum statuete, oase gravate, care aparțineau, fără îndoială, nivelurilor paleolitice, au readus în discuție capacitatea creatoare a omului paleolitic. În plus, în anul 1895, **E. Rivière** începe o serie de săpături arheologice în peșterile din Dordogne (Franța). În timp ce efectua astfel de cercetări în peștera **La Mouthe**, a avut șansa de a descoperi picturi asemănătoare cu cele văzute la Altamira. În dezacord total cu **E. Cartailhac**, președinte pe atunci al Societății Preistorice din Franța, **E. Rivière** demonstrează, cu probe de netăgăduit, că picturile erau de vârstă preistorică. La Paris, în fața Academiei de Științe, el prezintă obiecte de os și corn, deja pietrificate, pe care erau gravate aceleași animale ca și cele pictate pe pereții peșterilor. În fața unor astfel de dovezi, însuși **E. Cartailhac** (1902) publică în „L'Anthropologie” un articol, intitulat foarte sugestiv „**Mea culpa d'un sceptique**”, în care își recunoaște greșeala de a fi desconsiderat autenticitatea unei mari descoperiri, cum erau frescele din peștera Altamira.

Recunoașterea autenticității și vechimii Altamirei a făcut ca omul preistoric să nu mai fie privit doar sub aspect tehnic, al utilajului creat de el, ci din ce în ce mai profund, cuprinzând spiritul și intimitatea sentimentelor și credințelor sale. S-a deschis astfel calea preistoriei spre artă, împingând începuturile acesteia în noaptea mileniilor.

Este însă important să menționăm că există o peșteră cu artă rupestră, cunoscută încă din 1878, deci cu un an înaintea Altamirei. Această peșteră se numește **Chabot** și a fost descrisă de **L. Chiron**, care raporta gravurile de pe pereți la straturile preistorice pe care le săpase. Valoarea acestei descoperiri a fost recunoscută însă mult mai târziu. De altfel, tot lui **L. Chiron** i se datorează descoperirea gravurilor din peștera **Le Figuier**.

Pictura rupestră, odată recunoscută, noile descoperiri nu aveau să întârzie prea mult, ele înmulțindu-se de la un

an la altul. În peștera **Pair-non-Pair** (Gironde), încă din 1874, fuseseră efectuate săpături arheologice de către **François Daleau**, fără a fi însă sensibilizat de gravurile de pe pereți, poate tocmai datorită desconsiderării cu care fusese privită Altamira. Nici **L. Chiron**, în 1883, cu toate că observase inciziile plasate chiar la intrarea în peșteră, nu face mare caz de ele. Abia după recunoașterea autenticității picturilor din peștera **La Mouthe**, bogatul ansamblu de gravuri din peștera **Pair-non-Pair** este descris în 1896, în cadrul Societății Arheologice din **Bordeaux**, relevându-se, cu această ocazie, vechimea lor.

În peștera **Marsoulas**, cu toate că a fost săpată încă din 1883-1884, abatele **Cau-Durban** nu a dat atenție picturilor de pe pereți. Acestea vor fi relevate, abia în 1897, de **F. Regnault**, ele jucând apoi un rol important în disputa pentru recunoașterea artei rupestre.

La 8 septembrie 1901, **Denis Peyrony** pătrunde, împreună cu **Louis Capitan** și abatele **H. Breuil**, în peștera **Les Combarelles**. Cele peste 300 de animale gravate care acopereau pereții galeriilor aparțineau unei faune extrem de diverse, din timpul Cuaternarului, multe specii fiind la acea dată dispărute. La scurt timp, același **D. Peyrony** descoperă, în imediata apropiere a peșterii amintite, splendidele picturi parietale din peștera **Font-de-Gaume**. Continuându-și cu asiduitate cercetările, **D. Peyrony** descoperă, în 1902, peștera **Bernifal**, iar în 1903 alte două peșteri: **Teyjat** și **La Calévi**.

În Spania, Altamira nu rămâne singura în domeniu, deoarece numai în anul 1903 sunt descoperite mai multe peșteri cu artă rupestră: **Hornos de la Pena**, **El Castillo**, **Covalanas**, **La Haza** iar în 1908, **El Pindal**.

Abia în 1906 intră în circuitul științific și peștera **Niaux**, cu toate că picturile din celebrul „Salon negru” (planșa III) erau vizitate încă din secolul al XVIII-lea. „Redescoperirea” picturilor de pe pereții peșterii **Niaux** (Ariège) se datorează ofițerului **Jean Molard**, care îi

cartează galeriile. Animalele, de o diversitate deosebită, au fost realizate într-un stil aparte constând în conturarea cu negru a siluetei animalului și completarea cu hașuri, de o surprinzătoare expresivitate. Sunt celebrii, în acest sens, caii din peștera Niaux, fiecare cu propria lui individualitate, prin atitudinile naturale în care sunt surprinși.

În 1912, peșterile **Tuc d'Audoubert** și **Les Trois-Frères** sunt descoperite de **Henry Begouen**, împreună cu cei trei frați **Max, Jacques și Louis. Norbert Casteret** pătrunde prin galeriile peșterii **Montespan**, descoperind celebra sală cu animale modelate: un urs de peșteră nu avea reprezentarea capului, dar alături exista un craniu adevărat; corpul de lut al unui leu mai păstra încă împunsăturile lăncilor, în timp ce o mulțime de alte statui erau aproape distruse. Peștera conserva însă și picturi parietale, unele de o calitate excepțională.

Cea de a doua capodoperă a artei paleolitice – alături de Altamira – **Lascaux** (planșa II) a fost descoperită de patru copii. În 1940, în timp ce străbăteau pădurea Lascaux, câinele lor dispărea fără urmă. A doua zi, după ce coboară cu ajutorul unei frânghii un puț de 7 m adâncime, copiii ajung pe patul peșterii, pe care o exploatează, descoperind, la lumina lumânării, cai, bizoni, cerbi, reni, animale din fauna pleistocenă, multe dintre specii acum dispărute. Diversitatea culorilor, dimensiunile impresionante ale animalelor, mișcarea realistă, continuă să impresioneze și astăzi pe cei care au marele privilegiu de a o admira. Abatele Breuil vizitează, pe 21 septembrie 1940, peștera Lascaux, recunoscându-i autenticitatea.

Desenele din peștera **Rouffignac** au fost semnalate încă din 1575 de **François de Belleforest** și apoi menționate de-a lungul timpului în diverse lucrări însă, fiind considerate opera unui contemporan, nu au fost niciodată puse în legătură cu arta paleolitică. Abia în 1956, când a fost vizitată de **Louis-René Nougier** și **Romain Robert**, ambii specialiști în preistorie, avea să i

se recunoaște vârsta paleolitică. Aceștia au identificat 123 de mamuți, bizoni, rinoceri și mufloni (L-R. Nougier, 1958).

Extinderea ariei descoperirilor are loc în anul 1949, când pictorița **Francesca Minnello** copiază o serie de desene din insula Levanzo, pe care le-a prezentat profesorului **Paolo Graziosi**. La extremitatea opusă, în Munții Ural, peștera **Kapova** era menționată încă din 1760 de **P. Ricikov** și în 1770 de **I. Lepekșin**. A fost recunoscută oficial în 1959 de **A. Runin**, studiul de specialitate fiind efectuat de **O. Bader**. În peșteră există un prim grup de șapte animale (patru mamuți, un rinocer și doi cai) realizate în stil naturalist, și un al doilea grup, într-o galerie superioară, la circa 300 m de intrare (trei mamuți și un bizon), la care se constată un contur mai vag și grosier. Cea de a doua peșteră din Ural, **Ignatievska** este menționată încă din 1770, dar a fost descrisă de **V. I. Petrin**. Stilul tematic, cât și tehnic, este asemănător celui de la Kapova.

Alături de peșterile din Ural, peștera **Cuciulat** din România, continuă să fie excepții în Europa de Est. Peștera Cuciulat (planșa IV) este cunoscută de localnici din perioada premergătoare primului Război Mondial, când începe aici exploatarea calcarului, ceea ce avea să distrugă o mare parte a galeriilor. Intrarea a fost de altfel mereu obturată din cauza exploziilor repetate. În aceste condiții, peștera a fost practic redescoperită în 1978 de o echipă de speologi amatori din cadrul Clubului „Emil Racoviță” din București. Cu această ocazie, membrii expediției au observat, într-una din galeriile peșterii, silueta unui cal desenată pe o cornișă a plafonului. **Prof. Marin Cârciumar**, însoțit de doi membri ai aceluiași club, **A. Muraru** și **A. Done**, au reușit cu greu să pătrundă din nou în peșteră. Picturile erau concentrate într-o singură sală (3,70 m lungime și 2,50 m lățime). Cele mai bine conservate, sunt un căluț (24,5 cm lungime și 12,5 cm lățime) și o felină, redată monocrom, cu roșu cărămiziu, fără un contur incizat sau nuanțat cu

o tentă de altă culoare. Alte pete de culoare par să sugereze silueta unei ființe umane, o pasăre și capul unui al doilea cal, dar identificarea lor rămâne incertă (M. Cârciumar, 1987).

Istoria descoperirilor de artă paleolitică părea să se oprească aici, dar în ultimii ani au avut loc descoperiri deosebit de importante, care au pus în discuție chiar validitatea teoriilor privind originea și semnificația artei parietale: peșterile **Cosquer** și **Chauvet** și foarte recent, **peștera Cussac**.

Prima a fost descoperită încă din 1985, de **Henri Cosquer**, scafandru profesionist, dar picturile au fost identificate abia în 1991. Intrarea este situată la 37 de metri sub nivelul actual al mării (A. Beltran, J. Clottes, J. Courtin, 1992). Operele de artă cuprind urme digitale, numeroase gravuri și picturi. Temele și tehnicile sunt apropiate celor specifice artei franco-cantabrice: Calul domină întreg ansamblul (31,8%), urmat de bizon (15,9%) și țap (15,9%). Excepțională este însă prezența a trei pinguini pictați și a două foci gravate, animale rar reprezentate în arta paleolitică. Datările radiocarbon au oferit o dată de  $18.440 \pm 440$  B.P. Analogii, atât tematic cât și cronologic, se pot face cu peșterile apropiate din bazinul mediteranean (Ebbou, Baume-Latrone, Parpallo), dar și cu Lascaux (J. Clottes, A. Beltran, J. Courtin, 1992).

**Jean-Marie Chauvet**, **Eliette Brunel-Deschamps** și **Christian Hillaire** au descoperit peștera Chauvet (Ardèche) în decembrie 1994, iar examinarea minuțioasă a pereților și prelevarea probelor pentru datare au fost efectuate de **J. Clottes** și **J.-P. Daugas** (J. Clottes și colab., 1995). Originalitatea peșterii nu poate fi pusă la îndoială. Animalele cel mai bine reprezentate sunt rinocerii, leii – animale puțin prezente în arta paleolitică. Tehnicile utilizate, de o remarcabilă măiestrie, fac apel la perspectivă, estomparea unor culori, sau din contră, punerea în evidență, prepararea prealabilă a suprafeței prin raclaj. Important este însă

faptul că datările radiocarbon obținute, care concordă întru-totul, plasează realizările artistice în jurul a 31.000 B.P. ( $32.410 \pm 720 - 30.790 \pm 600$  B.P.) (J. Clottes, 1995). Multiplicarea imaginilor de animale rar reprezentate în arta paleolitică (rinoceri, urși, pantere, hiene, mamuți) pune probleme referitoare la alegerea temelor și evoluția acestora în cursul Paleoliticului superior. Prezența dominantă a acestor animale în panourile centrale este contrară ideii, mult timp admisă, conform căreia felinele, spre exemplu, nu există decât în zonele periferice ale panourilor, la intrare sau în fundul peșterii. Tehnicile sofisticate, deja amintite, au fost deci inventate în debutul Paleoliticului superior, și nu de magdalenieni, așa cum se crezuse până la descoperirea acestei peșteri. În concluzie, importanța acestei descoperiri nu mai poate fi pusă la îndoială, ea ridicând numeroase semne de întrebare legate de concepțiile clasice față de arta paleolitică.

În fine, la 30 septembrie 2000, în cursul unor prospecțiuni speologice, efectuate în comuna Buisson-de-Cadouin (Dordogne), Marc Delluc avea să descopere în peștera Cussac (planșa VIII) un ansamblu remarcabil de reprezentări parietale gravate. Analogia formală a elementelor constitutive ale bestiarului și identitatea entităților feminine cu cele de la Pech-Merle permite atribuirea acestei iconografii unei faze vechi a Paleoliticului superior, respectiv Gravetianului. Caracterul excepțional al acestui sit rezidă de asemenea din prezența numeroaselor vestigii osoase de origine umană, aparținând la cinci indivizi a căror dispoziție copiază în parte pe cea a figurilor parietale. Corelațiile stilistice amintite sunt confirmate de datarea  $C^{14}$  de  $25.120 \pm 120$  B.P. (N. Aujoulat, J.-M. Geneste, C. Archambeau, M. Delluc, H. Duday, D. Gambier, 2001).



## Semnificația artei paleolitice

### Teoria „artei pentru artă”

Obiectelor decorate, descoperite în secolul al XIX-lea, înaintea artei parietale, nu li s-a recunoscut mult timp vechimea, unele dintre ele fiind considerate „celtice”, precum piesa de la Chauffaud (Franța), pe care erau gravate două căprioare și două siluete în formă de pește. Această artă mobilieră rafinată era în dezacord cu imaginea omului preistoric primitiv. Atunci când primele interpretări au început totuși să apară, ele au fost evident influențate de spiritul epocii, ce nega posibilitatea unei evoluții culturale complexe în perioade atât de îndepărtate. Artă nu putea fi decât o activitate spontană, specifică naturii umane. Această interpretare, cunoscută sub denumirea de „artă pentru artă”, a dominat a doua jumătate a secolului al XIX-lea. E. Lartet, H. Christy, E. Piette și G. de Mortillet figurează printre susținătorii acestei teorii a simplității naive a artei paleolitice, bazate pe imitație, în care orice interpretare simbolică era exclusă.

Teoria „artei pentru artă” a fost emisă de **Edouard Lartet**. Vânătoarea, în concepția sa, era pentru omul paleolitic o acțiune suficient de ușoară, ca să-i lase acestuia destul timp pentru activități artistice „dezinteresate”, acestea apărând astfel mai mult ca rezultat al instinctului unei anumite comunități sau al capriciului individual.

Noile descoperiri, o dată cu trecerea timpului, au scos în evidență tendința oamenilor preistorici de a figura animale suprapuse, fără nici o ordine aparentă, sau pe aceea de a repeta anumite părți ale corpului animalului. Aceste observații au condus la ideea că artistul paleolitic încerca să se perfecționeze continuu, prin studii repetate. De aceea, **E. Piette** (1904), în lucrarea sa „**Arta în timpul vârstei renului**”, legat de aceeași

teorie a „artei pentru artă”, arăta că omul paleolitic se perfecționa în arta sa redând și imitând animalele pe care le observa în jurul său, el făcând adevărate studii ale anumitor părți din corpul acestora, sau exagerând proporțiile pentru a pune în valoare anumite caractere.

**G. de Mortillet** (1898) vedea în această artă dezinteresată proba că omul paleolitic nu era stăpânit de noțiuni religioase, el imitând strict natura înconjurătoare. Dacă ar fi crezut în forțe naturale – arăta același preistorician – ar fi căutat să reprezinte sub forma unor simboluri aceste credințe și le-ar fi transmis de la o generație la alta.

La rândul său, **G. H. Luquet**, în 1926, în lucrarea sa „**Arta și religia oamenilor fosili**”, presupunea că arta figurativă propriu-zisă trebuie să fi fost precedată de o fază preliminară, în care operele figurate au fost produse fără intenție, printr-un hazard. După el, acțiunea intenționată a unei opere figurate presupunea două condiții: una de ordin afectiv, alta de ordin intelectual. Aceasta din urmă ar implica dorința execuției și plăcerea, directă sau indirectă, a execuției sale. În ceea ce privește elementul afectiv, după ce un individ ar fi efectuat desenul sau gravura respectivă, el ar fi găsit în această acțiune un folos, o plăcere, ceea ce l-ar fi făcut, natural, să reînceapă această acțiune agreabilă.

### **Teoria „magiei de vânătoare”**

O interpretare nouă a artei s-a fundamentat către finele secolului al XIX-lea, bazându-se pe comparații etnografice, și în particular pe importanța magiei de vânătoare în mentalitatea primitivă. Un prim reprezentant de seamă al acestui curent a fost **Salomon Reinach** (1903). Acesta pleca în interpretarea sa de la două aspecte: primul ar fi fost acela că animalele pictate și gravate pe pereții peșterilor sunt cele cu care s-au hrănit populațiile de vânători paleolitici, al doilea pornea de la

constatarea făcută asupra populațiilor primitive actuale, privind influența de ordin magic, atunci când vânătorul posedă imaginea pe obiect a animalului care trebuie vânat. Spre exemplu, la unele populații primitive din Australia s-a observat imaginea mărită a unor larve de insecte, mult apreciate de aborigeni, pictate pe roci, în dorința de a le multiplica. Pentru că multe din aceste desene sunt plasate în locuri puțin accesibile, interzic femeilor și copiilor, S. Reinach găsește analogii cu picturile rupestre paleolitice, executate în zonele mai retrase ale peșterii. Prin urmare, picturile rupestre au fost executate de artistul paleolitic în locurile accesibile numai anumitor membrii ai comunității, după rigori bine cunoscute, impuse de o tradiție, care să servească unui scop magic bine cunoscut. Lucrarea lui S. Reinach trebuie considerată drept piatra de temelie în interpretarea sensului artei paleolitice. De acum înainte, pentru o lungă perioadă de timp, teoriile asupra semnificației artei se vor împărți în două mari grupe: una care va dezvolta ideea magiei de vânătoare, și o alta ce se va baza pe noțiunea de totetism, de religie primitivă și de credință în spirite.

Sub influența lui E. Dürkheim (1925), care s-a ocupat de formele elementare ale vieții religioase la populațiile primitive, în special la aborigenii din Australia, a cunoscut un oarecare avânt **teoria totetismului**, conform căreia animalele figurate pe pereții peșterilor constituiau totemuri ale comunităților paleolitice. Apariția concepției totemice în etnologie oferea o interpretare deosebită în raport cu ce se cunoștea până atunci privind esența artei rupestre paleolitice. Însă, odată cu descoperirea săgeților și rănilor pe corpurile animalelor pictate, gravate sau sculptate, argumentele aduse împotriva concepției totemice au devenit extrem de pertinente. Atâta timp cât totemul, prin definiție, a fost creat pentru a fi venerat și respectat, el fiind tabu, exis-

tența săgeților și rănilor pe animalul totem însemna de fapt profanarea acestuia. În plus în societățile totemice fiecare posedă exclusiv un totem. Ori, dacă aceste comunități paleolitice ar fi avut o structură totemică, arta paleolitică ar fi trebuit să se caracterizeze prin reprezentarea, în exclusivitate, într-o peșteră a unei singure specii care să reprezinte totemul grupului. În plus, numărul restrâns al animalelor, ca subiecte figurate pe pereții peșterilor, contrastează cu multitudinea de totemuri întâlnite la comunitățile primitive actuale, ca să nu mai vorbim de faptul că, la anumite clanuri din Australia, totem este considerat coada, stomacul unui animal, grăsimea cangurului etc (A. Laming-Emperaire, 1962).

La începutul secolului XX se afirmă alți continuatori ai teoriei „magiei de vânatoare”. Ea a fost bine definită de contele **Bégouën**: „Este o idcă general răspândită la toate populațiile primitive, că reprezentarea unei ființe este, într-un anume fel, o emanație a acelei ființe și că omul care este în posesia imaginii ființei respective are o anume putere asupra sa” (Bégouën, 1924, p. 423). Teoria a fost adoptată, completată și popularizată de **abatele H. Breuil**, cristalizându-se într-un fel de dogmă, care a rezistat până la sfârșitul anilor '50.

Etnologia a oferit în acest secol o imagine diferită a omului „primitiv”. Acesta nu mai era „bunul sălbatic”, trăind într-un veritabil Rai, ci o ființă încercând să supraviețuiască într-un mediu ostil. Arta magică avea deci un scop practic, căci ea concura la supraviețuire. „Singură, execuția desenului sau sculpturii era importantă. Reprezentarea animalului era un act care valora prin el însuși. Ori de câte ori acest act era realizat, rezultatul imediat și material al acestui act, desenul, nu mai avea nici o importanță” (Bégouën, 1939, p. 211).

Conform ipotezei lui H. Breuil, practicile magice aveau trei scopuri principale: vânatoare, fertilitate, distrugere. Magia de vânatoare viza să permită vânătorilor,

care intrau astfel în posesia imaginii animalului, doborârea animalului însuși. Ea este argumentată de prezența semnelor în formă de săgeată sau de răni pe anumite animale (Niaux), realizate uneori în cursul ceremoniilor (Montespan), sau prin figurarea curselor (Font-de-Gaume). Desenele de animale incomplete erau probabil menite să diminueze abilitățile lor și, în consecință, să faciliteze apropierea și capturarea. Această magie se aplică marilor erbivore vâdate: cai, bizoni, boi, reni, cerbi etc. Magia de distrugere viza ceea ce era periculos pentru om: felinele sau urșii (Trois-Frères, Montespan). Prin magia de fertilitate, se realiza multiplicarea speciilor utile, prin reprezentarea animalelor de sex opus (Tuc d'Audoubert), sau a femelelor gestante (Lascaux). (H. Breuil, 1952) Sub această optică, animalele erau „imagini-realitate”, semnele făcând și ele parte din actul de vânare (arme, răni, curse), iar oamenii erau vrăjitori îmbrăcați în piei de animale sau dotați cu atribute animale pentru o mai bună capturare a forței lor, precum „Dumnezeu cornut” de la Trois-Frères.

Partizanii acestei teorii au folosit drept argument câteva scene: „Scena de vânătoare” (imaginea incompletă a unui cal, pe suprafața căruia se observă numeroase răni) și modelajele de la Montespan, „Capela Leului” și „Vânătorul” de la Trois Frères. În plus, ei s-au folosit permanent de etnologie, pentru a găsi paralele susceptibile de a întări interpretările lor. Această teorie a supraviețuit mult timp, datorită, pe de o parte, progresului cert pe care îl reprezenta în raport cu concepțiile anterioare iar pe de alta, autorității exercitate de abatele Breuil asupra cercetării preistorice, timp de o jumătate de secol. Teoria „magiei de vânătoare” continuă să fie utilizată pentru interpretarea practicilor de artă în spații foarte îndepărtate de continentul european.

Critica a vizat diferite aspecte ale teoriei. S-a arătat că, dacă magia ar fi fost motivul esențial al artei paleo-

litice, ne-am fi așteptat să găsim un procentaj ridicat de animale marcate de săgeți sau răni, ca și o echivalență între vestigiile de animale vâdate, puse în evidență de săpăturile arheologice din așezări și reprezentările artistice. În plus, numeroase elemente, deseori fundamentale în arta paleolitică, nu-și găsesc locul în cadrul magiei de vânatoare, distrugere sau fecunditate. Cum explicăm prezența mâinilor negative, a figurilor umane izolate și caricaturale, și mai ales a creaturilor compozite, un gen de monștri, care nu există în natură? În ciuda minusurilor evidente, teoria n-a dispărut, cel puțin un aspect al ei – fecunditatea – fiind în prezent invocat de unii cercetători, precum J. Kozłowski (1992), pentru statuetele feminine gravetiene.

### **Interpretările structuraliste**

Tentativele structuraliste de explicare a artei paleolitice au început în anii '40, având drept precursor pe **Max Raphaël**. Ele s-au dezvoltat cu **A. Laming-Emperaire** și **A. Leroi-Gourhan** și au continuat sub diverse forme.

Aceștia au refuzat ca o ipoteză bazată pe comparații etnologice să servească drept bază pentru interpretări. M Raphaël a fost frapat de impresia de ansamblu ordonat pe care îl oferă arta parietală. În locul acumulărilor disparate, specifice practicilor magice, el percepea asocieri și compoziții (M Raphaël, 1986). Cercetările celebrilor săi succesori au împins interpretările mult mai departe. Desenele erau repartizate, în viziunea lor, în funcție de intrarea sau fundul peșterii, de avatarurile topografice (diverticule, panouri centrale, zone semi-întunecate sau obscure). Accidentele pereților delimitau suprafețe diferit utilizate sau puteau avea o valoare simbolică intrinsecă. Peștera se găsea integrată în dispozitivul parietal. Animalele și semnele, cărora le-a fost atribuită o valoare simbolică primordială, nu aveau o repartitie

aleatorie în raport cu locul unde au fost desenate sau unele în raport cu altele. Bizonii și caii, reprezentați în vecinătate, într-o proporție covârșitoare, nu puteau fi rezultatul hazardului. Pentru a stabili clar care sunt relațiile dintre aceste reprezentări, A. Leroi-Gourhan a apelat la statistică. Într-o primă etapă, el a studiat șaizeci de peșteri și a stabilit un inventar, pe care l-a comparat. A ajuns la concluzia că bizonii și boii, mamuții și caii constituiau baza bestiarului, pe care-l găsim asociat și care ocupă de preferință panourile centrale. Animalele complementare, deseori în poziție secundară (șap, cerb), se adăugau cortegiului. Animalele periculoase – lei, urși, rinoceri – erau grupate în special în fundul peșterii. Sistemul era binar, adică unele animale erau întotdeauna asociate cu altele, cuplul de bază fiind constituit din bizoni (sau boi) și cai (A. Leroi-Gourhan, 1965). A. Leroi-Gourhan și A. Laming-Emperaire au dedus că este vorba despre un simbolism sexual, unde animalele și semnele aveau o valoare masculină sau feminină. Conform primului, bizonii și boii aveau un simbolism feminin, el se baza, între altele, pe scena numită „Femeile bizon” de la Pech-Merle, unde, pe un panou izolat, apar numeroase siluete roșii, evocând atât femei cât și bizoni, printr-un pasaj progresiv de la o temă la alta. Invers, calul era considerat simbol masculin. Semnele geometrice participau și ele la acest simbolism. Semnele lungi (precum liniile) reprezentau elementul masculin, în timp ce semnele pline, ovale sau semnele rectangulare sugerau vulvele. Reprezentările parietale traduceau deci un sistem sexual bazat pe jocul de asociere semne-animale, dotate cu o semnificație feminină sau masculină (A. Leroi-Gourhan, 1965). Curios, A. Laming-Emperaire (1962) a ajuns la o concluzie inversă privind valoarea sexuală a figurilor, pentru ea, bizonul era masculin și calul feminin.

În sistemul lui A. Leroi-Gourhan, numărul, sexul, atitudinea, talia animalelor nu aveau nici o importanță. Singură, tema conta. Spre exemplu, dacă erau asociați șase bizoni unui cap de cal, echivalența și complementaritatea sexuală rămânea aceeași.

A. Laming-Emperaire (1971) a mers chiar mai departe, și în ultimele ei lucrări a revenit la paralelele etnografice, văzând în arta paleolitică reprezentarea unor sisteme sociale, fiecare specie simbolizând un grup social, aflat în relații complexe cu altele. Punctul de plecare a fost teza lui Lévi-Strauss (1949), care afirmă că toate societățile sunt fondate pe principiul schimbului; schimbul de femei fiind aspectul cel mai important și el este condiționat de structura societății. Aceste schimburi se fac între grupuri sociale (clase matrimoniale, clanuri) sau în funcție de gradele de rudenie și ele se pot traduce sub forma unei scheme, unde simetria și reciprocitatea joacă un rol fundamental. Drept studiu de caz a fost ales Lascaux, respectiv „Galeria Picturilor”, unde speciile reprezentate sunt boul, calul, bizonul, cerbul și țapul. A. Laming-Emperaire a considerat clanurile exogame, deci indivizii din același clan nu se pot căsători între ei. Atunci când pe pereți sunt figurați un taur și o vacă nu este vorba despre cuplul taur/vacă ci despre doi membri ai clanului bovideelor, frate și soră spre exemplu. Din contră, când două animale de specii și sex diferit se întâlnesc, putem admite - conform autoarei - că ele reprezintă un cuplu. În fine, când două animale din specii diferite, dar de același sex, sunt față în față, poate fi vorba despre o alianță. Semnele care însoțesc unele din aceste animale sunt probabil semnele clanului respectiv sau semne de alianță între două clanuri.

Criticile concepției structuraliste au fost numeroase. Nu s-a negat nici un moment faptul că desenele reproduceau un sistem de gândire sau de mituri, ci atribuirea valorii sexuale animalelor și semnelor. În ceea ce



privește diferitele asocieri, animale aflate la câțiva metri distanță erau considerate asociate iar identificarea speciilor era uneori hazardată și condiționată de ipotezele deja enunțate. Și alte postulate erau discutabile. Putem crede că, înainte de a desena o nouă figură, artiștii țineau cont de cele deja existente? De ce numărul animalelor nu avea nici o importanță? Dacă aveau o valoare generală, cum explicăm faptul că ele erau desenate în detaliu, permițând reconstituirea vârstei, sexului? În fine, schema propusă nu este aplicabilă la numeroase peșteri, în particular noilor descoperiri.

În ciuda eșecului, tentativele structuraliste de interpretare a artei paleolitice au influențat cercetările ulterioare. Importanța peșterilor în alegerea, și cu siguranță în semnificația reprezentărilor, nu poate fi pusă în discuție. Repartiția desenelor, în funcție de accidente pereților și topografie, a devenit un element fundamental în studiile moderne. Speciile animale corespund unei logici, alta decât cea culinară. Este evident că unele animale au fost favorizate și altele neglijate în funcție de unele criterii culturale și că unele asocieri revin prea frecvent pentru a fi întâmplătoare.

### Noile direcții de interpretare

Interpretările conform cărora arta paleolitică era legată de șamanism nu sunt noi, ele au fost deseori avansate în strânsă legătură cu ființele compozite, fără a se a baza însă pe argumente riguroase. **Mircea Eliade** (1972), **Weston La Barre** (1972) și **Joan Halifax** (1982), între alții, au sugerat că unele picturi de la Lascaux, Trois-Frères și din alte situri, reprezintă șamanii și spiritele lor tutelare. Mai nou, o astfel de interpretare a fost adusă în discuție de **J. Clottes** și **D. Lewis-William** (2001). Conform acestora, picturile și gravurile nu reprezintă animale reale, ele sunt viziuni

nile artiștilor, care le-au recreat pe pereți, cum fac încă șamanii din triburile de vânători-culegători din Africa de Sud. Deci, revin în atenția specialiștilor analogiile etnografice.

Această ipoteză a fost criticată de o serie de preistoricieni, precum **E. Anati**, pentru care peșterile decorate reprezentau suportul unei scrieri universale. Studiile lui **D. Vialou** (1991) au pus în valoare caracterul simbolic al construcției parietale și o mare diversitate a sistemelor de reprezentare. Conform lui, ceea ce este comun tuturor siturilor este actul de reprezentare pe pereți a ansamblurilor de animale și semne, nu conținutul lor simbolic, care nu poate avea aceeași semnificație în Europa sau în Africa de Sud. Deci nu poate fi vorba de un limbaj comun, așa cum afirmă E. Anati.

În ciuda eforturilor întreprinse de preistoricieni, nici o interpretare nu s-a bucurat de unanimitate. În plus, spiritul actual este ostil chiar ideii de interpretare. Cei mai mulți specialiști relevă opere de artă paleolitică și studiază peșterile, fără a aborda problemele interpretative.

## **Evoluția artei parietale paleolitice**

Evoluția artei parietale paleolitice poate fi urmărită sub două aspecte: cronologic și stilistic. Deși cu numeroase lacune, singurul sistem care ne oferă o corelație între cronologie și stil este cel creat de A. Leroi-Gourhan, în 1965. Sistemul lui A. Leroi-Gourhan pune accent pe ideea unui progres paleolitic de ordin psihologic și biologice, marcat de pasajul de la realismul vizual la realismul intelectual. Autorul subliniază, cu insistență, caracterul normal, progresiv, al istoriei artei celei mai primitive pe care o cunoaștem, cu un debut, un apogeu și un final, sau altfel spus „o traiectorie în care distingem o perioadă de copilărie foarte lungă, un apogeu care a durat puțin peste 5000 de ani și o decădere care s-a accelerat brusc” (A. Leroi-Gourhan, 1971, p. 159). El a stabilit evoluția a patru stiluri, corespunzând în linii mari culturilor specifice Paleoliticului superior.

### **Aurignacianul**

Creațiile Aurignacianului au fost atribuite de A. Leroi-Gourhan stilului I. Conform lui, acest stil cuprinde blocuri gravate cu reprezentări sexuale realiste, asociate reprezentărilor animale, stângaci redade, aflate la limita dintre parietal și mobilier. Animația și perspectiva, sau distincția între prim-plan sau planul secund sunt considerate, de același autor, absente în Aurignacian.

Într-adevăr, siturile aurignaciene din Franța (singura zonă în care a fost identificată artă parietală de vârstă aurignaciană) au livrat în special blocuri gravate (fig. 1), despre care nu se poate spune cu certitudine dacă sunt mobiliere sau parietale, cu reprezentări incomplete de

animale sau cu simboluri sexuale, care se circumscriu foarte bine stilului I, stabilit de A. Leroi-Gourhan. Este vorba despre siturile de la **La Ferrassie**, **Abri Blanchard**, **Abri du Renne** (Belcayre), cu unica operă gravată completă a Aurignacianului, reprezentând un erbivor cu coada scurtă, fără îndoială un țap sălbatic și **Abri Cellier**.

Studiile recente, efectuate de J. Clottes (1995, 1997) asupra peșterii **Chauvet** (Franța) aveau să pună însă, sub semnul întrebării, o parte din afirmațiile lui A. Leroi-Gourhan. J. Clottes a stabilit vârsta aurignaciană pentru o parte din reprezentările parietale de la Chauvet (între 30.340 și 32.410 B.P.), vârstă ce avea să fie acceptată și de alți cercetători.

Imaginile ilustrează încercarea de redare realistă: sugestia reliefului prin grataj, mișcare, evocarea perspectivei prin reprezentarea turmelor de animale (M. Otte, 1996) (fig. 2). Între elementele caracteristice ale acestei peșteri trebuie în primul rând precizată marea omogenitate a temelor în care predomină rinocerii, leii și mamuții. Omniprezența acestor animale este cu atât mai semnificativă cu cât sunt foarte rare în Magdalenian. Pentru fiecare specie aceleași convenții stilistice se repetă: mamuții sunt gravați, bizonii, boii și renii sunt pictați în negru iar urșii în roșu. Din cele 263 de animale identificate, rinocerii domină net (20%), fiind urmați de trei specii cu procentaje apropiate: mamuții (14%), leii (13,7) și caii (13,3%). Animalele deosebit de frecvente în Magdalenian: caii, bovideele, cervideele reprezintă, la Chauvet, 34% din totalul reprezentărilor, în timp ce animalele periculoase sunt în număr aproape dublu: 60,8% (J. Clottes, 1995).

Noile date, ilustrate de peștera amintită, l-au determinat pe P. Ucko (1987) să conteste această concepție a evoluției liniare a artei, de la simplu la complex. El a insistat asupra prezenței în Aurignacian a unei arte

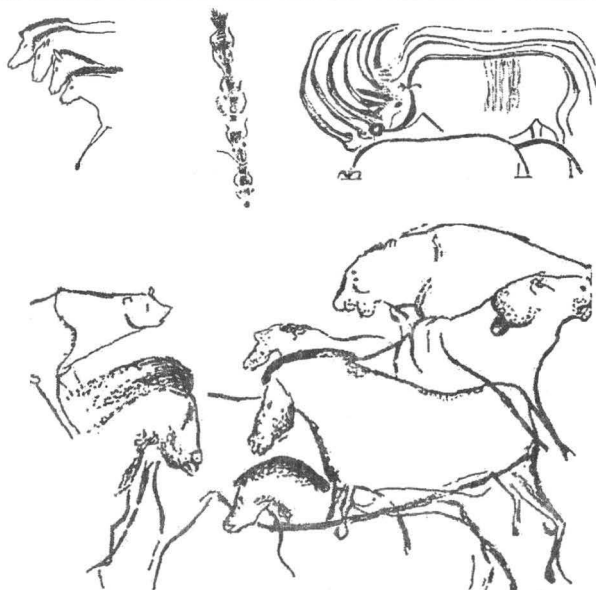
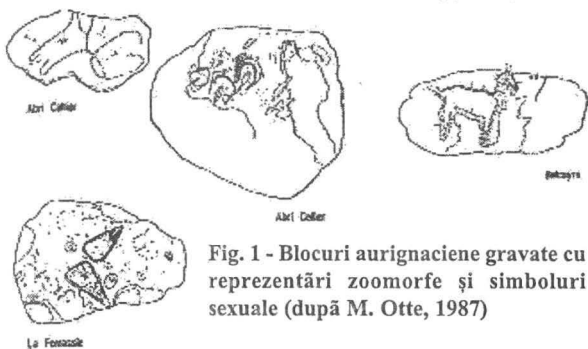


Fig. 2 - Ansamblul parietal din peștera Chauvet (Franța) (după Y. Surre, 1997)

parietale, nici primitive, nici elementare, asupra existenței unei concepții înșelătoare legată de evoluția reprezentărilor animaliere pe parcursul a mai multor milenii și a concluzionat că această activitate artistică se putea ivi brusc, sub o formă perfect elaborată, în Aurignacian. Pe aceeași poziție se situează și J. Clottes (1995, p. 176): „noțiunea de lungi secole de gestație este pur teoretică. Aurignacienii erau *Sapiens* ca și noi, cu aceleași posibilități. În momentul în care conceptul a apărut a fost nevoie de câțiva indivizi dotați, pentru a ajunge foarte repede la o excelare în reproducerea formelor”.

Pentru Al. Marshack (1990, p. 141), într-adevăr, aceste imagini nu reprezintă debuturi primitive de reprezentări animaliere, dar nu acceptă ipoteza unei apariții bruște a artei la începutul aurignacianului, considerându-le produse rezultate dintr-o lungă evoluție. Opinia sa răstoarnă concepțiile clasice asupra evoluției artei, plecând de la un arhaism aurignacian și împinge începuturile ei în timp, la o umanitate mai primitivă, neandertaliană. Însuși A. Leroi-Gourhan, în ultimele sale lucrări, a fost tentat să plaseze momentul nașterii artei în Musterian, chiar dacă recunoștea că probele pentru susținerea acestei afirmații sunt minore. Cu argumente în acest sens aveau să vină A. Rosenfeld și P. Ucko (1967), care considerau că experiențele legate de expresia artistică puteau fi acumulate prin creații pe materiale organice care au dispărut cu mult timp în urmă, în final, ei arătând că: „Nu este imposibil să ne imaginăm mii de ani de activitate artistică pe piei, pe scoarță de copac, corn, care aveau să precedă prima artă parietală paleolitică în peșteri” (A. Rosenfeld și P. Ucko, 1967, p.75). În prezent, teoria este îmbrățișată tot mai mult și de alți autori, precum M. Conkey: „absența formelor de artă non-perisabile în perioade precedând Paleoliticul superior nu semnifică neapărat o absență a reprezentărilor, încă și mai puțin o lipsă a capacităților mentale de a reprezenta concepte sau noțiuni abstracte sub formă materială” (M. Conkey, 1983, p. 222).

## Gravetianul

Arta parietală este prezentă în 20-30 de adăposturi sub stâncă și peșteri din Franța și Spania, printre care Pech-Merle, Pair-non-Pair, Gargas, Arcy sur Cure, Cosquer, Cussac, adăpostul sub stâncă de la Vina și peștera Fuente del Salin (Cantabria).

Aceste descoperiri au fost atribuite de A. Leroi-Gourhan (1965), stilului II, pe care-l definește astfel: figurile, în special gravate, sunt foarte aproape de intrarea peșterilor. Toate speciile de animale prezintă aceeași linie cervico-dorsală sinuoasă, având, în mod grosier, forma literei S, căreia i se adaugă detalii puțin numeroase, dar specifice, ce fac specia identificabilă. Figurile umane corespund unei stilizări asemănătoare: partea centrală a corpului este enormă în raport cu capul și extremitățile.

Cea mai cunoscută peșteră cu reprezentări gravetiene este **Gargas**, pentru care dispunem de o datare  $C^{14}$  de  $26.860 \pm 460$  B.P. (J. Clottes, 1995). În ceea ce privește reprezentările animaliere, aici au fost inventariate 142 de figuri gravate, din care 42 cai, 36 bizoni, 19 boi, 13 țapi, 6 mamuți și 2 păsări.

Peștera **Cosquer** a cunoscut o fază gravetiană contemporană cu Gargas, pentru că două datări de  $27.110 \pm 390$  B.P. și  $27.110 \pm 350$  B.P. au fost obținute pentru o mână negativă, în timp ce cărbunii din sol au fost datați la  $26.360 \pm 400$  B.P. Această fază nu cuprinde decât mâini negative, o parte din ele mutilate, și linii digitale (J. Clottes, A. Beltran, J. Courtin, 1992).

„Galeria cucuvelelor” de la **Trois-Frères**, asemănătoare din punct de vedere stilistic cu Gargas, permite atribuirea ei gravetianului. După cum relevă H. Breuil (1958), în această galerie sunt reprezentate 2 cucuvele, 5 bizoni gravați, 8 bovine, 8 cai și 39 figuri indeterminate. Nici un animal periculos nu este reprezentat, cu excepția unui mamut, incert însă, pentru că linia

spatelui este indeterminabilă și în parte compusă cu a unei păsări.

În cadrul panoulului cailor punctați de la **Pech-Merle** (planșa nr. III), prezența seriei de mâini avea să atragă atenția, deoarece tema este prezentă și la Gargas – unde tot ansamblul este gravetian. Putem deci propune o contemporaneitate cu Gargas, confirmată și de datarea unuia dintre cai:  $24.640 \pm 390$  B.P. (J. Clottes, 1995). La Pech-Merle mamuții, în număr de 27, sunt majoritari, amintind de temele aurignaciene. Totuși, în această peșteră rinocerii nu sunt figurați, iar leul nu apare decât într-un singur exemplar. Animalele vâdate (13 bizoni, 9 cai, 7 boi, 6 cervidee, 2 țapi) domină bestiarul.

Peștera **Cougnac** pune și ea problema unei eventuale vârste gravetiene, deoarece ansamblul parietal nu diferă de cel de la Pech-Merle. Din 23 animale, 7 sunt mamuți, 8 țapi, 7 cervidee și un cal.

Peștera **Pair-non-Pair** prezintă un interes deosebit pentru studiul artei paleolitice deoarece aici există vestigii din Musterian până în Perigordianul superior. Apare astfel posibilitatea identificării cu certitudine a vârstei gravurilor parietale. Desenele sunt executate în spațiul locuibil și nu într-un sanctuar subteran. A. Leroi-Gourhan (1965) remarca de altfel că arta parietală este puțin profundă în fazele inițiale și își accentuează caracterul chthonian pe măsură ce se apropie de finalul Paleoliticului superior. Gravurile sunt repartizate în șase panouri, între care putem identifica: 5 cai, 6 țapi, 3 sau 4 bovidee, 2 mamuți și 4 cervide.

Descoperită în 2000, peștera **Cussac** prezintă un fond iconografic ce se înscrie în schema specifică gravetianului: bizoni, mamuți și cai, urmați de rinoceri și țapi. Ansamblul acestor figuri prezintă originalitate prin prezența figurilor rar exprimate în artă, spre exemplu păsări, în special găște, dar și figuri imprecise, greu de atribuit unei specii. Siluetele feminine și reprezentările



sexuale completează iconografia sitului. Prezența lor este capitală, permițând comparația cu alte situri, în special cu Pech-Merle. Apropiate de entitățile figurative animale sau umane, dar plasate întotdeauna la periferia panourilor, urmele digitale sunt aleatorii, fără putința identificării unor forme certe (N. Aujoulat, J.-M. Geneste, C. Archambeau, M. Delluc, H. Duday, D. Gambier, 2001).

Toate aceste peșteri cu reprezentări parietale demonstrează că, la începutul gravetianului, aveau loc importante schimbări tematice în arta parietală din Franța (Gargas, Trois-Frères, Pair-non-Pair). Morfologia animalelor este redată în linii generale, spre exemplu cail și boii de la Pair-non-Pair, bizonul gravat de La Grèze, dar convențiile grafice traduc o rigiditate fără referință analitică la real, precum întâlnisem la picturile aurignaciene de la Chauvet. Temele animale sunt în principal cail, bovinele (bou și bizon), capridele, urmate de cervide (cerb și megaceros) și mamuți. Nu este imposibil ca decalajele cronologice existente în estul Franței, față de celelalte regiuni, să fi dus la utilizarea unor teme o mai lungă perioadă de timp. Astfel se poate explica numărul relativ ridicat al mamuților din unele peșteri gravetiene: Pech-Merle, Cougnac, La Grèze, Jovelle, mai nou Cussac.

Semnele parietale nu sunt nici numeroase, nici diversificate. Predomină semnele liniare, elementare, atunci când este vorba de gravuri și urme abia perceptibile de serii de puncte, în cazul picturii. În peștera Cussac au fost identificate totuși, motive geometrice, precum un cadrilaj, un cerc sau un ansamblu de șapte entități pisciforme aliniate. Câteva siluete, străpunse de linii, din peștera Cougnac și Pech-Merle, dar incert datate, formează singurele figuri umane (M. Otte, 1999). Totuși, omul este evocat prin sutele de mâini negative, negre și roșii, grupate în panouri din diferite peșteri (Gargas, Fuente del Salin, Cosquer), mai rar asociate

animalelor (Pech-Merle). Într-o anumită măsură, mâinile negative sunt un element semnificativ al artei parietale gravetiene, așa cum fuseseră reprezentările sexuale în Aurignacian. Mai trebuie să reținem faptul că o mare parte din aceste mâini prezintă mutilarea unciilor sau mai multor falange.



Fig. 3 - Amprente ale unor mâini cu falangele mutilate, prezente pe pereții peșterii Gargas (după P. Leonardi, 1989)

Trei ipoteze au fost emise pentru aceste mutilări:

E. Cartailhac și H. Breuil (1910), bazându-se pe analogiile etnografice (mai ales în cazul aborigenilor australieni), considerau că degetele au fost mutilate în cadrul ritualurilor magice. O parte din mâinile de la Gargas sunt însă complete, deci această ipoteză nu a putut fi susținută.

A. Leroi-Gourhan (1964) vedea în aceste mâini un sistem figurativ original, degetele fiind repliate după un cod de vânatoare. Însă, această ipoteză, potrivit căreia palma

era fixată pe perete, după care degetele erau îndoite înainte de proiectarea culorii, nu poate fi valabilă deoarece este imposibilă îndoirea tuturor falangelor pentru a se obține întreaga gamă de mutilări pe care o întâlnim pe pereții peșterilor;

Salhy (1963) a încercat să demonstreze că mutilările nu erau rituale ci de origine patologică. În majoritatea cazurilor, amputările cuprind falangele distale ale ultimelor patru degete, putând fi vorba de maladii vasculare sau cangrene ale extremităților, ca urmare a degerăturilor. La Gargas, în timpul gravetianului, cu un climat foarte riguros, degerăturile probabil că erau frecvente. L.-R. Nougier (1966) arată că peștera Gargas posedă frize de degete înfipte în argilă și mulajul cavităților a dus la concluzia că acestea erau probabil amprente ale degetelor amputate. Deci, ne aflăm în fața unei veritabile profilaxii: degetele mutilate, ca urmare a unei puternice degerături, erau înfipte în argilă pentru atenuarea durerii.

### Epigravetianul

Arta parietală aparținând Epigravetianului, specific doar estului continentului și Italiei, nu este reprezentată decât prin două peșteri descoperite în Ural (Kapova și Ignatievskaja) și una în România (Cuciulat) (planșa IV). Dintre acestea, doar pentru Kapova există datări  $C^{14}$ , la acestea putându-se raporta și picturile:  $14.680 \pm 150$  și  $13.930 \pm 300$  B.P. (V. E. Shchelinsky 1989).

În ceea ce privește reprezentările zoomorfe, observăm deosebiri majore, atât stilistice, cât și tematice, față de reprezentările magdaleniene din vestul Europei, aflate pe un palier cronologic asemănător. În primul rând, trebuie să amintim că în vest, potrivit lui A. Leroi-Gourhan (1965), animalele care domină bestiarul magdalenian sunt caii și bovideele. În estul Europei, calul pare să-și mențină primul loc (apărând în toate cele trei peșteri), dar este imediat urmat, dacă nu cumva egalat de mamut, ani-

mal foarte rar reprezentat în Magdalenian. Lor le putem adăuga unul sau doi rinoceri și o felină (Cuciulat), ceea ce demonstrează într-un fel continuarea unor tradiții din arta mobilieră gravetiană, în cadrul căreia erau reprezentate mai ales animale considerate „periculoase”, precum mamuții, rinocerii, urșii și felinele.

În al doilea rând, observăm că o parte importantă a animalelor din est nu au conturul reliefat cu o altă nuanță și sunt realizate folosindu-se o unică culoare, prin umplerea totală a interiorului corpului, procedeu destul de rar întâlnit în arta vestică. Procesul este exclusiv în peștera de la Cuciulat.

În fine, în ceea ce privește analogiile stilistice, în timp ce caii de la Kapova și căluțul de la Cuciulat par să aibă analogii în stilul III sau IV vechi prin reprezentarea coamei și a copitelor (M. Cârciumar, 1988-1989), o parte din caii de la Ignatievskaja, prin linia cervico-dorsală sinuoasă, în forma literei S, amintesc mai degrabă de stilul II - gravetian.

V.A. Shchelinski (1989) consideră că semnele parietale ruse nu au analogii exacte în arta parietală occidentală,

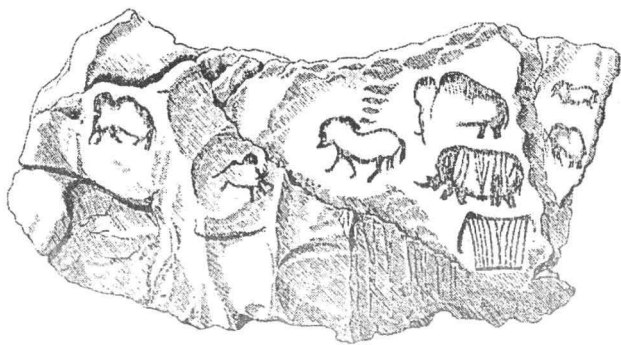


Fig. 4 - Ansamblul parietal din peștera Kapova (Ural)  
(după V.A. Shchelinski, 1989)

dar totuși, îndrăznim să afirmăm că unele corelații se pot face. În primul rând, pentru semnele rectangulare există asemănări clare, chiar dacă remplisajul nu este identic, cu așa-numitele „scutiforme” din Europa de Vest, precum cele de la Lascaux și Gabillou (aparținând stilului III). Semnele triunghiulare pot fi comparate cu simbolurile feminine (vulvare), pe care le regăsim în arta parietală vestică, desigur cu numeroase variații, din Aurignacian până în Magdalenian; iar semnele trapezoidale oferă analogii certe cu „semnele triunghiulare derivate” (specifice stilului III) (A. Leroi-Gourhan, 1965). Prin aceste caracteristici, semnele de la Kapova și Ignatievskaja aparțin grupei semnelor specifice stilului III al lui A. Leroi-Gourhan.

Figura umană este reprezentată printr-o femeie de 1,2 m înălțime, ale cărei membre și sâni sunt prost conservați și o față umană în contur, în interiorul căreia se disting trei pete de culoare, circulare, probabil ochii și gura (Z. Abramova, 1995).

### **Magdalenianul**

Arta parietală magdaleniană s-a dezvoltat de-a lungul a 7.000 de ani, „de la Lascaux la Teyat, (D. Vialou, 1991), începuturile ei fiind plasate către 18.000 B.P., în zona franco-cantabrică, de unde, se pare, că s-a difuzat în două etape, către Europa Centrală, în faza sa mijlocie, și apoi, către câmpiile din nord, în faza finală (M. Otte, 1993). Ceea ce frapază, încă de la început, este faptul că peșterile pictate se cantonează la vestul și sud-vestul teritoriilor locuite de magdalenieni, situație căreia nu i s-a găsit încă o explicație plauzibilă. Putem oare vedea în această „marginalitate” geografică ocazia unei „libertăți” simbolice sau culturale? În al doilea rând, în cadrul acestei distribuții spațiale, se observă separarea peșterilor în concentrări regionale distincte, fără zone intermediare. Ele sunt grupate în ansambluri formând fiecare o unitate

cronoculturală: astfel, peșterile Lascaux, Gabillou și Villars (aflate la mică distanță una de alta) sunt atribuite, prin elementele lor tematice și stilistice Magdalenianului vechi din Perigord, în timp ce peșterile El Castillo, La Pasiega, Las Chimeneas, Altamira, aparțin, din aceleași rațiuni, Magdalenianului vechi cantabric. Altfel spus, arta magdaleniană parietală este concentrată în grupe net individualizate în timp și spațiu.

Operele Magdalenianului vechi au fost atribuite, de A. Leroi-Gourhan, stilului III. Acum încep să apară sanctuarele profunde. Linia cervico-dorsală a animalelor este însă sinuoasă, iar corpul animalelor pare „gonflat”, coama este fină și capul mic „în cioc de rață”, membrele sunt scurte și depărtate, sugerând mișcarea. Principalele situri ale acestei perioade sunt: Lascaux, Cougnac, La Pasiega. Cu Magdalenianul mijlociu se poate vorbi de stilul IV, faza cea mai prestigioasă a artei parietale. Prestigiul deosebit ține de varietatea stilistică și tehnică (pictură diversificată, gravură, sculptură, modelaj) și importanța cantitativă, dar mai ales calitativă a operelor. Transformările spre un realism al formelor sunt evidente: animalele sunt integrate în proporții apropiate de cele reale, cu un model ventral în forma literei M, apar numeroase detalii ale blânii. Toate tehnicile sunt prezente: în Dordogne – sculpturile în relief de la Cap Blanc, vecine cu gravurile de la Combarelles, picturile în contur negru de la Rouffignac, cu policromia de la Font-de-Gaume și nu în ultimul rând, cu modelajele în argilă de la Tuc d’Audoubert. Este perioada de maximă extindere geografică a artei parietale: Cap-Blanc, Combarelles, Font-de-Gaume, Rouffignac, Niaux, Trois-Frères, Tuc d’Audoubert, Montespan, Pasiega etc.

### **Semnele**

Semnele parietale magdaleniene prezintă importante variații regionale. Nu este vorba despre semnele ele-
























Nord			
Perigord	Tectiforme 	Scutiforme cu apendice 	  
	  		
Quercy		Aviforme 	
Pirinei	Claviforme 		
			
Spania		  	  

Fig. 5 - Repartiția geografică a semnelor complexe parietale: Tectiforme (Font-de-Gaume, Bernifal), Claviforme (Pirinei: Niaux, Trois-Frères; Spania: Pasiega, Altamira), Aviforme (Quercy: Pech-Merle; Pirinei: Portel; Spania: La Pasiega, El Castillo), Scutiforme cu apendice (Perigord: La Mouthe; Quercy : Rocamadour; Pirinei: Ussat, Bedeilhac; Spania: Altamira), Scutiforme: Nord: Arcy; Perigord: Lascaux; Quercy: Cantal; Pirinei: Marsoulas, Portel; Spania: Chimeneas, El Caștillo (după A. Leroi-Gourhan, 1992)

mentare, punctele sau liniile simple, ci de semne complexe, precum tectiformele prezente mai ales în peșterile magdaleniene din Perigord, de semnele cvadranculare din Cantabria, care sunt buni indicatori culturali. Variații morfologice apar uneori în sânul aceleiași cavități, ceea ce presupune existența unor variații semantice. În aceste condiții, conceptul de ideogramă, utilizat de unii preistoricieni, pare verosimil, iar semnele complexe apar drept elemente ale unui sistem grafic codat.

Repartiția geografică a semnelor simple poate fi stabilită cu precizie. Contururile incomplete, zonele de raclaje sau liniile în fascicule, punctele și liniile din arta parietală sunt uniform repartizate în întreaga arie franco-cantabrică, ceea ce ilustrează faptul că acestea reprezintă, în organizarea funcțională a sanctuarului, elemente permanente și esențiale.

Tectiformele corespund unui facies teritorial foarte precis, grupând Font-de-Gaume, Les Combarelles, Rouffignac, Bernifal, toate siturile fiind localizate pe o rază de 8 Km, în jurul regiunii Les Eyzies.

Scutiformele le regăsim în două zone geografice: Franța (Lascaux, Gabillou, La Mouthe și Font-de-Gaume) și Spania (Castillo, Chimeneas, Pasiega). Aceste două „vetre” par să se fi dezvoltat izolat, pornind de la un model comun, transpus de A. Leroi-Gourhan în formula xIx (model construit prin două apendice, de o parte și de alta a unei axe verticale). Dacă distanța maximă dintre siturile franceze este de 40 Km, pentru cele spaniole ea este doar de câteva sute de metri. Este foarte interesant faptul că semnele spaniole, ca și cele franceze, se grupează în unități geografice restrânse, cu ajutorul lor, poate, într-o zi, se va trasa o hartă suficient de completă pentru a cunoaște repartiția etniilor care au populat domeniul franco-cantabric.

Semnele aviforme le regăsim doar în două peșteri din regiunea Lot: Pech-Merle și Cougnac. Cercetările lui



J. Clottes și V. Feruglio (1990) au demonstrat existența semnelor identice în peștera Placard (Charente), dar cu toate acestea, extensia geografică a aviformelor rămâne destul de limitată.

Pentru claviforme, repartiția geografică este deosebit de interesantă: ele decorează grupuri de peșteri, între care cea mai mare distanță este de 40 Km, situație valabilă atât pentru cele din Pirinei (Niaux, Trois-Frère, Tuc d'Audoubert, Fontanet, Portel), regiunea Les Eyzies, pentru grupa Monte Castilo (Castillo, Pasiega, Chimeneas) sau pentru peșterile Lascaux și Gabillou. Dar în timp ce tectiformele și cadrilateralele de tip perigordian sau cantabric (scutiformele) sunt grupate geografic într-o manieră coerentă, claviforme, fără distincție tipologică cu cele din Pirinei, există în peștera La Cullalvera (Santander), la o distanță de 500 km, sau chiar mai departe, în peștera Pindal (Spania).

O categorie aparte o constituie semnele izolate, pe care le regăsim într-o singură peșteră, fie ca element simbolic exclusiv în ansambluri cu figuri animale, fie ca element izolat în ansambluri în care apar semne de tip diferit. Majoritatea corespund tipului „în acoladă”: Portel, La Pasiega, Enlene, Ussat, Oullins. Deseori au fost calificate drept tectiforme însă termenul pare utilizat mai corect pentru denumirea semnelor din grupa Les Eyzies. În aceeași categorie, a semnelor izolate, putem aminti un semn „în furcă” pictat pe un bizon la Marsoulas sau un mare semn roșu cu patru ramificații simetrice de la Portel. Alte exemple sunt atestate la Niaux, Les Combarelles, Ebbou, Las Monedas.

Această repartiție a semnelor parietale în unități regionale bine circumscrise este în contrast cu extensia unor obiecte mobiliere, precum bastoanele perforate, ale căror forme și detalii decorative prezintă o difuziune de câteva sute de kilometri (Asturia - Perigord - Cehia). Contrastul constatat între difuziunea locală a variantelor

marilor semne și vasta difuziune a unor teme de decor de pe obiectele mobiliere poate fi perceput drept un cli-vaj între semnele care sunt proprii, unele parietalului, altele mobilierului.

Quasi-absența marilor semne, din profunzimi obscure, în arta mobilieră poate ține de faptul că ele nu au nimic în comun cu preocupările de exterior sau că rolul lor este deținut în arta mobilieră de alte semne. De asemenea, localizarea lor în tenebrele cavernelor poate explica și difuziunea restrânsă, pentru că, am văzut deja, grupele care cuprind aceleași versiuni grafice se află la mică distanță unele de altele. În schimb, o serie de semne mobiliere apar pe pereții peșterilor, dar acest fapt nu întreține ipoteza unui repertoriu comun în interiorul și exteriorul peșterilor. Ca o excepție la afirmațiile de mai sus, o constituie tectiformele în formă de cabană de la Altamira sau Pasiega B, care le regăsim pe săgețile din Magdalenianul inferior din peștera Altamira. Semnele închise, cu linii transversale interne (scuti-formele), cu profil rombic sau rectangular, sunt prezente pe suporturi osoase (mai ales săgeți) de la Altamira, La Paloma, Ermitia dar și pe pereții peșterii Tito Bustillo, unde sunt asociate cu capete de căprioară și cai grași. În fine, liniile longitudinale, asociate punctelor, apar pe numeroase pandantive din Magdalenianul final de la Morin, iar asociate unor gravuri de capride și cervide, în peșterile Loonin și El Quesu (A. Moure Romanillo, 1987). Pe doi dintre caii din „Pasajul” de la Lascaux sunt gravate două cruce diagonale și două semne în stea. Ele apar și în arta mobilieră: crucea în diagonală - la Mas d’Azil iar semnul în stea - chiar pe unul din vâr-furile de săgeată descoperite la Lascaux

Un alt element propriu tuturor semnelor parietale, despre care deja am vorbit, este variabilitatea, individualitatea, într-o aceeași peșteră a detaliilor semnelor, prezentând același schelet. Această constatare aduce în discuție un fenomen, asupra căruia A.Leroi-Gourhan (1992) a insistat în mod deosebit, și anume procesul de disjuncție, pe care-l regăsim atât în arta mobilieră cât și în cea parietală. Disjuncția este probabil un termen

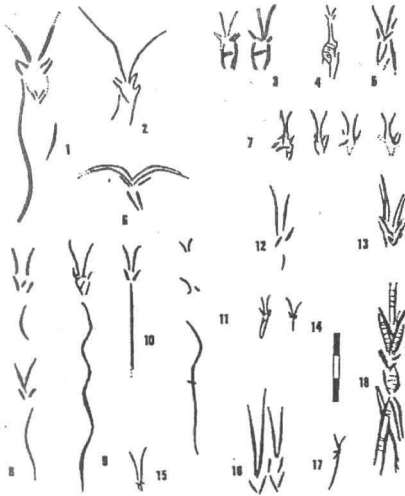


Fig. 6 - Ilustrarea fenomenului de disjuncție, aplicat reprezentărilor de țapi (1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13 -El Pendo, 2-Urtiaga, 5, 12- La Paloma, 6-Cueva Morin, 14, 16-Cueto de la Mina, 15 -Aitzbitarte IV, 17-Sofoxo, 18-Valle) (după A. Leroi-Gourhan, 1992)

impropriu, dar descrie destul de bine fenomenul: repetarea unui semn, dar într-o formă din ce în ce mai incompletă, prin omiterea (intenționată?) a unor segmente. Cougnac oferă o foarte frumoasă serie de semne aviforme, gupate la câțiva metri de panoul cervideelor și țapilor. Unul singur poate fi considerat o reprezentare completă, relevând modelul xIx, deoarece celelalte sunt doar variante neterminate, fiecărui lipsindu-i o linie sau două,

până la versiunea aflată la limita lecturii probabile: două linii verticale și una orizontală. Peștera Pech-Merle demonstrează că semnele neterminate de la Cougnac nu sunt întâmplătoare. Astfel, deasupra capului unei antropomorfe se găsește un semn aviform iar mai jos, câteva linii care, ca și la Cougnac, reproduc o parte din două aviforme.

Referitor la fenomenul de disjuncție, Lascaux oferă un caz unic, pentru că semne, considerate drept capete de țapi, supuse acestui proces printr-o simplificare treptată a trăsăturilor, apar atât pe pereți, cât și pe o lampă

din această peșteră. Motivul îl regăsim însă și în alte peșteri (fig. 6): El Pendo, Urtiaga, La Paloma, Cueva Morin, Cueto de la Mina, Aitzbitarte IV, Sofoxo, Valle. Care să fie oare semnificația disjunției? Argumentele de ordin tehnic, precum neglijența sau precauții pentru a nu crea o încărcătură prea mare de linii, nu par să fie valabile, este mai degrabă vorba de un cod, cu un sens ce ne scapă încă, dar al cărui demers general este livrat de aceste disjunții. A. Leroi-Gourhan (1979) vorbește chiar de un „stil disjunctiv”, care marchează o epocă dintr-o artă parietală regională. El trebuie, în orice caz, pus în legătură cu tema animalieră, mai precis cu capetele de animale văzute din față. H. Breuil (1905) a identificat numeroase săgeți, pe care erau reprezentate figurine de cervidee, țapi sau cai, văzute din față (multe caracterizate de acest fenomen de disjunție), realizate în linie dublă convergentă, foarte sumar schițate, și care la prima vedere creau impresia unor linii trasate la întâmplare. Dar prin ce progres intelectual aceste veritabile ideograme erau inserate în mitograma globală de pe pereți sau obiecte? Sunt multe întrebări și puține răspunsuri, mai ales că Lascaux este deocamdată singura peșteră în care apare clar asocierea sistematică a unor semne, în particular cele comune atât mobilierului cât și parietalului.

În ceea ce privește topografia semnelor parietale, două concepte diferite relevă organizarea spațiului în arta parietală. Astfel, dacă în arta mobilieră caracteristice sunt simetria și divizarea planului în registre (G. Sauvet, 1987), în arta parietală aceste noțiuni sunt absente și asocierile dintre semne respectă, de cele mai multe ori, principiul feminin-masculin, neglijându-se principiul simetriei.

Studiul topografiei semnelor parietale ilustrează existența a patru grupe:

- ♦ semne plasate la intrarea sanctuarului, indiferent de distanța față de intrare;
- ♦ semne care sunt cel mai frecvent situate înaintea marilor compoziții de animale;
- ♦ semne incluse în marile compoziții;

♦ semne care marchează sfârșitul sanctuarului sau a unei din părțile sale.

Ce demonstrează repartitia semnelor din peșterile magdaleniene? Punctele și bastonașele la intrare, liniile în fascicule și contururi incomplete înaintea marilor semne, semnele elaborate în marile compoziții, bastonașele și punctele spre final, toate într-o ordine constantă.

Astfel, în peștera Las Chimeneas (Santander) (fig. 7) – de la intrare către fundul peșterii – semnele se succed în următoarea ordine:

♦ la intrare în sanctuar, alături de doi cerbi și câțiva țapi (acestea fiind animale specifice intrării în peșteră), se observă câteva linii gravate (1);

♦ sub două stânci imense, apar, în raclaj sumar, câteva ~~##~~ contururi incomplete de animale, barate de linii în serie, apoi o grupă de linii verticale, de asemenea raclate (2a);

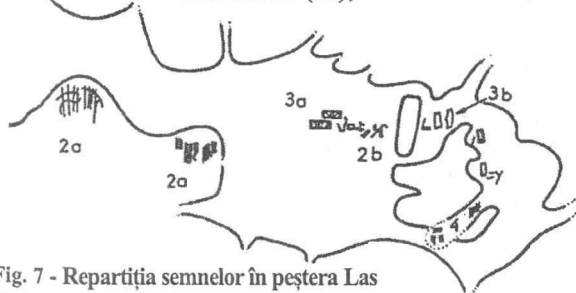
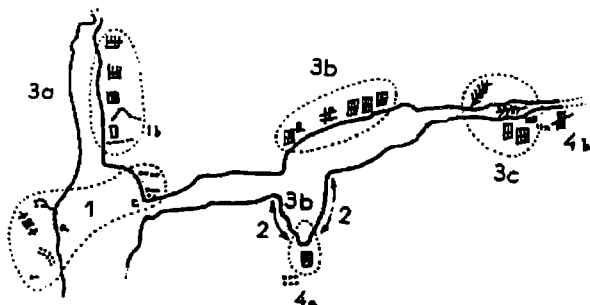


Fig. 7 - Repartitia semnelor în peștera Las Chimeneas (după A. Leroi-Gourhan, 1992)

♦ în fundul sălii, se pot vedea două semne rectangulare (3a), însoțite de contururi incomplete și linii (2b);

♦ în spate și într-o sală îngustă, se află o compoziție de cinci cerbi, alături de o a doua serie de semne rectangulare, însoțite de bastonașe (3b);

♦ în fine, într-un șemineu, care încheie dispozitivul, se remarcă câteva linii (4).



**Fig. 8 - Repartiția semnelor în peștera Lascaux  
(după A. Leroi-Gourhan, 1992)**

Marile sanctuare, cu galerii și săli multiple, oferă un dispozitiv complicat, unde seriile de semne se repetă de trei sau patru ori, păstrând însă ordinea anterior stabilită. La Pasiega (Santander), galeriile B și C posedă intrări distincte, însă, ceea ce este important, în fiecare din ele temele sunt identice, repartizate în trei ansambluri. O primă grupă de mari semne este urmată de o alta, dedublate în serii antagoniste, plasate în diverticule pe care hazardul geologic le-a așezat față în față. Semnele de la intrare sunt distruse, deci nu le cunoaștem cu precizie amplasarea, dar cele din fund sau de tranziție sunt amplasate normal. Tripla repartiție în aceeași peșteră a unei combinații de semne este unică.

Lascaux (fig.8), deposedată de animalele sale, dovedește un schelet coerent, ca și Pasiega. Prima grupă pictată (3a) ocupă cea mai mare parte dintr-un perete din Diverticulul axial, o a doua (3b), peretele Naosului. Și una și cealaltă însoțesc compoziții pe tema bou-cal. Cea de a treia grupă (3c) formează partea centrală a unui bogat ansamblu gravat, din Diverticulul cu feline: Seria de linii incomplete și grataje este circumscrisă Absidei, înaintea Puțului, în care fascicule de linii, bastonașe paralele, figuri de animale, mai mult sau mai puțin

incomplete, se intersectează. Punctele și liniile există la începutul compoziției Rotonda taurilor (1a) și al celei din Divericul (1b), deasupra pasajului către Naos (1c), în fundul Puțului (4a) și al Diverticului felinelor (4b).

Din cele câteva exemple, este evident faptul că dispoziția generală a semnelor în interiorul cavităților nu este rezultatul hazardului, ea este supusă unor reguli generale, ce se regăsesc în aproape toate peșterile decorate.

### **Reprezentarea umană**

Transformarea bestială a feței umane, având aspectul măștilor, cu profilul în contururi naturale amenajate sau în gravuri și picturi, accentuând progmatismul până la caricatură, este una din tendințele marcante ale artei magdaleniene din peșteri. Dar oare putem vorbi de artă în fața siluetelor grosiere, bufonice, în fața acestor „monștri” fără gură sau fără ochi? Toate aceste caricaturi nu pot fi decât intenționate în condițiile în care simetria este universală în arta paleolitică. Opoziția între tratamentul realist al figurii animale și indiferența față de cea umană rămâne un mister.

Notăm raritatea mâinilor negative, în raport cu documentele aurignaciene și gravetiene. Capetele sunt numeroase, cu un profil bestializat (progmatism), nerepectând proporțiile anatomice. Aportul cel mai notabil, dar redus la circa zece indivizi, este cel al figurilor travestite (vrăjitori?), imaginare sau monstruoase, precum oamenii-bizon de la Gabillou, Trois-Frères și Fontanet, ce lasă să se întrevadă raporturile simbolice complexe cu acest animal foarte des reprezentat.

### **Reprezentările masculine**

Pentru a determina cu certitudine dacă o figură reprezintă un bărbat sau o femeie este necesar să recunoaștem un caracter sexual primar. În absența unor astfel de caractere, figura ridică semne de întrebare și nu

poate fi atribuită unui sex decât dacă intervin eventual caractere sexuale secundare (precum fesele la femei) sau particularități de comportament (vânătoarea la bărbați). Respectând aceste condiții, un studiu amănunțit al figurilor antropomorfe magdaleniene relevă numărul scăzut al reprezentărilor masculine, cert încadrate. În arta parietală se remarcă drept veritabile excepții bărbații de la Saint-Cirq (Dordogne) și Sous-Grand-Lac (Dordogne), pentru că ei sunt necaricaturali având capul rotund și fața normală, sexul și membrele superioare marcate. Atrage atenția totuși lărgimea bazinului, asemănătoare cu a femeilor (B. și G. Delluc, 1995). Personajele realiste din cele două peșteri ocupă poziții strategice în cadrul sanctuarului. Fiecare este plasat în centrul unei compoziții complexe, înconjurat de figuri animale fragmentare și de semne geometrice, într-un panou individualizat din fundul peșterii.

În această categorie se integrează și figura umană de la Lascaux (planșa nr.II), reprezentând un bărbat în linie simplistă, cu o față disimulată sub un aspect de pasăre. Putem aminti și exemplul de la Pergouset (Lot), al cărui cap este plasat pe un apendice codal animal, dar corpul este uman, cu sexul accentuat.

Figurile masculine se regăsesc uneori „integrate” scenelor, în special de vânătoare sau de cuplaj. În arta parietală cele mai cunoscute sunt: omul urmărit de ovibos, sculptat pe un bloc de la Roc de Sers (fig. 9-a), o scenă de la Villars (fig. 9-b) și mai ales celebra „Scenă din Puț” de la Lascaux, unde un om pare să fie ucis de un bizon (fără îndoială cea mai frumoasă pictură narativă din arta paleolitică). O scenă, probabil de vânătoare, raportată la om-bizon, se găsește într-un panou din peștera Trois-Frères (H. Delporte, 1989). A. Leroi-Gourhan (1992) identifica în cadrul acestei teme, a vânătorii, trei grupe. Prima este constituită din oameni străpunși de săgeți, ca la Pech-Merle (fig. 9-c) și



Cougnac (fig. 9-d). Până în prezent aceste figuri rămân în limite regionale restrânse. Cea de-a doua grupă este cea a oamenilor doborâți de un bizon: tema apare în Charente și Dordogne (Lascaux, Roc-de-Sers, Laugerie-Basse). În fine, ultima se referă la urși doborând un om și ea este atestată exclusiv în arta mobilieră din Dordogne (Péchialet) și Pirinei (Mas d'Azil). La aceste scene de violență nu participă decât omul, bizonul și ursul. Este dificil de spus dacă ele se raportează la același context general, dacă sunt expresii diferite ale aceluiași concept și dacă vreun liant le apropie în plan ideologic.

Asocierile bărbat-femeie sunt foarte rare, în arta parietală cel mai cunoscut exemplu fiind „Adam și Eva” de la Rouffignac (R. Nougier, 1966).

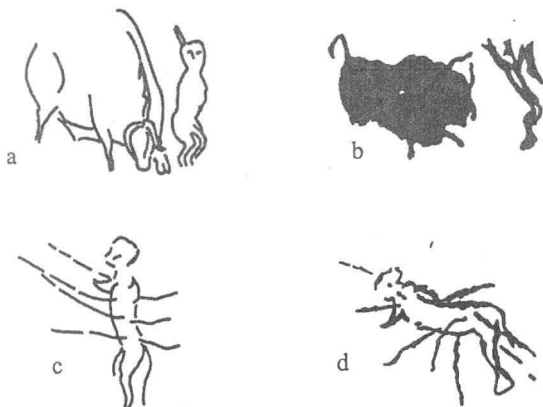


Fig. 9 - Presupuse scene de vânătoare: a - Roc de Sers, b - Villars, c - Pech-Merle, d - Cougnac (după A. Leroi-Gourhan, 1965)

## Vrăjitorii

Denumite și „ființe compozite” sau personaje semi-umane, aceste reprezentări au fost utilizate drept argument în favoarea „magiei de vânatoare” – ca interpretare a sensului artei paleolitice. Într-adevăr, transformarea capului uman, evocând animalul în om, și mai precis prădătorii (feline, urși, lupi), relevă omniprezența animalului în viața vânătorilor magdalenieni. Aluzia grafică, deliberat deformată, la rivalitatea vânător-prădător a servit oare la conturarea unui mit de vânatoare în cadrul căruia omul vânător prelua toate calitățile animalului? În tot cazul, după cum relevă D. Vialou (1991, p. 294): „ambivalența simbolică se naște din ambiguitatea grafică și nu dintr-o construcție asociind omul și animalul sub forma unor vrăjitori mascați și deghizați”. În acest domeniu, arta mobilieră magdaleniană nu are nici un exemplu și „vrăjitorii” de pe pereții peșterilor nu pot fi comparați decât cu omul-leu de la Hohlenstein-Stadel, de vârstă aurignaciană.

Cel mai vechi „vrăjitor” a fost probabil gravat la Gabillou (fig. 10) și apartenența sa umană ține de poziția verticală și de membrele inferioare, la care se degajă clar genunchii și laba piciorului. Personajul se suprapune practic unui bizon ale cărui membre anterioare se identifică cu membrele umane. În fața lui, magdalenienii au gravat un ansamblu abstract de semne, ori conjuncția unui desen de vrăjitor cu semnele este revelatoare pentru organizarea codificată a mesajului grafic paleolitic. Tema figurativ-enigmatică a omului-bizon o regăsim în alte două peșteri: Fontanet și Trois Frères.

În peștera Fontanet întâlnim un personaj în poziție verticală, având un corp animal dar cu picioare umane. La Trois Frères, în panoul central, sunt gravați zece bizoni dintre care unul, în locul labelor anterioare, are niște picioare umane ce se continuă cu o siluetă antropomorfă curbată, astfel încât spatelul său se dezvoltă de-a lungul

liniei abdominale a animalului. În dispozitivul parietal al sanctuarului de la Trois Frères domină figura enigmatică, denumită de H.Breuil „Dumnezeu cornut” (fig. 11). Ansamblul opus cuprinde în centrul său o figură compozită, din nou un bizon-om, cunoscut sub denumirea „Vrăjitorul cu arc muzical” (fig. 12). La numai un metru depărtare găsim un al doilea om-bizon, într-un mic pasaj în tunelul ce asigură accesul în Salonul Renilor. Acești trei „vrăjitori” din sanctuar corespund definiției grafice a ființelor umane, parțial metamorfozate în animale, mai ales în bizon. Doar „Dumnezeu cornut”, asemeni unui „Demiurg organizându-și creația” pare detașat de acest acord al omului cu bizonul: el posedă puterea unor animale redutabile (felina) și privirea sa penetrează ca o pasăre de noapte. Această „icoană a imaginarului magdalenian” (D. Vialou, 1991, p. 302) transmite un puternic mesaj spiritual, încă intraductibil.



Fig. 10 -  
Vrăjitorul de  
la Gabillou

Fig. 11 -  
Vrăjitorul de  
la Trois Frères

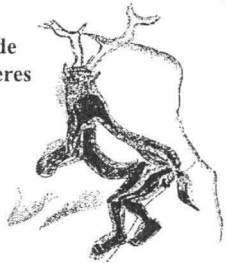


Fig. 12  
Vrăjitorul cu  
„arc muzical” de  
la Trois Frères



### Capete izolate

În arta paleolitică apar numeroase capete izolate, multe fără posibilitatea de a putea fi atribuite unui sex, uneori cu unul sau mai multe trăsături zoomorfizate (fig. 13). În arta parietală exemplele sunt mai numeroase: Combarelles – serie de capete antropomorfe care atestă, încă o dată, varietatea tipologică a acestor reprezentări într-o singură peșteră; Fontanet – două busturi antropomorfe bestializate; Font-de-Gaume – două capete asociate unor bizoni, din care unul are nasul în formă de cioc de pasăre (într-un anume fel, asocierea bizon-cap antropomorf aviform reia scena de la Lascaux); Mas d'Azil – figură realistă realizată prin utilizarea reliefului parietal, a gravurii adânci și a ocrului roșu; Marsoulas – serie de capete antropomorfe care exemplifică foarte bine gradele de abstractizare ale figurii umane: pornind de la abstract și evoluând, prin indicarea formelor cutiei craniene și orbitelor (figuri ce s-ar integra foarte bine într-o altă categorie, a fantomelor), până la reprezentarea foarte vagă a unor amănunte ale feței; Trois-Frères – două capete inserate într-un panou cu animale, din care unul prezintă analogii cu un fragment de os de la Laugerie-Basse; Pair-non-Pair – particularitatea capului uman de aici o constituie legătura foarte strânsă cu figura zoomorfă (bovideu) cu care este asociată, fiind plasată în locul urechilor animalului.

Aceasta ar fi cea mai sumară încadrare a reprezentării masculine în diferite categorii, deoarece A. Leroi-Gourhan (1992) a identificat nu mai puțin de 18 tipuri de reprezentări. Concluzia care se impune este aceea că reprezentarea umană paleolitică se poate structura într-un șir tipologic de reprezentări ce fac legătura între figurile zoomorfe și cele abstracte. Faptul că acest grup ocupă o zonă de tranziție în ansamblul artei parietale este dovedit de marea varietate a formelor de exprimare (a grafismului) și, în ultimă instanță, de prezența elementelor din amândouă clasele între care face legătura.

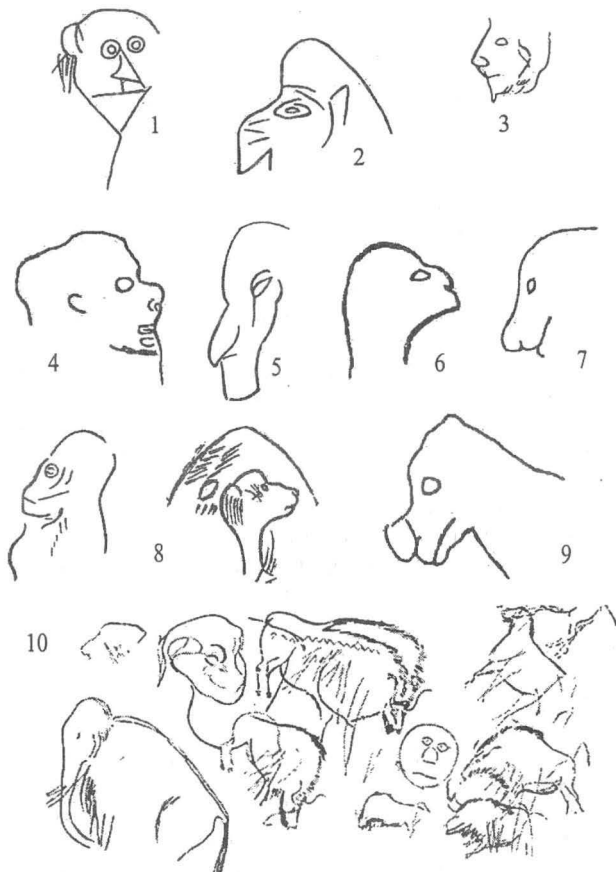
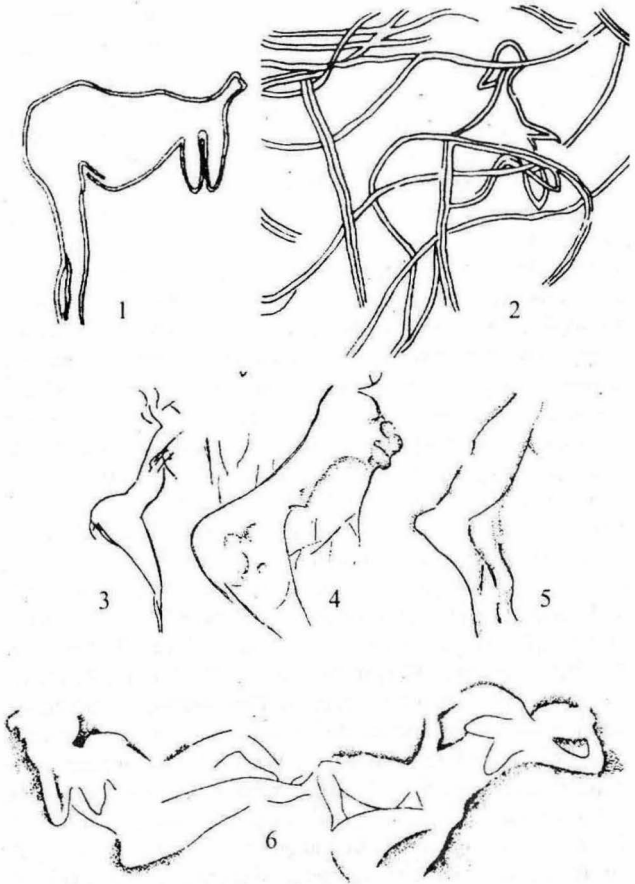


Fig. 13 - Reprezentări de capete umane: 1, 2 - Marsoulas, 3 - Les Combarelles, 4 - Angles sur l'Anglin, 5 - Font de Gaume, 6 - Los Hornos, 7 - Commarque, 8, 9 - Les Combarelles, 10 - Trois Frères

## Reprezentarea feminină

Contrar figurațiilor animale, apropiate de realitate, reprezentările feminine din această epocă sunt puternic schematizate, de cele mai multe ori redată fără cap. Peștera Pech-Merle (fig. 14 - 1,2) constituie o veritabilă excepție, pentru că ea conține numeroase figuri feminine schematice dar înzestrate cu cap și sâni, însă ele aparțin unui Magdalénien foarte vechi (J. Jelinek, 1984). Revenind într-un context mai general, gradul de schematizare al acestor figuri feminine este deosebit de variabil, de la reprezentări foarte mari, gravate, cu o redare completă a bustului, cu fese proeminente și coapse oblice, la micile figurine fin gravate, cu bust liniar, cu fese plate și coapse rectilinii.

Magdalénienul mijlociu mai păstrează o parte din tradițiile gravetiene, cu femei realiste, sculptate în adăposturi sau intrarea peșterii. Adăpostul de la Magdelaine este decorat cu două figuri clasice (fig. 6) și poate, mai departe, cu o a treia. Pe peretele sălii de la intrarea în peștera Comarque (Dordogne) este reprezentat trunchiul (cu sâni și vulvă gravate) și coapsele unei femei cu abdomenul proeminent, figurată într-o poziție aproape culcată. La Angles sur l'Anglin, partea centrală a adăpostului este gravată cu cinci trunchiuri de femei cu sexul figurat, cu abdomenul rotunjit în basorelief, în timp ce șoldurile și fesele sunt plate în raport cu abdomenul (L. Iakovleva și G. Pinçon, 1995). Aceste reprezentări parietale magdaleniene sunt în general asociate unui cal sau bizon, fără să iasă însă în evidență o alegere prioritară, nici o departajare a caracterului explicativ sau complementar al asocierii: un cal pentru una din femeile de la Magdelaine, un bizon pentru cealaltă, un cal pentru femeia de la Comarque sau un bizon pentru una din femeile de la Angles sur l'Anglin (B. și G. Delluc, 1995).



**Fig. 14 - Reprezentări feminine magdaleniene:**  
1, 2 - Pech Merle, 3 - Abri Murat, 4 - Les Combarelles,  
5 - Niaux, 6 - La Magdelaine (după A. Leroi-Gourhan, 1965)

O a doua fază a figurilor feminine poate fi plasată în Magdalenianul superior, cuprinzând gravuri a căror stilizare este extremă: picioarele sunt reduse la un trunchi alungit, corpul reprezentat printr-un apendice, capul nu este niciodată figurat iar brațele și sexul nu apar decât foarte rar. B. și G. Delluc (1995) au numit aceste reprezentări feminine FFS (figurină feminină schematizată). Peștera Combarelles (fig. 14 - 4) cuprinde 11 FFS (din care unele prezintă detalii ale sânilor), în compoziții complexe în care intervin numeroase animale și semne geometrice, precum tectiformele. Peștera Fronsac (Magdalenian superior după stilul animalelor) este decorată cu 13 FFS, aflate în diferite grade de schematizare. Opt dintre FFS, dispuse într-o friză de pe peretele stâng al celei de-a doua galerii, sunt asociate cu o imagine vulvară triunghiulară foarte mare.

În peștera La Roche-Lalinde fiecare figurină feminină, realizată de altfel în același stil specific FFS-urilor, prezintă o linie care traversează abdomenul și al cărei sens este dificil de stabilit.

În siturile magdaleniene găsim deci multe analogii, indiferent dacă este vorba de gravură sau pictură, reprezentând incontestabil aceeași tradiție artistică sau o tradiție similară. Bogatele descoperiri de la Roche de Lalinde și Gare de Couze, în Dordogne, numeroasele picturi de „note muzicale” (J. Jelinek, 1988), cum au fost numite claviformele, provenind din peșterile din munții Cantabrici și Pirinei, sunt o probă a tradiției artistice comune a vânătorilor magdalenieni din Europa occidentală. Comparația acestor forme ale corpului feminin, puternic simplificate, ilustrează, pe de o parte, concepția artistică omogenă (trunchi simplificat și fese accentuate), pe de altă parte, o varietate surprinzătoare a formelor astfel simplificate, pentru că ele sunt asemănătoare, dar niciodată identice.



## **Reprezentarea animalieră**

Animalul este omniprezent în arta figurativă preistorică, el este sacru sau vânat, consumat sau sacrificat, totem sau mit, Dumnezeu sau Diavol. Sub multiple forme grafice, animalul apare în frumusețea sa naturală sau imaginară. Uniunea estetică și simbolică a artiștilor cu fauna este moștenirea raportului omului cu animalul, devenit din ce în ce mai complex, o dată cu evoluția umanității. Această înrădăcinare profundă a artei în relația ancestrală a omului cu animalul este cu atât mai puternică, cu cât „se relevă într-o abstracție figurativă, comună tuturor formelor grafice și plastice, absența quasi-totală a peisajului...” (D. Vialou, 1991, p. 17), pentru că nici arborii, nici iarba, nici râurile nu apar, animalele sunt figurate separat de teritoriul lor, după cum mobilitatea lor este subjugată în imaginea fixată în materie. Poate și de aceea, ipotezele asupra semnificației reprezentării animaliere au fost numeroase. De la conceptul de „artă pentru artă” - H. de Mortillet, al celui de magie de vânătoare - H. Breuil sau teoria psihologică a artei infantile dezvoltată de G. Luquet, la viziunea artei ca expresie a practicilor șamanice - A. Lommel sau interpretările mitologice - A. Laming-Emperaire, teoria structural-sexuală - A. Leroi-Gourhan, creativitatea intuitivă - D. Morris, fiecare cercetător și-a adus contribuția la această vastă problematică.

Faptul că artiștii nu reprezentau ceea ce vedeau în natură, adică nu făceau „artă pentru artă”, o demonstrează clar discordanța cantitativă dintre fauna figurată și resturile osteologice. După cum arăta A. Leroi-Gourhan (1965), speciile predominante în arta paleolitică includ cuplul cal-bovideu (mai mult de 30%), urmat de cerb (12%), mamut (9,6), țap (8,7%), ren (1%), rinocerii și carnivorele, reprezentând fiecare mai puțin de 2%, în timp ce focile, glutonii și alte câteva specii nu există decât în câteva exemplare, toate

mobiliere. La nivel regional, compoziția speciilor prezintă însă importante variații. În Perigord, procentajul de reprezentări ale calului și mamutului au un indice mai ridicat decât cel general, în timp ce aceasta este zona în care renul era consumat în mod frecvent. Numărul important de reprezentări de bizoni din Pirinei nu este însoțit de unul important de resturi osteologice. În Ardèche, cea mai mare parte a figurațiilor corespunde mamutului, însoțit de țap și ren, în timp ce resturile de rumegătoare predomină în depozite, mamutul fiind absent. Poate doar în regiunea cantabrică raportul dintre resturile de cerb și reprezentările acestuia este mai apropiat.

Studiile au arătat că în spațiul franco-cantabric aproximativ 90% din resturile faunistice au aparținut renului, care după cum am văzut, reprezintă în arta parietală magdaleniană doar 1%. La Commarque, unde calul are o importantă pondere în reprezentări, mai mult de trei pătrimi din resturile faunistice aparțin renului. La Villars, renul predomină în depozitele arheologice, dar este absent în artă. În peștera Tito Bustillo, numărul cel mai important de vestigii aparține cerbului (31%), urmat de țap (11,7%), cal (3,9%), capră (2%) și marile bovidee (1%), în timp ce renul reprezintă doar 0,05%. Figurațiile animaliere din această zonă atestă, într-adevăr, preponderența cerbului (50%), dar urmează calul (29,5%) și renul (7,3%) (J. Alfonso Moure-Romanillo, 1988). Peștera Altamira prezintă caracteristici similare, cu predominarea cerbului atât în artă cât și în depozite, dar constatăm un fenomen foarte curios: toate sunt gravate, cu excepția unei singure căprioare policrome.

**Calul** este animalul pe care artiștii magdalenieni l-au reprodus cel mai des. Se cunosc astăzi un număr impresionant de reprezentări, utilizându-se toate tehnicile, de la simple schițe, până la opere foarte detaliate. Doar peștera Combarelles a livrat 100 de exemplare, toate

gravate, cu foarte multe variante. Printre picturi putem cita calul de tip ponei, gravat și pictat policrom de la Altamira și un mare cal pictat în negru din peștera Niaux (fig. 15 - 1). Sculptura în bas-relief nu a lăsat pe pereți decât puține exemple, precum calul de doi metri lungime din peștera Comarque, al cărui corp a fost realizat utilizându-se denivelările rocii.

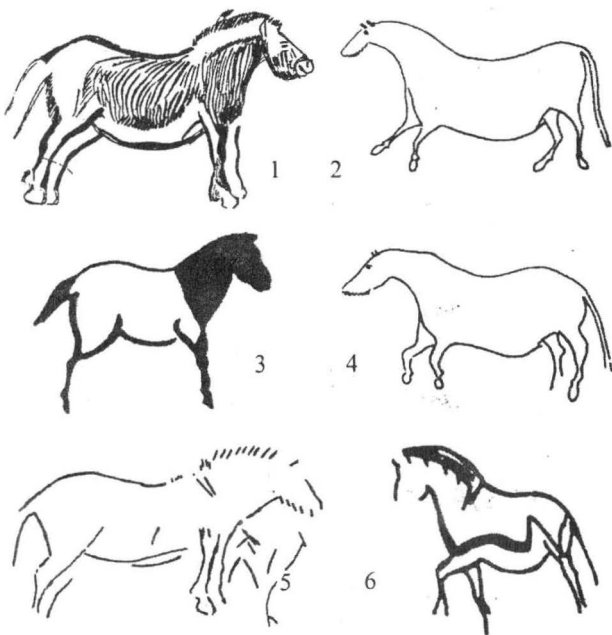


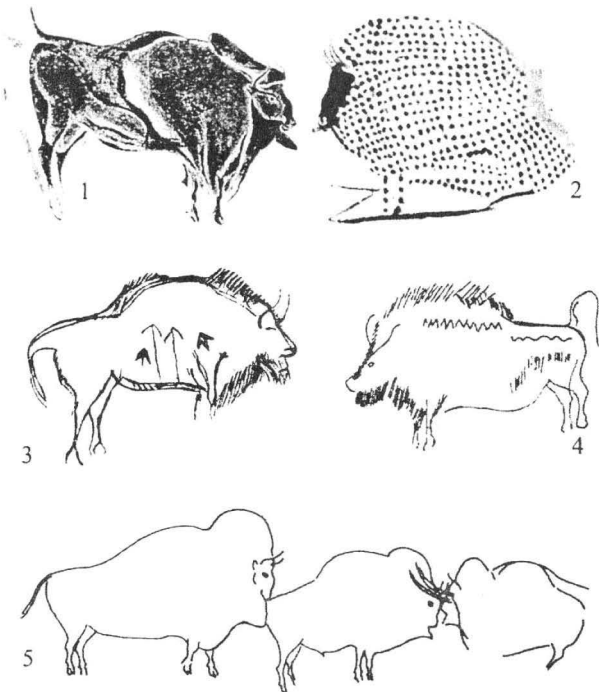
Fig. 15 - Reprezentări de cai:

1 - Niaux, 2 - Lascaux, 3 - Castillo, 4 - La Gabillou,  
5 - Montespan, 6 - La Portel

Referitor la modul de realizare al coamei cailor, A. Moure Romanillo (1987) a identificat trei tipuri: în semne lineare convenționale, în „hașură” și în „scară”. Prima constă din două linii ce reprezintă partea superioară a gâtului și extremitatea coamei. Acest tip apare pictat sau gravat la Ekain, Las Monedas, Sotarriza, Les Pedroses, El Buxu și Tito Bustillo. Criniera în „hașură” reproduce în detaliu liniile părului, apărând în „Galeria cailor” de la Tito Bustillo. Ultima, coama în „scară”, numită astfel datorită unei descreșteri bruște sau unei cărări care pleacă din partea anterioară, este prezentă în peșterile La Pasiega, Covalanas, La Haza.

**Bizonul** din perioada artiștilor magdalenieni era mai masiv decât bizonul actual, după cum demonstrează oasele descoperite în săpături. Reprezentările preistorice ni-l prezintă cu o cocoașă dorsală, alături de o a două protuberanță pe gât, mult mai dezvoltată ca la bizonul actual, acoperit de o blană groasă. Pentru arta parietală, trebuie amintită în primul rând Altamira (fig. 16 - 1), al cărei plafon a fost decorat cu figuri negre și roșii și mai mult de douăzeci de animale policrome, cu o vivacitate a culorilor pe care o regăsim la puține peșteri. Acestea sunt în majoritate bizoni, surprinși în atitudinile cele mai variate: opriți într-un repaus maiestuos, mugind, galopând, în alertă, cu capul întors sau ghemuiți pentru a se năpusti într-un atac. Dispoziția armonioasă a figurilor ne permite să presupunem că ele au fost executate după un plan prestabilit. Gravura a contribuit la expresivitatea detaliilor și protuberanțele naturale au fost și ele abil utilizate. Putem menționa și peștera Marsoulas (fig. 16 - 2) care, alături de o serie de bizoni gravați sau pictați în negru, oferă un exemplar, de o execuție inferioară, dar unic în arta paleolitică, deoarece corpul animalului este în întregime pictat în roșu, în timp ce capul este de un roșu brun și doar coarnele sunt gravate. La Niaux (fig. 16 - 3), conturul siluetelor și

detaliile sunt marcate cu linii negre, în plus unele exemplare poartă pe corp una sau mai multe săgeți, cea mai mare parte roșii. La Font-de-Gaume (fig. 16 - 5), bizonii sunt pictați în negru, brun sau policrom, dar starea lor de conservare este destul de proastă.



**Fig. 16 - Reprezentări de bizoni:**

**1 - Altamira, 2 - Marsoulas, 3 - Niaux, 4 - Trois Frères,  
5 - Font de Gaume**

Prezența **renului**, mai precis quasi-absența lui, în arta parietală a stârnit discuții controversate și a servit drept contra-argument la ipoteza „magiei de vânătoare”. Într-adevăr, renul este puțin prezent pe pereții peșterilor, de aici și concluzia că fauna figurată nu este întotdeauna cea din viața cotidiană. Exemplul renului este concludent: iată un animal fundamental în alimentație, care domină resturile culinare în perioada Magdalenianului și care este puțin reprezentat în arta parietală, deoarece nici o figurație a renului nu apare la Lascaux, nici una la Cabrerets și Rouffignac, sau în „Salonul negru” de la Niaux. H. Breuil (1952) remarca extrema raritate a renului chiar și în peșterile unde este figurat: șase reni la Font-de-Gaume, 11 la Combarelles (fig. 17 -3), din mai mult de 300 reprezentări animaliere, concluzionând că renul reprezenta un vânat puțin agil, capturarea fiind posibilă fără ca omul să aibă nevoie de recurgerea la magie.

**Cerbul (căprioara)**, ca și renul, este rar întâlnit pe pereții peșterilor și foarte frecvent în arta mobilieră. Căprioara policromă, de la Altamira (fig. 17 - 2), este un exemplar remarcabil, nu atât prin colorit cât prin detalii, în special detaliile copitelor. Tot Altamira (fig. 17 - 4) a oferit și unul din cele mai frumoase reprezentări ale cerbului din arta parietală. Trebuie menționați și cerbii de la Lascaux (fig. 17 -5), care oferă o imagine excepțională pentru arta paleolitică: figurarea râului în care acești cerbi înoată.

**Țapul** - figuri parietale gravate întâlnim la Les Combarelles, La Mouthe, Rouffignac (fig. 18 - 2), Castillo și Marsoulas, iar pentru cele pictate, Țapii în negru, de la Niaux (fig. 18 -1), sunt specimene admirabile.

**Mamutul** - este mult mai bine reprezentat în peșteri decât pe obiectele mobiliere, mai ales în regiunea Les Eyzies. Gravurile din peștera La Mouthe sunt redată stângaci, cu destul de puține detalii, cele de la Bernifal (fig. 18 - 3), într-un stil comparabil, au desenate pe corp mari semne care au fost interpretate drept colibe sau curse. La Les Combarelles (fig. 18 - 4) și Font-de-Gaume sunt prezente serii de mamuți gravați și apoi acoperiți cu pigmenți, iar la Cabrerets,

mamuți pictați cu negru. Dar peștera Rouffignac rămâne un unicat în arta paleolitică, pentru că aici întâlnim nu mai puțin de 120 de reprezentări de mamut, pictați sau gravați, realizați într-un moment în care mamutul era puțin prezent în faună. Moda mamutului a servit deci în galeriile de la Rouffignac unor rațiuni magice, căroră li s-au adăugat motive pur estetice, dată fiind grandoarea mării frize cu mamuți din această peșteră.

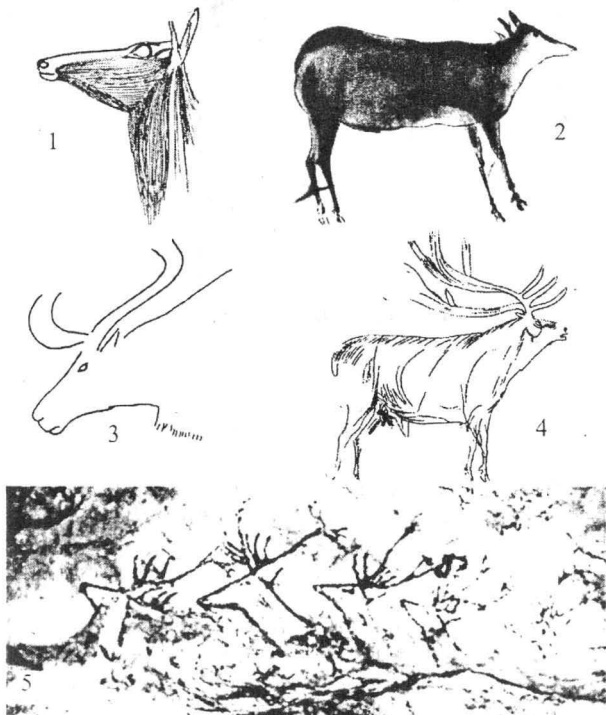
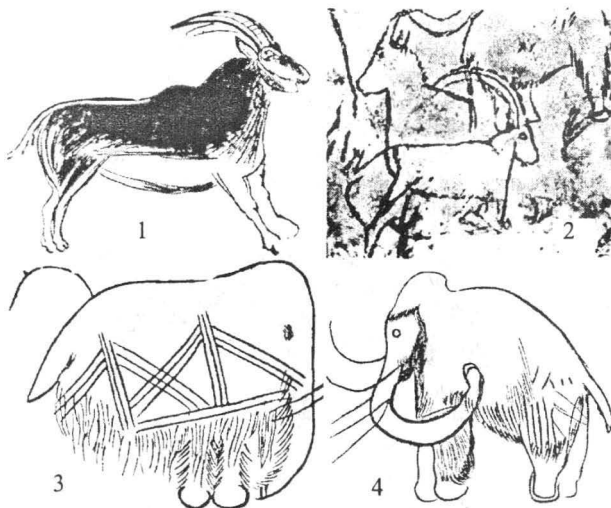


Fig. 17 - Reprezentări de cerbi, căprioare și reni:  
1 - Castillo, 2, 4 - Altamira, 3 - Les Combarelles, 5 - Lascaux



**Fig. 18 - Reprezentări de țapi și mamuți:**

**1 - Niaux, 2 - Rouffignac, 3 - Bernifal, 4 - Les Combarelles**

În bestiarul paleolitic, după speciile prezentate anterior, urmează așa-numitele „animale rare”, raritate ce nu se poate explica decât prin două serii de cauzalități de natură diferită. Prima ar fi raritatea unei specii în faună, ce a putut condiționa raritatea reprezentărilor: astfel, megaceros, căpriorul, asinii, ca și cea mai mare parte a carnivorelor nu sunt niciodată prea frecvenți în Paleoliticul superior. Această formă de selecție „naturală” poate explica raritatea lor în iconografia paleolitică, dar demersul nu este aplicabil la toate speciile (Ph. Novel, 1987). Deci, în stabilirea rolului și locului acestor animale în arta paleolitică, trebuie în primul rând să ne întoarcem la noțiunea de bestiar, pentru că atribuirea intenționată unor animale a unei valori sim-



bolice nu pare să aibă nimic de-a face cu proporțiile lor în cadrul faunei. Această subiectivitate explică de ce unele animale, relativ frecvente la un moment dat în Paleoliticul superior, nu erau reprezentate decât foarte rar: antilopa saiga - foarte frecventă din Solutrean până în Magdalenianul III - apare excepțional în artă. De asemenea, păsările, peștii, batracienii, reptilele sunt prezente întotdeauna în faună, dar artiștii le acordă un slab interes. Această raritate nu pare deci de origine culturală, ci mai degrabă cultică.

**Păsările** sunt cu totul excepționale, în arta parietală le întâlnim la Gabillou și Lascaux, destul de mediocru realizate

Urșii, felinele, rinocerii, a căror populare paleolitică nu era foarte importantă, intervin totuși în sanctuare într-o pondere mai importantă. **Felinele**, prin poziția lor topografică izolată, posedă un statut particular, deoarece calitățile lor de prădători probabil au servit drept model pentru oamenii din Paleolitic. Dintre gravurile parietale, cea mai cunoscută provine de la Font-de-Gaume, cu o felină, al cărei cap este imperfect, dar într-o atitudine clară pentru această specie. Peștera Combarelles oferă mai multe gravuri de feline: un leu cu o coamă masivă, urmat de un specimen tânăr, cu capul sculptat în relief ușor, ambele deosebit de realiste. În domeniul picturii, poate cea mai frumoasă reprezentare de felină este cea de la Lascaux, foarte asemănătoare, prin poziția labelor, cu cea din peștera Cuciulat (România).

Există în arta paleolitică câteva reprezentări de **lupi**, de o calitate artistică relativ bună, precum gravura de la Combarelles sau pictura policromă de la Font-de-Gaume.

**Urșii**, spre deosebire de feline, nu se găsesc în poziții izolate, ci asociați animalelor dominante, în special erbivorelor, nepărând, deci, inspirați de același sentiment ca felinele sau rinocerii. Cele mai interesante

reprezentări sunt cele de la Combarelles, unde sunt prezente ambele specii de urs (de peșteră și brun).

**Rinocerii** sunt mai numeroși în arta parietală, cele mai realiste exemplare provenind de la Font-de-Gaume, mergând cu detaliile până la reprezentarea blănii.

Deci, animalele rare pot fi divizate în trei grupe: prima reunește trei specii mai frecvente, ale căror modalități de reprezentare au fost analizate anterior (urși, feline, rinoceri); cea de-a doua cuprinde animale a căror raritate în artă poate fi generată de locul modest ocupat în cadrul faunei (șerpilor, batracienii, reptilele) și ultima include specii care au constituit o prezență importantă la un moment dat în faună, precum antilopa saiga, dar raritatea lor în artă nu poate fi explicată prin factori ecologici ci de origine culturală, dar rațiunea lor ne scapă.

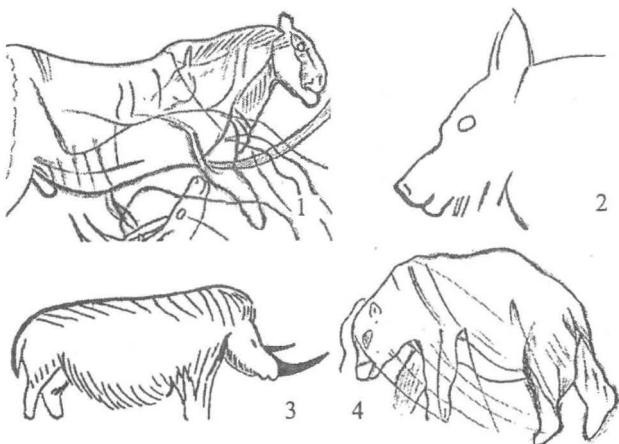


Fig. 19 - Reprezentări de felină (1 - Les Combarelles), lup (2 - Les Combarelles), rinocer (3 - Font-de-Gaume) și urs (4 - Les Combarelles)

## Asocierea speciilor animale

Concluzii importante referitoare la aceste asocieri au fost obținute de A. Laming-Empeaire (1962), ilustrând următoarele date:

- fiecare peșteră este construită pe tema rezultată din cuplajul a două mari erbivore;
- această temă se repetă de două, trei sau patru ori, dar cu frecvente modificări ale figurilor accesorii;
- raporturile numerice ale principalelor două specii sunt fie echivalente (atunci când nu există decât unul din fiecare specie), fie clar excedentare pentru una din ele. Raporturile de prioritate aparentă ale unei specii sunt variabile, în unele cazuri un bou gigantic este acompaniat de o turmă de cai (Lascaux), sau invers, o ceată de bizoni este echilibrată de un singur cal, de dimensiuni impresionante (Santimamine).

A.Leroi-Gourhan (1965), pe baza studiilor sale, împarte asocierile pe trei serii principale:

1. Seria cal: 81% cu leii, 64% cu bizonii, 49% cu boii, 40% cu țapii, 33% cu cerbii, 31% cu urșii. Calul este, prin excelență elementul complementar al cuplajelor, deoarece din cele 10 exemple, el este prezent în 7 cazuri cu procentaje de peste 30%.

2. Seria mamut: 38% cu bizonii, 32% cu renii. Este un tip de cuplaj mai rar și faptul că acesta a fost singura asociere importantă a renului poate constitui un indicator climatic sau cronologic. Nu trebuie pierdut totuși din vedere că, dacă renul este rar în arta parietală, mamutul, din contră, intervine deseori ca subiect izolat într-un panou (Les Combarelle, Altamira, Ebbou) sau în fundul peșterii (Pindal, El Castillo). Unul din cazurile cele mai curioase este acela al ultimului panou drept din galeria de la Les Combarelles : panoul cuprinde douăzeci de cai însoțiți de doi mamuți. Combinația mamut-cal este un fapt excepțional deoarece, cu excepția peșterilor Baume Latrone și Chabot, ea nu este

atestată, tema obișnuită fiind cal-bizon (sau bou) + mamut. Absența bovideului a fost remediată la Les Combarelles, deoarece capul unuia dintre cai a fost decorat cu două coarne, ca și cum s-ar fi dorit completarea unei lacune în compoziție.

3. Seria căprioară: 30% din cerbi și totalitatea exemplarelor de megaceros suntacompaniate de o femelă. Numărul de megaceros este foarte redus: doi la Cougnac și câte unul la Les Combarelles, Pair-non-Pair, Pech-Merle. Este frapant, și probabil nu întâmplător, faptul că fiecare megaceros este însoțit de o femelă, de talie identică și totuși clar identificabilă față de mascul.

Referitor la animalele rar reprezentate și la asocierile lor, Ph. Novel (1987) a stabilit pentru urși: din 19 asocieri relevate, 9 sunt cu calul, 3 cu renul, cea mai mare parte în peștera Les Combarelles. Felinele dovedesc o tendință de izolare, doar 9 asocieri din 20 de reprezentări fiind reținute, din care șase cu calul și două cu bovideele. Rinocerii: 12 asocieri din care 4 cu mamutul, 2 cu calul și 2 cu bizonul. Rouffignac este la originea asocierilor privilegiate cu mamutul, dar un exemplu găsim și la Font-de-Gaume.

Deci, pentru un total de 71 de asocieri, 25 sunt cu calul, 9 cu bizonul, 8 cu mamutul, 4 cu boul. Altfel spus, speciile rare sunt asociate într-un mod privilegiat cu animalele cele mai frecvente. Pe de altă parte, șapte asocieri de animale rare, între ele, au fost identificate. În 3 cazuri s-au observat panouri restrânse ca suprafață, unde sunt figurate preferențial speciile rare, asociate cu animalele fantastice: Gabillou, Lascaux și Les Combarelles.

Organizarea peșterilor a fost descrisă ca o opoziție schematică a două serii de animale: A (cal, cerb, țap) și B (bizon, bou), figurate pe pereți sub forma unui cuplu central A-B (cal-bovideu), corespunzând animalelor laterale B (cal, cerb, țap). Identificăm astfel o serie de sisteme simetrice, a căror schemă generală a fost stabilită,

de A. Leroi-Gourhan (1965), sub forma :

A A+B A

(în care A reprezintă animale cu potențial masculin și B animale cu potențial feminin.) (A. Leroi-Gourhan, 1965)

Deci, primul lucru evident este constanța ansamblului cal-bovideu (bou sau bizon). Unul din aceste bovidee este dominant, adică plasat într-o poziție topografică de vedetă, în centrul ansamblului de figuri. Aceasta presupune existența peșterilor boilor și ale bizonilor, și unele și celelalte ilustrând o preferință exclusivă pentru una din cele două erbivore. În cazul peșterilor unde sunt prezente ambele bovidee s-a pus problema dacă nu cumva au fost pictate la intervale diferite de timp, dar stilul este asemănător și nu se poate susține această ipoteză (Pech-Merle, Altamira, Lascaux, El, Castillo, Font-de-Gaume, Niaux). Totuși, „intenția localizatoare” a acestor animale este evidentă: la Pech-Merle, în același panou, un grup de bizoni și unul de boi se învecinează, fără a se întâlni, la Lascaux situația este foarte interesantă: peștera, în marile dispozitive este dominată de boi, dar bizonul apare în 20 de puncte topografice, numai în poziții izolate: în fundul Diverticulului axial (fig. 20), în Puț, în fundul Pasajului și al Diverticulului felinelor. Contrastul dintre Lascaux, sanctuar al boilor, unde bizonul ocupă locurile retrase și Niaux, sanctuar al bizonilor, unde boul este cantonat în galeriile pierdute, contribuie la susținerea teoriilor de mai sus.

Unele animale nu apar niciodată asociate, ceea ce pune problema relațiilor negative între specii și demonstrează că asocierile nu sunt rezultatul hazardului. Astfel, ursul și leul nu se regăsesc niciodată în același ansamblu, chiar dacă sunt figurați în panouri vecine (Les Combarelles). Ursul și leul sunt în asociere cu calul, și nici un caz nu este cunoscut de asociere a unuia din aceste animale cu bizonul, chiar și atunci când se

gădesc în aceeași cavitate, precum la Teyjat, unde panoul superior bizon-cal este în contact cu două panouri pe tema ren-cal+urs. Mamutul nu se regăsește cu căprioara, cerbul cu renul, renul cu boul. G. Sauvet și A. Wlodarczyk (1995), într-un studiu similar celui al lui A. Leroi-Gourhan, au pus și ei în evidență incompatibilitatea mamut-căprioară. Este adevărat că cele două animale au avut o distribuție geografică foarte diferită: căprioara în regiunea cantabrică și mamutul în Perigord, în Quercy și valea Rhonului, totuși, ele coexistă în numeroase situri (Pindal, El Castillo, Bernifal, Les Combarelles, Ebbou) dar nu apar niciodată în același ansamblu, fiind totdeauna localizați în panouri diferite. În schimb, mamutul și cerbul sunt asociate de cinci ori, la Combarelles și Ebbou. Aceasta demonstrează că rațiunile geografice nu sunt de ajuns pentru a explica absența totală a asocierilor căprioară-mamut, mai ales că cele două specii coexistă în aceeași peșteră. Se pare însă, că ele fac parte dintr-un același sistem de gândire, dar aparțin unor câmpuri semantice diferite, fără relație unul cu altul și probabil asocierea lor ar fi fost în contradicție cu mesajul transmis de artiștii paleolitici.

În concluzie, repartiția speciilor animale răspunde unor reguli care demonstrează un sistem de reprezentare relativ simplu, chiar dacă conținutul său ideologic ne scapă. Animalele pot fi repartizate în trei clase: prima este constituită din animale centrale, care sunt, în cea mai mare parte, bizonul, boul, mamutul și calul. Animalele centrale se asociază (cu excepția ultimului) în toate cazurile cu calul. Cea de-a doua serie constă în animale complementare sau de încadrare, respectiv cerbul și țapul. Primul intervine în maniera unei punctuații pe traseu, la intrare sau fund. Al doilea este frecvent inserat la periferia animalelor centrale. Ultima serie include animale de fund: leu, urs, rinocer, formând „constelația figurilor cele mai disimulate”

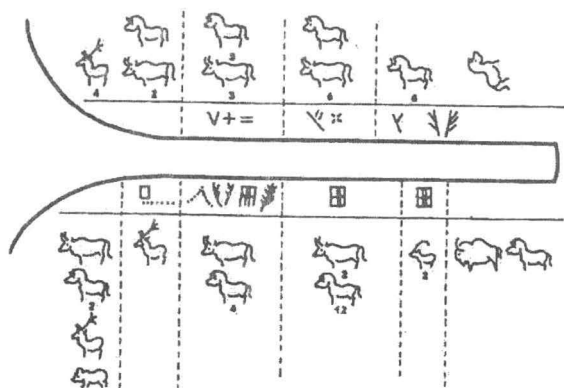


Fig. 20 - Repartiția topografică a animalelor, antropomorfelor și semnelor în peștera Lascaux (Diverticulul axial) (după A. Leroi-Gourhan, 1992)

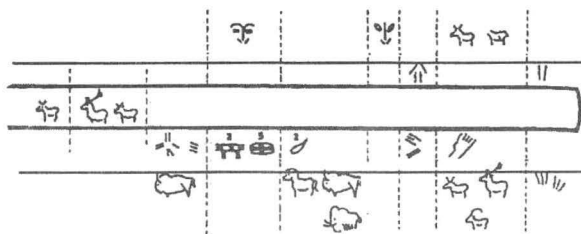


Fig. 21 - Repartiția topografică a animalelor, antropomorfelor și semnelor în peștera Altamira (galeria profundă) (după A. Leroi-Gourhan, 1992)

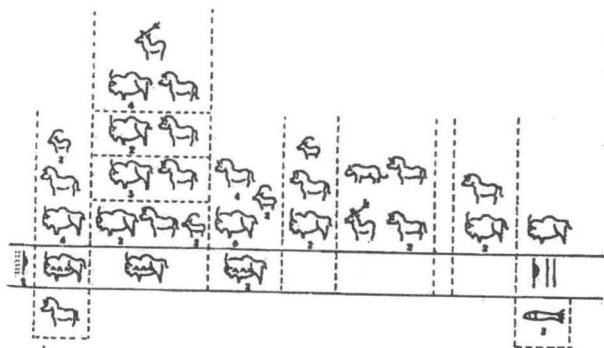


Fig. 22 - Dispozitivul parietal din peștera Niaux (Salonul negru) (după A. Leroi-Gourhan, 1992)

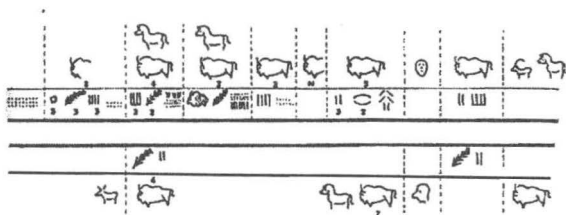


Fig. 23 - Dispozitivul parietal din peștera Marsoulas (după A. Leroi-Gourhan, 1992)



(A. Leroi-Guorhan, 1992, p. 64). Această populație de fund, exceptând cerbul sau șapul, vine să se adauge, într-un număr important de cazuri, calului, care însoțește leul sau este reprezentat singur.

Însă, studiile, bazate pe descoperiri mai recente, ale lui Ph. Novel (1987) au relevat faptul că dispoziția animalelor din această ultimă grupă nu este atât de simplă pe cât se credea. Din 82 de reprezentări, 49 ocupă o poziție calificată de el drept „normală” (figuri ce se integrează în panourile centrale). Din contră, 23 de figurații (37%) ocupă poziții izolate. Felinele contribuie la această ultimă cifră cu 50% din reprezentările lor. Poziția rinocerilor nu este foarte evidentă: 9 rinoceri din 16 ocupă o poziție „normală”, 3 se situează în fundul galeriilor, 3 la intersecția dintre galerii, unul la începutul părții decorate a peșterii (Les Combarelles II). Din contră, se observă o puternică concentrare a urșilor în părțile centrale ale peșterii (19 din 23). Se poate remarca și faptul că din cele două păsări reprezentate, una este situată la intrare (Gabillou), cealaltă în fund (Lascaux). Cinci asini din șase ocupă poziții centrale, poate pentru că aveau o semnificație identică cu a cailor (Gabillou, Lascaux, Combarelles). Deci aceste ultime date, confirmă doar parțial pe cele mai vechi, ale lui A. Leroi-Gourhan.



# ARTA MOBILIERĂ



## Istoricul descoperirilor de artă mobilieră

Pentru arta mobilieră, cele mai vechi descoperiri sunt plasate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în condiții care rămân imprecise și obscure. Cel mai vechi obiect este bastonul de la **Veyrier**, descoperit se pare, de Mayon între 1833 și 1838. El era incizat cu gâtul și capul unui animal, identificat ca reprezentând o pasăre și era însoțit de un harpon cu barbeluri inverse. Este imposibil de știut ce datare le-a fost atribuită acestor obiecte în momentul descoperirii lor.

Tradițional, în literatura de specialitate, piesa de la **Chaffaud**, gravată cu două căprioare și două siluete, reprezentând probabil pești, este considerată drept prima operă de artă paleolitică cunoscută. Specialiștii nu sunt însă de acord nici în ceea ce privește anul descoperirii, care variază între 1834 și 1845, nici în ceea ce privește autorii descoperirii. Recunoașterea originii paleolitice s-a făcut destul de târziu: atribuită Epocii pietrei de către Mérimée, în 1853, considerată celtică de alții, ea a fost clasată în Epoca Renului (Paleolitic superior) abia de către E. Lartet, în 1861.

În această categorie, a celor mai vechi descoperiri, mai pot fi amintite: osul cu gravuri geometrice, provenind de la **Bize**, descoperit în jurul anilor 1830 și gravura de cal pe un corn de ren, descoperită către 1840 de abatele Croizet.

Începând cu 1860, descoperirile de artă mobilieră se multiplică, în special datorită săpăturilor efectuate de E. Lartet. Primele lui cercetări de la Aurignac (1860) nu au relevat nici un obiect de artă, însă astfel de obiecte au apărut la **Massat** (Ariege) și în special în peșterile din Périgord (**Gorge d'Enfer**, **Laugerie**, **Madeleine**,

peștera Richard, etc.), pe care le-a săpat împreună cu H. Christy, începând cu anul 1863. E. Lartet și H. Christy publicau, în 1864, un articol-manifest, care prezenta deja diversele forme ale artei mobiliere, iar în 1865 apărea principala lor operă, „*Reliquiae Aquitanicae*”.

În Pirinei, primele opere mobiliere au fost descoperite, după E. Lartet, de F. Garigou la **Massat, Lourdes**, în peștera **La Vache**; cercetări sporadice au fost efectuate de către Puech, Filhol, Ladeveze, Trutat, în diverse peșteri, în special în cea de la **Mas d'Azil**, de unde F. Garrigou publica prima cupă stratigrafică, în 1867 (H. Delporte, 1987). În aceeași epocă și în alte regiuni se înregistrează descoperiri: gravurile de animale de la **Chaise** (Charente), publicate de către Bourgeois și Delaunay în 1865, statuetele zoomorfe de la **Solutré**, semnalate de Ferry în 1868 sau statuetele din fildeș și corn de ren de la **Monstastruc** (Bruniquel).

Anii '60 marchează primele descoperiri în câteva țări europene: în Belgia – gravurile de la **Furfooz** și **Chaleaux**, peștele de la **Goyet** și statueta antropomorfă de la **Trou-Magrite**, recuperate de Dupont; în Germania – gravurile de la **Schussenquelle**, publicate în 1865 de Fraas.

După 1870, activitatea cercetătorilor continuă să se extindă. În Franța, importante descoperiri s-au făcut în Charente, Gironde, Dordogne și Pirinei. În Europa menționăm, pentru aceeași perioadă, seria de gravuri de la **Kesslerloch** (Suedia) – 1873, gravura de cal din peștera **Robin Hood** (Anglia) – 1876, primele obiecte din **Peștera Mamutului** (Polonia) – 1877. Poliakov identifica în 1879 situl de la Kostenki, ce va livra ulterior o serie impresionantă de obiecte de artă paleolitice.

Însă, un moment important în cercetarea artei mobiliere este marcat, după 1871, de activitatea lui E. Piette. Acesta a avut șansa de a realiza, prin săpăturile

de la **Gourdan, Lortet, Arudy, Mas-d'Azil, Brassempouy** cea mai impresionantă colecție de obiecte de artă. El a fost primul care a încercat să stabilească distincții cronologice, dar și geografice (spre exemplu, diferențe între arta din Pirinei și cea din Perigord) în interiorul artei mobiliere. Corelând cronologia sa cu cea a industriilor (prezența harpoanelor) și cu cea a faunei, el identifica mai multe faze succesive, marcate de prezența sculpturilor în *ronde-bosse*, a sculpturilor în relief, a contururilor decupate și a gravurilor, cu sau fără harpoane. Continuatorul lui E. Piette a fost abatele H. Breuil, care a coordonat publicarea mării opere postume a lui Piette, „**L'Art pendant l'Âge du Renne**” (1907). Însă, activitatea abatelui a fost îndreptată în special către arta parietală, sistemul său cronologic, cu cele două cicluri, fiind pentru o perioadă de timp unanim acceptat de specialiști. În acest sistem, arta mobilieră nu ocupă nici un loc, ea nu a fost amintită de autor decât în măsura în care prezenta utilitate pentru demonstrația sa. Contribuția lui H. Breuil în domeniul artei mobiliere a fost aceea că el a pus în evidență existența unui interval cronologic important între cele două serii de statuete - cele de la Mas-d'Azil aparținând Magdalenianului, pe care el l-a numit IV și cele de la Brassempouy, aparținând Aurignacianului superior, ce formează astăzi Perigordianul sau Gravetianul. Anterior, E. Piette considerase contemporane aceste statuete.

Tendința lui H. Breuil, de a neglija arta mobilieră în favoarea celei parietale, a continuat și la A. Leroi-Gourhan și A. Laming-Emperaire, care, în încercările lor de a identifica semnificația artei paleolitice nu au luat nici un moment în discuție arta mobilieră. Chiar și în prezent, specialiștii preferă să enumere diferite descoperiri, fără a încerca și interpretări.

## **Evoluția culturală a artei mobile**

Momentul în care umanitatea trecea de la un comportament instinctiv la crearea formelor cu valoare simbolică corespunde de fapt unui lung proces de evoluție, ce a debutat prin selecția obiectelor naturale - *cu o destinație precisă* - și a continuat apoi prin transformarea lor în forme inedite.

În favoarea unei capacități de gândire simbolică la oamenii Paleoliticului inferior pledează și câteva resturi osoase cu incizii aparent ritmice, dar autenticitatea lor este pusă sub semnul întrebării deoarece inciziile puteau rezulta și în urma unei operații de descarnare. Astfel, situl de la Bilzingsleben (Turingia), datat între 350.000-220.000 de ani, a furnizat un fragment de colț de fildes și un fragment de os lung de elefant cu incizii în serie și linii gravate intenționat. Dispoziția regulată a acestor incizii sugerează ideea de ritm, expresie posibilă a unui mesaj (J.Kozłowski, 1992). La Pech de l'Azé (Franța), într-un strat acheulean de la finalul Riss-ului I, s-a descoperit un os gravat intenționat – după părerea lui F. Bordes (1969) – cu un motiv abstract. A. Marshack (1990) a demonstrat că osul nu poartă de fapt decât urme de alterare naturală. Acheuleanul din Riss III de la Suard (Franța) a livrat oase profund incizate care puteau fi însă doar simple stigmatte tehnologice și alimentare (Debenath A., Duport L., 1971).

### **Musterianul**

Mărturiile comportamentului simbolic al omului de Neandertal sunt ceva mai numeroase, cuprinzând următoarele categorii:



### *Materialul colorant*

Prezența coloranților (mai ales ocrul) este confirmată într-un număr important de situri din Europa Occidentală și până în Orientul Apropiat, la aceasta adăugându-se și numeroși galeți pentru mărunțirea lor. Astfel, în situl mustertian de la Rhendalen (Renania) – final Riss – a fost descoperită o plachetă din cuarțit cu un canal pentru pulverizarea ocrului, alături de fragmente din acest ultim material. Situl de la Becov (Boemia) – datat la 200.000 de ani B.P. - a furnizat un important număr de bucăți de colorant și câteva plachete de cuarțit fasonate care serveau la spargerea și pulverizarea colorantului. În peștera Raj (Polonia) au fost identificate două nivele datate între 70.000 – 60.000 de ani, aparținând mustertianului de tip Quina, puternic colorate cu hematit. Aici au fost descoperite o piesă din gresie și patru din granit cu una sau două suprafețe plate, bine fasonate, servind la fărâmițarea hematitului (J.Kozłowski, 1992).

Singulară pentru această perioadă este descoperirea în peștera Cioarei (România) a nu mai puțin de opt recipiente destinate prelucrării ocrului. Acestea au fost obținute din partea superioară a stalagmitelor, prin retezarea acestora, urmată apoi de raclajul stratelor succesive interne. Șase dintre recipiente provin din stratul E, sedimentat în perioada complexului de încălzire Boroșteni, pentru care datările  $C^{14}$  au oferit o vârstă de  $50.900 \pm 4.400 / -2.800$  B.P. și  $51.900 \pm 5.300 / -3.200$  B.P. Pe suprafața lor apar pete de ocrul ceea ce justifică funcționalitatea ce le-a fost atribuită (M. Cârciumar, 2000). Recipiente de acest gen mai apar în Europa dar mult mai târziu, în Paleoliticul superior, cea mai apropiată descoperire, din punct de vedere temporal, de cea de la Boroșteni, provenind din peștera Villars (B. și G. Delluc, 1974).

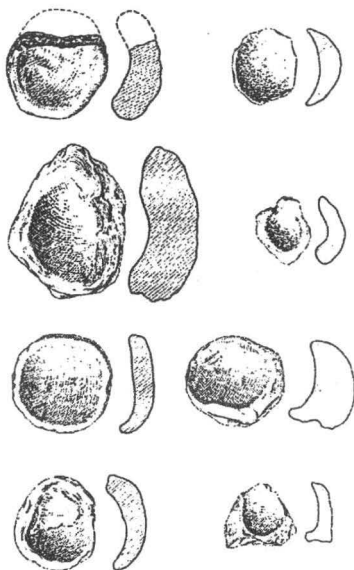


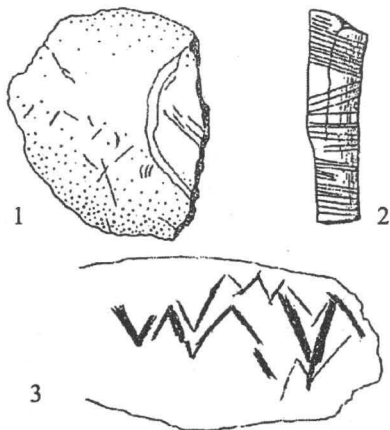
Fig. 24 - Recipiente pentru prepararea ochiului, provenind din peștera Cioarei (Boroșteni) (după M. Cârциumaru, 2000)

### *Inciziile pe os*

Toate inciziile care formează secvențe repetative pun problema caracterului lor intenționat. Astfel, intenționate par inciziile vizibile pe un fragment de os provenind dintr-un depozit musterian din Valle Radice (Italia). Sunt de reținut și inciziile rectilinii de pe suprafața unui mic fragment de os, provenind dintr-un nivel musterian din peștera San Bernadino (Italia) sau semnele gravate pe cortexul unei așchii din silex, provenind din același depozit. Două dintre cele mai interesante descoperiri musteriene provin din situl ita-

lian de la Riparo Tagliente: este vorba de două fragmente de os, primul gravat cu două linii subcirculare paralele, iar cel de-al doilea cu două linii ce se încrucișează oblic (P. Leonardi, 1988) (fig. 25 - 1). Situl de la Marillac (Franța) a livrat un fragment de os cu opt incizii, iar cel de la Petit-Puymoyen o diafiză cu trei fascicule de linii. În mormântul scheletului nr.1, de la La Ferrasie, s-a descoperit un os marcat cu patru serii de incizii paralele (Y.Taborin, 1990) (fig. 25 - 2).

În cadrul descoperirilor musteriene din Europa estică, fragmentul de os lung, descoperit în peștera Bacho Kiro, ocupă un loc particular. Motivul gravat reprezintă un zig-zag, caracterul repetativ și intenționat al motivului fiind indiscutabil (J. Kozłowski, 1992) (fig. 25 -3)



**Fig. 25 - Incizii intenționate pe obiecte musteriene:**  
 1 - Abri Tagliente, 2 - La Ferrasie, 3 - Bacho Kiro (după P. Leonardi, 1989)

*Obiectele neutilitare*

Putem cita în cadrul acestei categorii de obiecte descoperirile din peștera Tata (Ungaria): un mic disc litic purtând o "cruce gravată" (J. Jelinek, 1988) și o mică lamelă de molar de mamut fasonată, de formă ovală și colorată la un capăt cu ocră. Ea însă, putea fi și un obiect utilitar, servind drept *lissoir* (J. Jelinek, 1988).

La Arcy-sur-Cure (în peștera Hienei), într-un nivel mustertian, a fost descoperit un mic depozit în care, pe lângă două fosile și un gasteropod, se aflau și două sfere mici de pirită. Aceste piese constituie una din primele mărturii care atestă interesul oamenilor pentru formele neobișnuite întâlnite în natură, interes ce a dus poate mai târziu la apariția artei figurative (A.Leroi-Gourhan, 1964).

*Obiectele de podoabă*

În peștera Bocksteinehmiede au fost descoperite două piese perforate (poate pandantive), constând dintr-o vertebră de lebădă și o falangă (metapodium) de lup (A. Marshack, 1990).

În 1960, în situl de la „La Quina”, Henri Martin a identificat o falangă de ren, aparent perforată dinspre ambele fețe, în maniera vertebrei de la Bocksteinehmiede. Câteva fosile au fost recoltate de omul Paleoliticului mijlociu la Bedford (Anglia) – perforația lor naturală a fost amenajată și apoi șlefuită prin utilizare (M. Otte, 1993).

Alte exemple de oase perforate provin din două nivele musteriene din Franța, dar ele ridică probleme cercetătorilor: este vorba de un fragment de diafiză de os lung descoperit de F. Bordes (1969) la Pech de l'Azé II; de cel de la Bas-Roche (săpături efectuate de B.Vandermeesch); de două fragmente de os provenind de la Arcy-sur-Cure (peștera Hienei și peștera Renului) (săpături de A. Leroi-Gourhan), cărora li se adaugă patru fragmente de corn de cervideu, descoperite la Petit Puymoyen de A.Favrand (1908). Acestea sunt fragmente osoase de formă aproape

conică, cu aspect „tocit”, mult mai groase decât cea mai mare parte din obiectele de podoabă din Paleoliticul superior. Perforațiile sunt mari (5-8,5 mm) în raport cu cele de pe dinții perforați aurignacieni (3-4 mm).

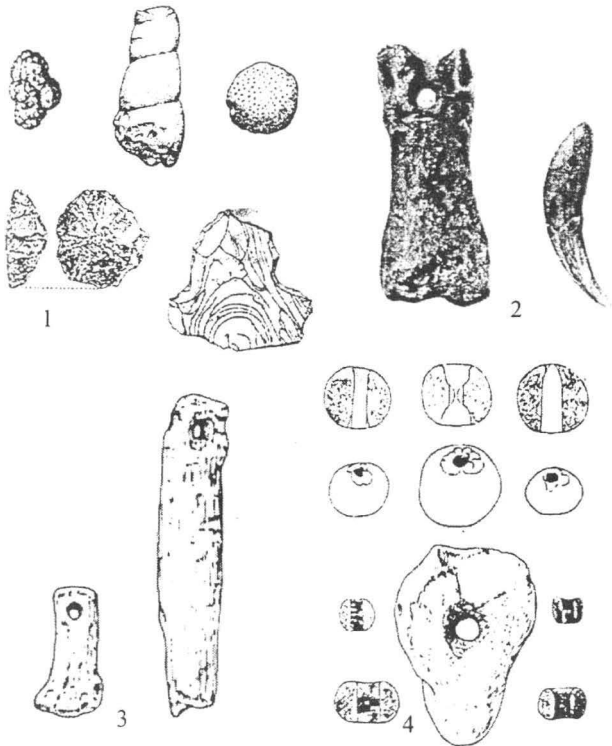


Fig. 26 - Obiecte non-utilitare musteriene: 1 - Arcy sur Cure (Franța) (după M. Otte, 1993), 2 - La Quina (Franța) (după A. Marshack, 1990), 3 - Bocksteinschmiede (Germania) (după A. Marshack, 1990), 4 - Bedford (Anglia) (după M. Otte, 1993)

## Chatelperronianul

Deși un facies tardiv al civilizației musteriene, în cadrul căruia oamenii aparțin încă grupului uman al neandertalilor, noile achiziții culturale anunță primele civilizații ale Paleoliticului superior.

Formele ascuțite (sule, săgeți, baghete) sunt primele care beneficiază de un fasonaj elaborat. Numeroase situri au livrat astfel de obiecte: Chatelperron, Trou de Chèvre, Laussel (nr. 6), La Ferrassie (E), Moustier (K). Tehnicile de decupaj, raclaj și polisaj sunt cunoscute, dar puțin utilizate. Tehnicile de perforație apar mult mai des și ele au dus la obținerea în Chatelperronian a primelor obiecte (certe) de podoabă.

Peștera Renului (Arcy-sur-Cure) (fig. 27 - 1) - stratul X- a livrat o serie de dinți de animale perforați sau cu diferite incizii. S-au descoperit șase canini de vulpe, patru incisivi de bovine, doi incisivi de marmotă, doi de urși, un canin de lup, un fragment de molar de rinocer. Inciziile pentru suspendare domină clar asupra perforațiilor, ambele situate spre vârful rădăcinii. Seria din nivelul X este caracterizată deci de prezența dominantă a caninilor de vulpe și a incisivilor de bovidee, însoțiți de câteva specii ce vor deveni „clasice” în Aurignacian, dar care acum apar în număr restrâns, precum lupul și ursul. Stratul IX de la Arcy-sur-Cure nu a furnizat decât un canin de vulpe și un incisiv de ren, iar stratul VIII un canin de vulpe perforat, un incisiv de ren incizat și un canin de urs. Acestor piese li se adaugă o ramură de cerb perforată, material ce va fi foarte des întâlnit în Paleoliticul superior. O statistică, realizată de Y. Taborin (1990), arată că, din 272 de dinți chatelperronieni perforați, 36% sunt canini de vulpe, 17% incisivi de bovine și 14% canini de lup. Potrivit acestor procentaje, criteriile pentru alegerea speciilor care furnizează dinții pentru podoabe par deja fixate la chatelperronieni.

Osul și cornul nu constituiau materia primă favorită pentru obiectele de podoabă fasonate din această perioadă. Nu putem cita decât un mic pandantiv, a cărui formă este aceea a unei ramuri de cerb și partea superioară a unui alt pandantiv comparabil cu primul, ambele provenind de la Arcy-sur-Cure. Prelucrarea fildeșului constă în decuparea unor inele, din care două, unul aproape complet (fig. 27 - 2) și un altul fragmentar, provin tot din nivelul X de la Arcy-sur-Cure. Chatelperronianul pare să fie cultura care a livrat și primele plachete gravate. În peștera Renului (Arcy-sur-Cure) s-a descoperit, alături de un femur de mamut cu incizii regulate, o plachetă de calcar cu gravuri rectilinii. Din peștera Lupului (Cosnac) provine o plachetă, din gresie fină, gravată cu semne geometrice (J. M. Bouvier, 1987) (fig. 27 - 3).

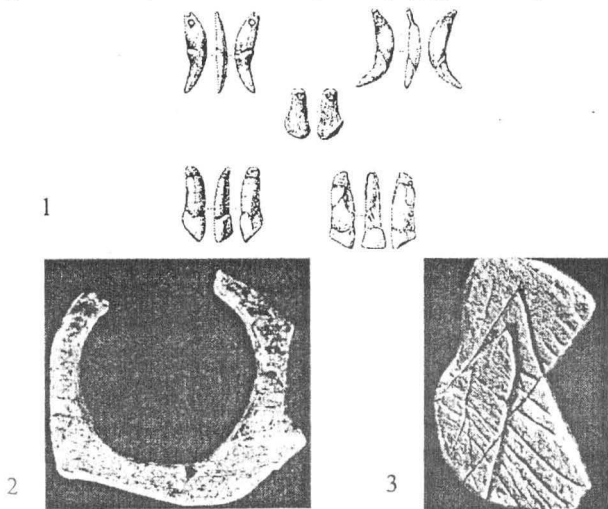


Fig. 27 - 1. Dinți chatelperronieni utilizați drept pandantive (Arcy-sur-Cure), 2. inel din fildeș (Arcy-sur-Cure), 3. plachetă din gresie gravată (peștera Lupului - Cosnac) (după Y. Taborin, 1990)

## Aurignacianul

În raport cu „sărăcia” perioadei anterioare, în ceea ce privește manifestările artistice, Aurignacianul reprezintă o veritabilă „revoluție”. Deja în fazele cele mai vechi ale acestei culturi, anterior la 35.000 de ani, s-a descoperit un număr important de pandantive. Se observă preponderența dinților aparținând unor specii puțin răspândite în Aurignacian, ceea ce ilustrează din partea purtătorului dorința de a găsi un mijloc de identificare în fața celorlalți (J. Kozłowski, 1992). Același rol se pare că-l aveau și moluștele (utilizate ca perle sau decorații pentru veșminte), aduse de la sute de kilometri: în situl de la Krems-Hundsteig (35.500 ± 2.000 B.P.), moluștele provin din munții Bakony (150 Km) sau de pe litoralul adriatic (450 Km), cele de la Langmannersdorf erau aduse din depozitele terțiare de la sud de Viena.

Între 35.000 și 30.000 de ani, în arta aurignaciană din Europa Centrală apar primele opere figurative, de dimensiuni mici (transportabile), în *ronde-bosse* (apropiate de realitate) și din materie animală (fildes). Cortegiul iconografic este reprezentat în special de animale și orientat spre speciile puternice și periculoase (mamuți, rinoceri, feline). Astfel de statuete provin din Jura Suabă (Vogelherd, Geissenklösterle, Hohlenstein-Stadel) și din Austria (Stratzing).

Astfel, la Vogelherd (fig. 28) au fost descoperite în două strate aurignaciene: doi mamuți, un cal, două feline, un rinocer sau urs (stratul V) și un mamut, un bizon, o felină și o antropomorfă (stratul IV). Aceste statuete provin din două zone diferite: spațiul sacru (mormântul) și spațiul domestic, deci ele erau realizate atât pentru însoțirea defunctului, având poate o semnificație religioasă, dar erau integrate și în lumea vie, ca simple obiecte fasonate (M. Otte, 1993).



Un alt sit german, Geissenklösterle, a livrat un cap de felină, o antropomorfă, un bizon și patru sau cinci mamuți. Antropomorfa este sculptată în relief, pe o placuță dreptunghiulară din fildes, cu margini cu *encoches*. Brațele se înalță în sus, ca într-o rugă, putând corespunde nevoii de a umple triunghiul. Sexul este indeterminabil, în schimb antropomorfa este dotată cu o coadă de felină. În partea superioară a brațelor, se observă striuri paralele, pe care Al. Marshack (1990) le consideră drept „mărci corporale”, poate picturi, fiind vorba în acest caz de un dansator ritual.

Un decor similar celui vizibil pe brațele antropomorfei de la Geissenklösterle apare pe o altă figurină din aurignacianul german. Este vorba de o statueta masculină, în poziție verticală, cu cap de leu, provenind de la Hohlenstein-Stadel. Partea superioară a brațului stâng (brațul drept este distrus) prezintă linii paralele gravate, care sugerează o pictură sau un tatuaj. Marcajul de pe brațul figurinei poate deci reprezenta o formă de orna-

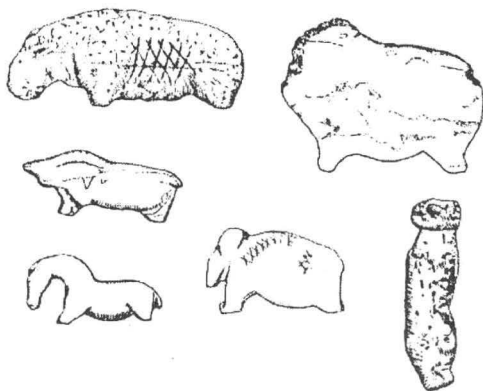


Fig. 28 - Statuete aurignaciene provenind de la Vogelherd (Jura Suabă) (după M. Otte, 1987)

ment corporal aplicată în cursul unei ceremonii magice. Din Magdalenian există reprezentări care amintesc de vrăjitori purtând măști și piei de animale. Imaginea de la Stadel sugerează că această tradiție poate fi în realitate mult mai veche. Antropomorfa este deci susceptibilă de a reprezenta un „spirit” sau „Dumnezeu felin”, sau poate o ființă umană purtând o mască de felină pentru a exprima puterea sa (Al. Marshack, 1990).

În acest context, nu putem uita nici statueta feminină, în contur decupat, descoperită la Stratzing (Austria) (fig. 29 - 1), în apropierea siturilor germane menționate anterior, cu datări între 31.000 și 32.000 B.P. Capul este ușor înclinat spre dreapta, patru incizii vizibile separându-l clar de brațul stâng. Fața este abia schițată, dar lasă să se vadă că personajul privește în sus, spre brațul ridicat. Brațul drept, separat net de corp, se sprijină pe umeri, în locul unde este sugerată prezența unui obiect în formă de baston. Cele două apendice vizibile pe latura dreaptă a corpului au fost considerate brațul și sânul stâng, văzut din profil. Laba piciorului nu este figurată, însă picioarele sunt separate unul de altul, desenând un fus (C. Neugebauer-Maresch, 1995).

Ca o excepție, din Aurignacianul francez provine și o reprezentare umană completă. Situl de la Cro-Magnon (fig. 29 -2) a livrat o gravură umană, acoperită de zig-zaguri, evocând o utilizare rituală sau simbolică a imaginii, asemeni figurinelor din Jura Suabă (A. Marshack, 1987).

În fine, trebuie să amintim prezența a trei obiecte curioase (unul de la Abri Blanchard și două de la Abri Lartet), amintind, prin forma lor, de niște falusuri, dar pe care Al. Marshack (1987) le-a considerat „calendar lunare”, datorită seriilor de puncte și de linii care sunt gravate pe suprafața lor.

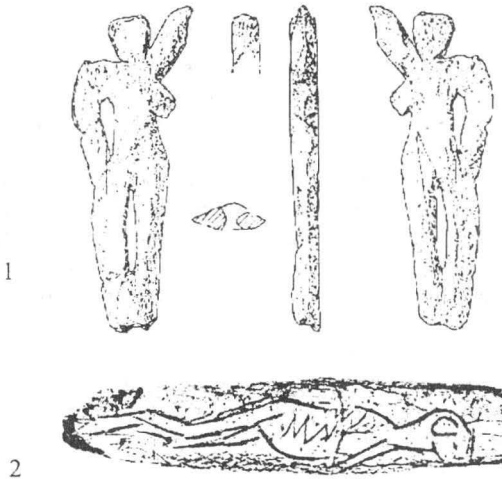


Fig. 29 - Representări antropomorfe aurignaciene:  
 1 - Stratzing (Austria)(după J. Kozłowski, 1992),  
 2 - Cro-Magnon (Franța) (după A. Marshack, 1987)

## Gravetianul

### Reprezentarea umană

O primă noutate artistică a acestei culturi este dată de statuetele din piatră, os, fîldeș sau lut ars, consacrate femeii, prezente din Occident pînă în Orient (de la Lespugue pînă la Kostenki și Avdeevo, și chiar pînă în Siberia), ceea ce conferă gravetianului o unitate tehnologică și tematică unică în tot paleoliticul.

După cum am arătat, elementul caracteristic al acestei culturi îl reprezintă apariția, pe o arie geografică impresionantă și cu o mare unitate de stil, a „Venusurilor”, cu forme stereotipe: exagerarea volumului sânilor,

abdomenului și șoldurilor, în timp ce capul, picioarele și brațele sunt atrofiate. A. Leroi-Gourhan (1965) vedea în aspectul particular al acestor statuete feminine expresia unor convenții stilistice: sânii, abdomenul și șoldurile formează un cerc înscris într-un romb, constituit din cap și membre.

Repartiția geografică a figurilor feminine paleolitice cuprinde o zonă care se întinde de la Pirineii occidentali până la valea Donului și care a livrat mai mult de 95% din statuete. În afara acestei zone, nu mai există decât două ansambluri geografice cu reprezentări feminine: Italia și, foarte izolată, Siberia.

H. Delporte (1979) a divizat statuetele feminine gravetiene în cinci grupe, în funcție de repartiția geografică: grupa pirineo-aquitana, renano-danubiană, italiană, rusă și siberiană.

*Grupa pirineo-aquitana* - reprezintă un ansamblu deosebit de omogen. Chiar dacă este vorba de figurații în *ronde-bosse* (Lespugue, Tursac, Sireuil) sau în basorelief (Laussel, Abri Pataud), stilul este uniform: sunt în cea mai mare parte reprezentări cu regiunea bazinului, abdomenului și feselor hipertrofiate, în timp ce capul, bustul și membrele sunt neglijate sau atrofiate; aceste caracteristici se conjugă pentru a determina construcția rombică specifică statuetelor feminine.

Una din cele mai vestite statuete, care de altfel se înscrie perfect în canoanele descrise anterior, este cea de la Lespugue (descoperită în 1922) (planșa VI). Realizată în fildeș, prezintă următoarele trăsături: capul mic, sub forma unui oval regulat, nu are nici o linie a feței figurată, coafura este reprezentată de linii gravate, aproape paralele, gâtul proporțional, delicat, este bine detașat de torace, acesta din urmă fiind plat, cu sâni descinzând pe abdomen. Regiunea abdominală este foarte redusă, ca urmare a dezvoltării considerabile a sânilor. O fractură nu ne permite să știm dacă organele

genitale erau reprezentate. Fesele sunt enorme, lărgite lateral. Un veșmânt (amintind de cel al femeilor africane) acoperă partea posterioară a coapselor, fiind format dintr-o serie de benzi longitudinale având în partea superioară un cordon orizontal cu mici striuri verticale (H. Delporte, 1979).

O categorie aparte în cadrul grupei pirineo-aquitane o constituie statuetele de la Tursac și Sireuil, deoarece au fost create pentru a fi privite din profil. Cu toate acestea, construcția clasică este și aici perfect valabilă. Morfologic, statueta de la Tursac (planșa VI) cuprinde trei părți esențiale: trunchiul, membrele inferioare și pedunculul. Dacă partea superioară a corpului este atrofiată și neglijată, restul este detaliat reprezentat. Abdomenul, foarte voluminos, descinde până la nivelul genunchilor, unii specialiști văzând aici indicele unei maternități. Membrele inferioare sunt repliate; gambele, scurte și puternice, nu au laba piciorului figurată, extremitățile lor nefiind separate decât printr-o linie oblică. Identitatea acestor membre cu cele ale statuetei de la Sireuil este extraordinară.

Pedunculul apare ca o tijă, aproximativ conică, suscitând mai multe ipoteze asupra semnificației sale: falus - transformând astfel statueta într-un androgin cu caracter feminin și masculin asociate; un copil în curs de naștere; viza echilibrarea statuetei; avea un scop practic: permitea înfigerea statuetei în pământ, pentru menținerea poziției verticale

Statueta de la Sireuil (planșa VI), realizată din același material ca cea de la Tursac - calcit - are capul spart, neexistând decât baza coafurii, reprezentată în partea superioară a spatelui, în relief. Corpul, aplatizat lateral, este alungit și destul de zvelt, sânii sunt mici, conici, fiind considerați săni de tânără fată. Brațele sunt încrucișate sub săni; bazinul este relativ voluminos, cu abdomenul proiectat în față.

După cum am mai spus, basorelieful nu este lipsit de reprezentări feminine caracterizate de steatopigie (Laussel, Abri Pataud, Terme-Pialat). Desigur, cel mai vestit rămâne situl de la Laussel, cu mai multe blocuri gravate („Femeia cu corn”, „Femeia cu cap cadrilat”, „Vânătorul”), cu reprezentări feminine. Prima (planșa VI) dintre ele, de altfel și cea mai vestită, este reprezentată din față, numai capul este din profil, privind spre dreapta. Sâni, abdomenul și coapsele sunt foarte voluminoase iar picioarele se termină imprecis.

Desigur, nu putem încheia prezentarea acestei grupe fără a aminti și celebra „Damă cu capișon” de la Brassempouy (planșa VI) – o capodoperă a artei mobiliere paleolitice. Situl a mai livrat și alte reprezentări artistice feminine („Para”, „Torsul”, „Mănușa de box”, „Figurina cu centură”, „Figurina cu pelerină”), dar nici una nu se ridică la nivelul artistic al primei. Este fără îndoială cea mai frumoasă figurină paleolitică cunoscută. Atrage atenția mai ales coafura: decorul este divizat în două zone, prima, deasupra frunții, fiind formată din cinci linii profunde constituind patru benzi; cea de-a doua, acoperind ceafa până la extremitatea gâtului, cuprinde 13 linii longitudinale gravate care formează 12 benzi, divizate prin linii circulare mai lejere.

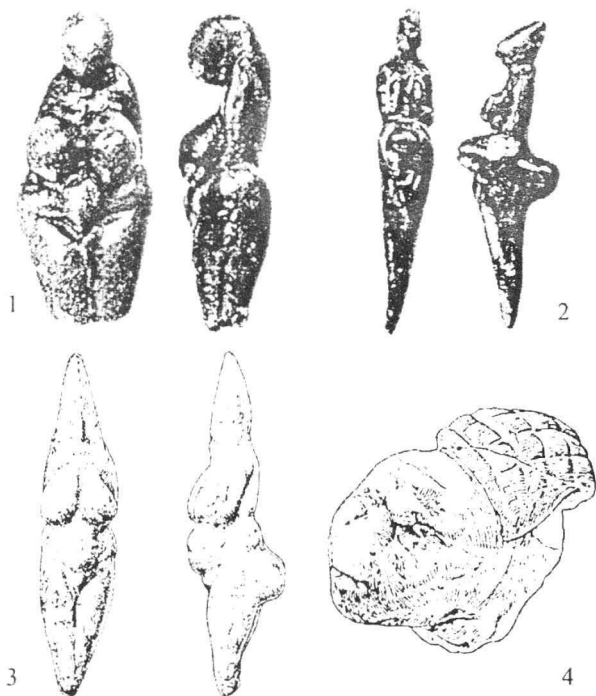
*Grupa italiană.* Există multe semne de întrebare asupra poziției stratigrafice a acestor reprezentări. Nu știm cu exactitate căror civilizații aparțin statuetele de la Savignano (fig. 30 -3), Chiozza di Scandiano, Trasimene sau Parabita. Singure, statuetele de la Grimaldi au fost descoperite într-un context stratigrafic mai sigur, aparținând gravetianului sau epigravetianului italian. Trebuie totuși să remarcăm că, prin formă, stil și caracterul lor figurativ, toate aceste statuete sunt mai apropiate de Gravetian decât de Magdalenian.

De la Grimaldi provin mai multe statuete, distincte

prin modul de realizare. Una din cele mai cunoscute, numită de altfel „Venus de la Grimaldi” (fig. 30 - 1), realizată în steatit galben, se înscrie în construcția rombică specifică statuetele feminine. O coadă groasă descinde până la ceafă, amintind de dispoziția coafurii la unele statuete grecești. Capul, în care liniile feței nu sunt figurate, prezintă o formă ovală. Sâni sunt enormi și coboară până la abdomen, coapsele sunt masive iar membrele inferioare sunt fracturate deasupra genunchilor. Mijlocul corpului prezintă o centură cu o buclă centrală care nu se continuă însă la spate.

O a doua reprezentare feminină - „Polichinela” (fig. 30 - 2), alături de vestitul „Cap de negroidă”, reprezintă, după E. Piette (1902), un argument irezistibil în favoarea existenței unei populații negroide la Grimaldi. „Polichinela” are capul aplatizat lateral, terminat într-un coc, liniile feței lipsesc, gâtul este subțire, bine degajat de corp, sâni sunt reduși în dimensiune, însă bazinul este dezvoltat și triunghiul pubian și vulva sunt puternic incizate. „Capul de negroidă” (fig. 30 - 4) are liniile feței remarcabil figurate: fruntea îngustă, orbite profunde, arcade masive, nas inexistent (poate prin fragmentarea piesei), pomeți viguroși, gura redată prin două orificii orizontale. Coafura este gravată printr-un cadrilaj, amintind de Brassempouy.

Tot de la Grimaldi provine și „Hermafrodita”, ce a generat numeroase ipoteze asupra semnificației sale: E. Piette (1902) vedea sub abdomenul rotunjit un enorm falus; H. Delporte (1979) pune sub semnul întrebării această interpretare sugerând „pliuri de grăsime”; J. P. Duhard (1988) oferă altă ipoteză: o operă perfect realistă, reprezentând fie o împerechere, fie o naștere. M. Mussi (1995) vede în această statueta o excelentă aplicare a principiului simetriei deoarece este suficient să întoarcem imaginea pentru a obține o a doua figurină, ceea ce amintește de basorelieful de la Laussel.



**Fig. 30 - Reprezentări feminine din grupa italiană:**  
 1, 2 - Grimaldi (după D. Vialou, 1991); 3 - Savignano (după  
 M. Mussi, 1995); 4 - Grimaldi (după M. Mussi, 1995)

*Grupa renano-danubiană.* Este reprezentată de figurile morave (Dolni Vestonice, Pavlov, Petrkovice, Moravany, Predmosti) dar și de cele din Austria (Willendorf) și Germania (Mauern, Linsenberg) iar mai spre vest de cele din Belgia (Trou Magrite). Potrivit datelor  $C^{14}$ , de 25.820 B.P. și 25.950 B.P. (J. Svoboda,



1995), pentru Dolni Vestonice, și de 25.020 B.P. și 26.730 B.P. (J. Svoboda, 1995), pentru Pavlov I, statuetele de aici par mai vechi decât cele din Perigordianul superior occidental (19.000-21.000 B.C.).

Cel mai bogat sit în mărturii de artă mobilieră din această grupă este, fără îndoială, Dolni Vestonice. Reprezentările umane pot fi divizate în două grupe (B. Klima, 1995).

Cele mai mari, adevărate opere de artă reprezintă personaje feminine cu caractere sexuale accentuate. Însă, lucru cu totul excepțional, ele sunt din lut ars. Nu găsim analogii ale acestei materii prime decât la Predmosti, Pavlov și un mic exemplar al unei statuete antropomorfe în localitatea siberiană Maininskaia, datată la 16.000 B.P. (J. Jelinek, 1988). Totuși, Dolni Vestonice este unic prin faptul că s-au descoperit și locurile unde erau fabricate aceste statuete, constând în două vetre sau „cupatoare primitive” (B.Klima, 1983).

Celebra „Venus neagră” (planșa VII) este de asemenea din lut dar diferă prin dimensiuni, forma sa sofisticată și stadiul relativ bun al conservării (doar o fractură la bază) de celelalte figurine. Aceasta poate sugera un rol mai important și poate un uzaj mai prelungit. Pe de altă parte, se pare că a servit drept prototip și forma sa clasică a fost imitată și de alte torsuri feminine. Sâni și fesele sunt voluminoase, chiar dacă nu prezintă obezitatea statuetei de la Willendorf. Bazinul este delimitat printr-o incizie adâncă, iar pe spate se observă două cute de grăsime de o parte și de alta a coloanei vertebrale. Figura simplificată poartă două striuri longitudinale, reprezentând nasul și incizii oblice, ținând loc de ochi. Pe vârful capului se observă patru perforații mici destinate probabil fixării unor podoabe. Aceleași detalii se regăsesc pe un cap spart, descoperit izolat.

A doua categorie include mici figurine feminine, de-a dreptul miniaturale, fasonate în serie după un model stilistic schematic (fig. 31 - 1). Materia primă este cu

totul alta: fildeșul. O primă reprezentare are partea superioară a corpului redusă la un baston cu baza bifurcată (reprezentând picioarele). Sexul este marcat printr-o incizie. Un obiect asemănător provine de la Predmosti (J. Jelinek, 1988). O a doua figurină constă într-o baghetă decorată cu incizii paralele, de care atârnă o pereche de sâni. Aceste piese sunt însoțite de cincisprezece obiecte sculptate în fildeș, utilizate ca mici elemente de colier, cu un decor gravat în același stil ca și figura precedentă. Au forma a doi sâni, completați de un mic peduncul alungit și perforat, care poate reprezenta bustul personajului.

Un loc aparte în reprezentările de la Dolni Vestonice îl reprezintă celebrul cap feminin „Leonardo da Vinci” (fig. 31 - 2) care, alături de Brassempouy, este unic în arta paleolitică. Coafura nu este detaliată, dar este separată clar de figură printr-o incizie profundă. Fața are o formă triunghiulară, caracterizată de o frunte înaltă și bombată, ochii sunt deosebit de realiști, nasul este puternic și bine marcat, bărbia ascuțită și clar degajată, urechile lipsesc, probabil acoperite de coafură (H. Delporte, 1979). Același sit a livrat și o mască grosieră (fig. 31 - 3), despre care J. Svoboda (1997) afirmă că ar reprezenta același individ ca și capul precedent, datorită unei asimetrii faciale.

Situl de la Pavlov a furnizat două tipuri de reprezentări umane: 1. Capete stilizate într-o formă biconică sau „de ciupercă” (J. Svoboda, 1997) (fig. 31 - 4), pe care le găsim prelucrate în lut (2 cazuri) și fildeș (1 caz); 2. Figurine care poartă centuri sau cordoane, în diverse părți ale corpului, sub forma unui decor geometric, asemănător celui figurat pe diademele din fildeș.

O reprezentare feminină deosebit de interesantă este și cea de la Petrkovice (fig. 31 - 2): un tors feminin (4,6 cm), în hematit, ce pare a fi opera unui sculptor modern, cubist. Statueta reprezintă fără îndoială, o tânără fată, ale cărei caracteristici sexuale nu sunt încă bine dezvoltate. J. Jelinek (1988) o consideră drept o operă schițată dar

neterminată, din cauza durtății materialului.

Un tip de reprezentare rar întâlnit în gravetian, și anume gravura feminină, apare la Predmosti (fig. 32 - 1). Formele corpului sunt simple, geometrize. Întreg stilul acestei gravuri diferă de absolut tot ceea ce există în arta paleolitică. Sâni și regiunea bazinului – părțile voluminoase – sunt reprezentate de ovale, construite din linii concentrice. Abdomenul este figurat printr-un cerc incomplet, diametrul său fiind redus. Maniera de tratare a capului este interesantă: are o formă triunghiulară, hașurat în interior de benzi convexe și drepte, divizate prin incizii transversale (Z. Abramova, 1991).

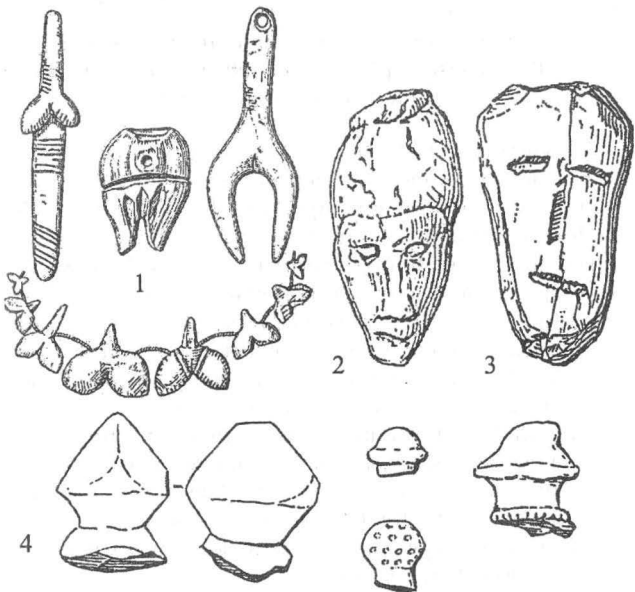
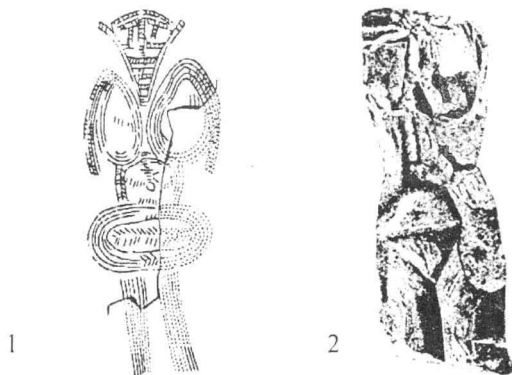


Fig. 31 - Reprezentări feminine aparținând grupei renanodanubiene: 1, 2, 3 - Dolni Vestonice (după P. Leonardî, 1989), 4 - Pavlov (după J. Svoboda, 1989)



**Fig. 32 - Reprezentări feminine gravetiene:  
1 - Predmonsti (după J. Jelinek, 1988), 2 - Petrkovice  
(după J. Kozłowski, 1992)**

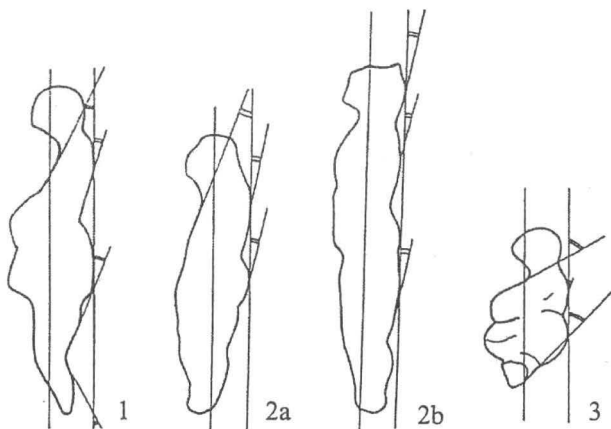
În Austria, la Willendorf, era descoperită în 1908 una din cele mai cunoscute reprezentări feminine grave-tiene. Este vorba de o sculptură perfect echilibrată, fără îndoială opera unui sculptor experimentat: capul este lipsit de detaliile feței, dar prezintă o coafură cu analogii aproape exacte cu o mică statueta descoperită la Gagarino, sânii sunt enormi în contrast cu brațele încru-cișate sub ei, bazinul este deosebit de voluminos (cea ce face din ea probabil cea mai „grasă” statueta pale-olitică), picioarele sunt clar reprezentate, cu genunchii redați, însă fracturați în partea inferioară. Surprinde fap-tul că este lucrată în calcar, în timp ce majoritatea stat-uetelor sunt în fildeș sau lut ars. Același sit a livrat și alte două statuete, total diferite de prima: sunt din fildeș, de proporții reduse și destul de mediocru realizate, lip-site aproape de orice detaliu.

*Grupa rusă* - M. Gvozdover (1985) subdivizează statuetele orientale în trei tipuri (fig. 33):

- statuete de tip Kostenki (fig. 35 - 2, 3, 4): caracterizate printr-un profil foarte articulat, picioare repliate, fese și dos protuberante. Aceste statuete sunt prezente la Kostenki I dar și la Avdeevo, iar un mic exemplar a fost identificat la Gagarino;

- statuete de tip Avdeevo (fig. 35 - 1): au un profil mai drept, deci unghiuri mai înguste. Acestea sunt prezente în situl eponim, dar și la Kostenki I;

- statuete de tip Gagarino: suprafața pieptului și a coapselor este oblică în raport cu axele, ceea ce generează unghiuri superioare la  $35^{\circ}$ . Găsim astfel de statuete la Gagarino, Kotilevo și un singur exemplar la Kostenki.



**Fig. 33 - Tipologia statuetei gravetiene ruse, în concepția lui M. Gvozdover (1985)**

Z. Abramova (1995) propune o altă clasificare, bazată pe existența a patru grupe sau tipuri:

1. Statuete corespunzând mai mult sau mai puțin proporțiilor clasice ale formelor anatomice feminine normale. Statuetele din fildes și două statuete din marnă de la Kostenki, unele statuete în fildes de la Avdevo și o figurină acefalică de la Gagarino sunt cele mai reprezentative. Sâni au o formă semiovală, acoperind partea superioară a unui abdomen moderat bombat, bazinul este larg, dar nu obez iar brațele, de proporții normale, se încrucișează de cele mai multe ori sub sâni.

2. Statuete cu proporțiile unui corp de femeie zveltă, de talie mare. Acest tip este ilustrat de statuetele cu un corp și picioare lungi și subțiri, cum sunt cele de la Avdevo și Gagarino. Sâni coboară pe abdomenul ușor bombat, bazinul este destul de îngust, iar dosul aplatizat.

3. Statuete cu proporțiile unui corp de femeie obeză de înălțime mică. Cele mai reprezentative sunt două statuate de la Gagarino și alte două de la Kotilevo 2, prezentând sâni masivi și circulari, abdomen foarte proeminent, bazin marcat de o puternică steatopigie.

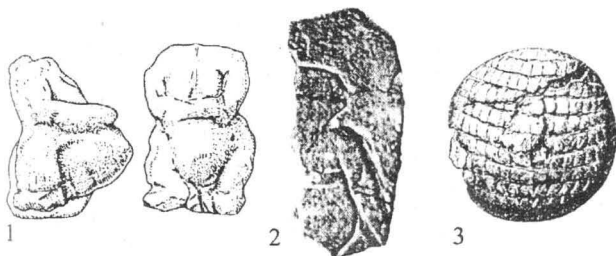
4. Statuete în contur general, fără detalii. Masivitatea și lipsa detaliilor sunt trăsături comune acestei grupe. Capul, mare și lipsit de gât, se sprijină direct pe un trunchi prost echilibrat, unde sâni și abdomenul nu se delimitează foarte clar. Ca exemple amintim figurinele descoperite la Kostenki I, Avdevo, Kotilevo 2.

O categorie aparte o reprezintă statuetele feminine în poziție șezând (Kostenki I, Kostenki 13, Avdevo). Cea mai interesantă, provenind de la Avdevo, a fost realizată într-un metacarp de mamut, forma osului permițând, fără a mai fi nevoie de detalieri artificiale, sugerarea formelor unei femei cu picioarele întinse. Această statueta amintește de figurinele sculptate în oase de mamut de la Predmosti (Z. Abramova, 1967). Exemplarul de la Kostenki 13 (fig. 34 - 1) reprezintă tot

o femeie așezată, dar a fost realizată în calcar, cu picioarele repliate.

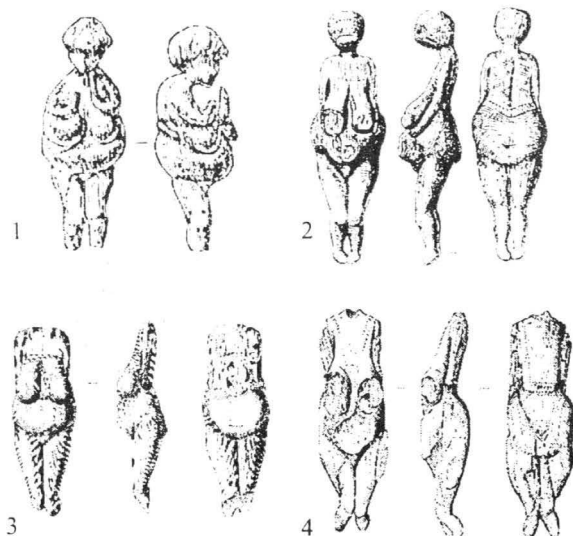
În cadrul acestei grupe, femeia apare gravată doar într-un singur caz, la Kostenki I (fig. 34 - 2), realizată pe o plachetă din calcar. Torsul este înconjurat de o bandă reprezentată de două linii gravate, sânul stâng este enorm, în timp ce mâna stângă este îndreptată spre colțul plachetei ca și cum ar ține în mână ceva, dar, din păcate, placheta este fragmentată.

Același sit a livrat și un cap, presupus a fi confecționat separat de corp (Z. Abramova, 1991). Toată suprafața sa este acoperită cu ornamente, cu excepția unei părți netede care pare să reprezinte fața, lipsită însă de orice detaliu. Decorul este alcătuit dintr-o serie de linii longitudinale, pe care linii transversale le divid în pătrate sau romburi, rezultând un decor cadrilat. Un cap asemănător a fost descoperit la Kotilevo 2 (fig. 34 - 3). De formă rotundă, prezintă în dreapta o lungă și subțire bandă, decupată prin linii fine și oblice, care separă fața de coafură. Alte benzi de același tip descind pe ceafă, fiind despărțite, printr-o linie transversală, de o altă parte a coafurii care formează un decor cadrilat, ca al capului de la Kostenki.



**Fig. 34 - Reprezentări feminine din Câmpia Rusă:**

1 - Kostenki 13 (după J. Kozłowski, 1992), 2 - Kostenki I (după Z. Abramova, 1967), 3 - Kotilevo 2 (după N. D. Praslov, 1995)



**Fig. 35 - Statuete feminine din grupa rusă:**

**1 - Avdeevo, 2, 3, 4 - Kostenki I (după Z. Abramova, 1995)**

*Grupa siberiană.* Este caracterizată de marca unitate tehnică și stilistică a seriilor de statuete de la Malta (fig. 36) și Buret. Liniile esențiale ale acestei unități sunt: dispariția volumului exagerat al bazinului, membre relativ normale, figurarea detaliată a capului, uneori cu trăsăturile feței, părului și coafurii, reprezentarea veșmântului. În ceea ce privește încadrarea cronologică, Z. Abramova (1995) consideră că aceste situri pot fi raportate la epoca ce precede ultima glaciațiune din Siberia (glaciațiunea Sartan), deci nu trebuie datate sub 22.000 B.P.

Una din caracteristicile acestor statuete, după cum am menționat, este figurarea liniilor feței, lucru cu totul



excepțional în Europa: 11 statuete de la Malta au figurate clar liniile feței, doar urechile lipsesc, acoperite probabil de păr. Poziția capului este și ea diferită de ceea ce se observă la statuetele europene. La ultimele, capul este aplecat în față, sprijinindu-se pe un gât subțire și în general bine degajat de corp, însă în Siberia este realizat direct în prelungirea bustului. Pe torsul figurinelor siberiene, sânii de cele mai multe ori lipsesc sau sunt sugerați printr-un simplu contur. Abdomenul este plat, bazinul normal dezvoltat, lipsit de steatopigie. Triunghiul pubian este reprezentat sub forma unui V, de mici dimensiuni. Cea mai mare parte a statuetelor posedă brațe, uneori doar schițate, dar neatrofiate. Remarcăm încrucișarea brațelor pe abdomen, identică cu a statuetelor europene. Membrele inferioare sunt simplificate (dar au proporții corecte), uneori fiind reduse la un fus, în care separarea picioarelor nu este indicată decât printr-o incizie profundă. Multe din figurinele de la Malta și Buret sunt îmbrăcate: tot corpul, chiar și capul, este acoperit de un decor format din mici cupule în formă de semilună. Okladnikov (1960) a emis ipoteza unui tip ermetic de veșmânt la locuitorii paleolitici din regiunea lacului Baikal, apropiat de îmbrăcăminte locuitorilor nordici contemporani.

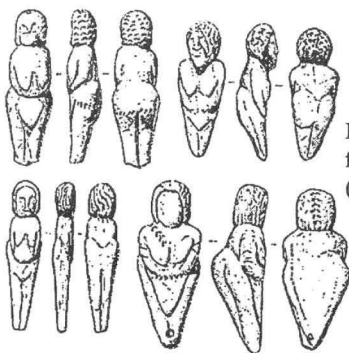


Fig. 36 - Reprezentări feminine de la Malta (după Z. Abramova, 1987)

## Reprezentarea animalieră

Apărute în fazele cele mai vechi ale Gravetianului central european, în lut ars (Dolni Vestonicie, Pavlov) sau în piatră (Mauern), statuetele feminine în *rondebosse* coexistă, alături de reprezentările animaliere, până în stadiile recente ale acestei culturi (Moravany, Willendorf sau Kostenki I). Purtat deci de cultura grave-tiană, modelul este difuzat spre est, unde devine realist (Kostenki I) și spre vest, unde tinde spre expresionism (Lespugue) (M. Otte, 1987). Limitată la un context cultural gravetian, această expresie plastică se „deplasează” pe măsură ce migrează și comunitățile gravetiene. În Europa Centrală și de Est asistăm la un transfer intercultural (aurignacian-gravetian), cu multe constante dar și adaptări: registrul iconografic este aproape similar (predomină felinele, urșii și mamuții), fildeșul continuă să fie utilizat dar concomitent apare și lutul ars. În centrul Europei, la Dolni Vestonice, reprezentările animaliere constau în urși (12 exemplare), lei (7), mamuți (3), cai (4), vulpi (3), lupi (3) și specii mai puțin comune: iepure, rinocer, bizon, precum și păsări, reprezentate prin cinci exemplare, în cadrul căro-ra predomină cucuveaua. Descoperirile de la Pavlov îmbogățesc colecția printr-o serie de capete animale (rinocer, capridă, urs, leu, ren, cal) sau animale întregi (mamuți, carnivore). Cele mai multe din aceste statuete sunt fragmentate: la Dolni Vestonice au fost găsite 56 fragmente în nivelul mijlociu și 88 în cel superior (J. Kozłowski, 1992). După P. Vandiver (1989) această fragmentare ține de lutul compus din loess și de temperatura de ardere care n-a permis obținerea unei ceramici de calitate. J. Jelinek (1988) consideră că aici este vorba de o distrugere intenționată, după ce sculpturile și-au îndeplinit funcția, probabil în urma unui ritual.

În aceste situri, regăsim reprezentări animaliere realizate și în alte tehnici. Astfel, la Pavlov și Predmosti s-au descoperit figurații de mamut executate în contur decupat în fildeș, de asemenea, Pavlovul a furnizat și o magnifică statueta de leu în mișcare, foarte expresivă. Chiar dacă sunt în contur decupat, suprafața lor prezintă un relief ușor pentru sublinierea volumului corpului și capului (J. Jelinek, 1988).

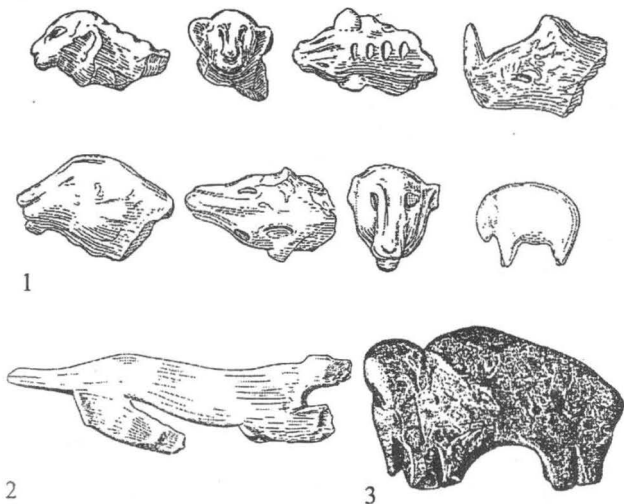


Fig. 37 - Reprezentări animaliere din lut ars, provenind de la Dolni Vestonice“ 1 - după J. Kozłowski, 1992; 2, 3 - după J. Jelinek, 1988

În Europa orientală, situl de la Kostenki I este incontestabil cel mai bogat în reprezentări zoomorfe. Ele se împart în două categorii:

- Statuete de mamut în *ronde-bosse* (16 exemplare). Acestea sunt realizate într-o manieră realistă, chiar dacă

puțin detaliată, amintind de sculpturile din lut ars de la Dolni Vestonice și Pavlov. Trebuie menționat că multe din aceste figurine sunt depozitate de cap, ceea ce pune problema spargerii lor intenționate.

- Capete izolate, realizate în marnă (fig. 38). Au fost identificate în cadrul acestei serii 5 capete de lei, 5 de urși, 2 de cai și 11 de pasăre.

Deosebit de bogată este și colecția de reprezentări zoomorfe de la Anosovka II. Cele cincisprezece figurine de mamut au în comun expresia convențională și simplificată a corpului, dar într-o manieră diferită de Kostenki – pe o bază orizontală se realizează un corp oval cu un cap simplificat, purtând cel mai adesea o trompă scurtă și curbată. Nu lipsesc nici statuetele de rinoceri, care au drept element caracteristic cornul (acesta înlocuiește capul) ce se continuă cu o cocoașă rotundă. Spre deosebire de mamuți, rinocerii au corpul mai lung, mai puțin gros și mai înalt. Din același sit provin și două obiecte cu aspect de fibulă: primul este decorat cu un cap ce amintește de un lup, al doilea cu un cap de felină.



**Fig. 38 - Reprezentări animaliere provenind de la Kostenki I  
(după Z. Abramova, 1967)**

La Malta (Siberia) au fost descoperite numeroase figurine de păsări, sculptate în fildeș. Unele sunt reprezentate în timpul zborului, altele în poziție verticală sau înotând (Z. Abramova, 1967). Cele în poziție de zbor au un corp prelung, un cap mic ovoidal, gât alungit și aripi foarte mari. Una din figurine reprezintă fără îndoială o pasăre acvatică: cap gros și lung, corpul masiv, dotat cu mici proeminențe figurând aripile iar în partea dorsală se poate observa o coadă de formă triunghiulară. Mai putem menționa și o potârnicie, având capul dotat cu un cioc gros și aripile acoperite de un ornament constituit din incizii în formă de semilună (fig. 39).

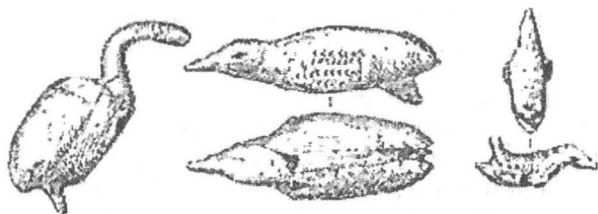


Fig. 39 - Reprezentări animaliere de la Malta (Siberia)  
(după Z. Abramova, 1967)

Din prezentarea principalelor figurine zoomorfe din arta mobilieră din Europa Centrală și Orientală, ceea ce ne atrage atenția este procentul ridicat de animale periculoase, apropiat de cel Aurignacian. Din cele 67 statuete de animale, aparținând Pavlovianului, 21 sunt urși, 11 carnivore, 9 feline, 8 mamuți, 6 păsări, 6 cai, 4 rinoceri. Fără a lua în calcul micile carnivore, numărul animalelor periculoase se ridică la 42 (62,6%). Pentru statuetele kostenkiene, procentajul este foarte apropiat: 55 animale periculoase (60,4%) din 91 reprezentări zoomorfe (J. Clottes, 1995). Persistența aceluiași teme din Aurignacian n-a scăpat lui J. Kozłowski (1992) care,

referitor la arta de la Dolni Vestonice, arăta că statuetele zoomorfe gravetiene aveau să joace un rol similar celor din Aurignacian, datorită numărului mare de feline și urși, asemănător celui din perioada precedentă.

Referitor la reprezentarea animalieră în arta mobilieră din vest, ea este slab reprezentată, dar include totuși câteva piese originale: animale în incizii fine pe galeți (cal la Abri Labattut, siluetă monstruoasă, neidentificabilă cu certitudine la Vigne-Brun a Villerest), pe plachete de șist (cap de animal de la Blot – Haute Loire) sau pe calcar (cal la Laraux). Acestei grupe de piese i se pot adăuga fragmente de gravuri animale pe galeți, plachete și oase de la Isturitz și câteva animale, mai ales corp și cap de bou, gravate pe plachetele din peștera Parpallo (Spania) (D. Vialou, 1991).

### **Obiectele de podoabă și decorul geometric**

Deși unitară sub numeroase aspecte (reprezentare feminină și utilajul litic), cultura gravetiană prezintă unele elemente regionale (poate ca rezultat al adaptărilor la condiții paleogeografice diferite), care nu-i afectează cu nimic caracterul unitar. Pentru Europa Centrală se impun, ca element definitoriu, bogatele colecții de obiecte de podoabă. La Dolni Vestonice, în afara acelor reprezentări feminine stilizate, utilizate ca pandantiv, putem aminti un colier din mici piese cilindrice, tăiate în fildeș și decorate foarte simplu (fig. 40 - 1). Din același sit, ca și de la Pavlov (fig. 40 - 2), provine un ansamblu de diademe din fildeș, perforate la extremități pentru a fi atașate. Dată fiind fragilitatea lor, aceste podoabe nu puteau fi purtate pentru acțiuni curente ci doar cu ocazii excepționale, poate ceremoniale.

Ornamentele de corp sau de veșmânt constituie o grupă specială, întâlnindu-se în număr relativ ridicat la Pavlov și Dolni Vestonice. Ele nu constau numai din dinți de animale perforați (39 numai la Dolni

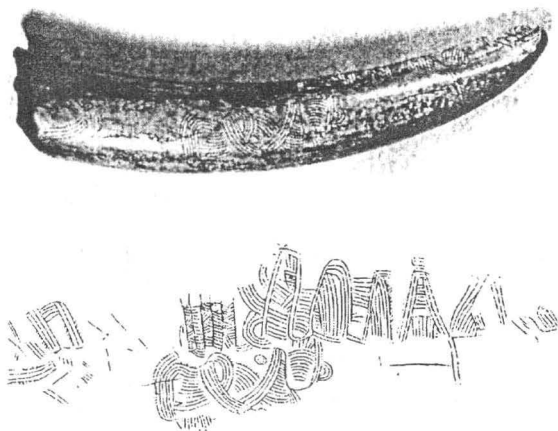
Vestonice), din care cei de vulpe sunt cei mai utilizați, ci și din diferite cochilii terțiare.

De la Pavlov provine și o serie de pandantive din os considerate reprezentări zoomorfe – cucuvele (J. Kozłowski, 1992) - precum și un ansamblu de șapte inele fine din fildeș, cu o grosime de doar 2 mm.



Fig. 40- Obiecte de podoabă de la Dolni Vestonice (1) (după J. Kozłowski, 1992) și Pavlov (2) (după J. Jelinek, 1988)

Pornind de la decorul prezent pe o defensă de mamut de la Pavlov (fig. 41), B. Klima (1983) a afirmat că omul paleolitic avea o viziune foarte clară a spațiului în care trăia și pe care l-a reprezentat într-un fel de „hartă” pe defensiva respectivă. El vedea în acest decor meandre de râuri, pante de munți și așezarea, reprezentată printr-un cerc dublu. Totuși, J. Jelinek (1988) consideră posibilitatea existenței unei hărți geografice de domeniul speculațiilor, deoarece câteva detalii se opun unei astfel de interpretări.



**Fig. 41 - Defensă de mamut gravată cu o presupusă hartă, provenind de la Pavlov (după J. Jelinek, 1988)**

Siturile din estul Europei și Siberia au livrat și ele un număr impresionant de obiecte de podoabă. În afara dinților perforați, printre care predomină cei de vulpe polară și de ren, a podoabelor din cochilii, se disting seriile de pandantive, îmbrăcând formele cele mai variate, pe care le găsim în aproape toate siturile. Putem astfel aminti pandantivele din fildeș de la Yudinovo, Kostenki 8, Kostenki 14, Kostenki 21, Malta; cele din os de la Suren I, Denissova, Dvuglazka, Ust-Kansk; în piatră, cel mai adesea ovale, cu perforația dispusă aproape de o extremitate dreaptă, întâlnite la: Denissova, Oșurkovo, Kokorevo VI, Buret, Sungir, Kostenki 17, Kostenki 8; din ambră galbenă de la Ossokorovka, Kaistrovaya Balka; în cristal de la Malta sau din corn de ren de la Kokorevo I. Brățări tăiate în fildeș într-o manieră foarte grosieră, dar deseori fasonate, le regăsim

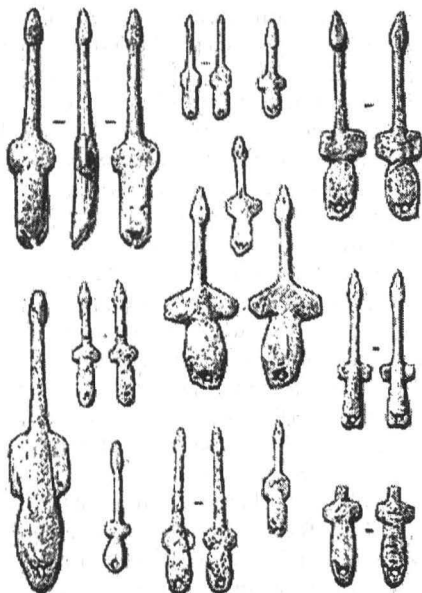


la Cosăuți și Climăuți, în Moldova, sau în Siberia, la Malta, Ust-Kova, Vavarina Gora și Kachtanka (Z. Abramova, 1995). În categoria diadelor putem menționa cele șase exemplare de la Kostenki I, din care doar două sunt intacte. Aceste lame din fildeș sunt lungi (20-30 cm), cu o grosime regulată, mai puțin de o jumătate de centimetru, curbate în arc de cerc, larg deschise, ceea ce ne permite să ni le imaginăm încoronând o coafură sau un coc. Fața convexă, externă, este întotdeauna abundent decorată în motive ce se dezvoltă în sensul longitudinal al lamei, constituindu-se în linii incizate în zig-zag-uri paralele, separate (pe două dintre ele) printr-o bandă mezială gravată în motiv scalariform. Numeroase fragmente de diademe descoperite la Avdevo posedă decorații similare (D. Vialou, 1991).

Malta oferă un ansamblu de obiecte de podoabă, cu un decor deosebit de original, ceea ce impune prezentarea lor separat de celelalte situri. O diademă, conservată în mare parte, prezintă pe suprafața ei minuscule cupule semisferice, dispuse în aliniamente duble și oblice, pe o altă (fragmentară) decorul este compus din patru cercuri concentrice de cupule asemănătoare, în fine elemente identice apar în vecinătatea unui desen, fin incizat, al unei siluete de mamut pe o placă din fildeș perforată. Această tehnică de ornamentare pare un fel de impresiune realizată prin rotația unui instrument dur și ascuțit (D. Vialou, 1991), ea fiind magnific relevată pe o plachetă din fildeș, bogat decorată pe cele două fețe. O compoziție echivalentă se observă în aliniamentele de cupule organizate pe corpul și aripile tronconice ale unui pandantiv aviform de la Malta.

Seria de obiecte de podoabă de la Malta este completată de pandantivele zoomorfe în contur decupat, care introduc o transformare abstractă a formei animale în favoarea unei stilizări extreme. Douăsprezece pandan-

tive evocă lebede (fig. 42), într-un mod remarcabil constant: un corp rectangular, mai mult sau mai puțin alungit (perforat aproape de marginea inferioară), apoi o lărgire transversal-rectangulară, simulând aripile, în fine, un gât lung terminat printr-un oval reprezentând capul. Ornamentul suprafeței este absent, figurativul este redus la stadiul inițial, al identificării vizuale, fiind ilustrat în primul rând de expresivitate, purificată de orice constrângeri anatomice.



**Fig. 42 - Pandantive zoomorfe provenind de la Malta (Siberia) (după Z. Abramova, 1995)**

Șapte din optsprezece statuete umane – câte a livrat Malta – prezintă o perforație pentru suspendare, ori nici o altă statueta antropomorfă din Paleoliticul superior nu are această particularitate, de a fi purtată ca pandantiv, cu excepția a trei Venusuri de la Avdeevo și a uneia de la Kostenki I (D. Vialou, 1991).

Unele Venusuri gravetiene descoperite în Europa Orientală (patru statuete de la Kostenki I și trei de la Avdeevo) prezintă gravate pe suprafața lor diferite podoabe. Un colier din perle a fost reprezentat printr-un sul în relief, regulat hașurat, în formă de brasieră, deasupra sânilor masivi ai unei Venus sculptate în calcar de la Kostenki I, în timp ce, deasupra fiecărui cot o brățară subțire a fost incizată în maniera colierului. O altă statueta, din același sit, în fildeș de mamut, lasă să se vadă deasupra sânilor două linii paralele intersectate de scurte hașuri fin incizate în direcții variabile. Colierul se menține pe gât și se continuă și pe spate.

De la Avdeevo atrage atenția o statueta a cărei coafură, ce coboară în cozi pe ceafă, este prinsă în spatele urechii drepte minuțios realizată în relief. Trebuie reținut că aceasta reprezintă unica ureche umană figurată în Paleolitic. De asemenea, pe fața statuetei apare unicul tatuaj paleolitic. Ca și figurinele menționate anterior, aceasta poartă o centură vizibilă pe spate, constând dintr-un sul relativ gros, incizat cu câteva linii transversale.

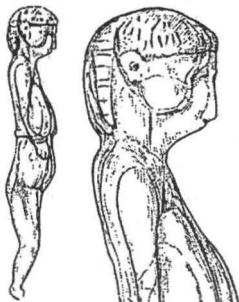


Fig. 43 - Statueta feminimă de la Avdeevo, incizată cu unica reprezentare a unei urechi din arta paleolitică (după Z. Abramova, 1995)

Demn de remarcat este faptul că nici o ambiguitate grafică nu afectează elementele de podoabă de pe aceste statuete chiar dacă, din cauza miniaturizării lor, nu au putut fi detaliate. Observația nu este valabilă și pentru statuetele feminine pavloviene: în afara unor figurine de la Pavlov (J. Svoboda, 1997), care poartă „centuri” sub forma unui decor geometric, mai există o serie de reprezentări cu minuscule cupule pe abdomen, tors sau vârful capului. Unele sunt cu siguranță podoabe, dar în cazul altora este probabil vorba de o simplă decorație atestată și pe unele din figurinele animale din lut.

Decorul geometric prezent pe obiectele de artă mobilieră din Europa de Est diferă de cel specific Pavlovianului. Dacă în cazul ultimului, unitatea decorului între situri a fost deja demonstrată, în est chiar în cadrul aceluiași sit găsim o diversitate excepțională de motive geometrice. Astfel, Z. Abramova (1995) a identificat următoarele elemente de decor:

- incizii fine de mici linii transversale și paralele pe marginea obiectelor plate în os și fildeș (Kostenki 1 și 4, Avdevo) sau pe întreaga lor suprafață (Kostenki 1, Telmanskaia, Eliseevici, Ostrovskaia);

- incizii subțiri în mici cruci geometrice regulate, pe marginea obiectelor (Kostenki 1 și 13, Avdevo);

- incizii subțiri în mici denticule-triunghiulare pe marginea obiectelor (Kostenki 1, Avdevo);

- profunde incizii fine în linii scurte, drepte sau cuneiforme, formând rânduri regulate (Kostenki 1, Avdevo, Gagarino);

- linii scurte și drepte, dispuse în unghi, formând rânduri orizontale de zig-zaguri sau rânduri verticale de meandre (Kostenki 1, 14, Avdevo, Eliseevici). Atunci când liniile sunt dispuse două câte două, neformând un rând continuu, se vorbește despre decorul „în coadă de pește” (Gvozdover, 1989);

- linii încrucișate oblic, formând mici romburi alungite sau figuri similare neregulate (Borchtchevo 2, Avdeev, Timonovka, Eliseevici);

- benzi paralele divizate de tăieturi transversale (Kostenki 1 și Avdeev);

- decor curbiliniu - linii fine ondulate și rânduri de cupule rotunjite, unghiulare, în formă de semi-lună, de opt, uneori spirală. Acest decor este frecvent la Malta, în schimb nu apare decât excepțional în Europa de Est, pe două fragmente de diademă de la Avdeev. În revanșă, decorul rectiliniu nu este dezvoltat în Siberia, întâlnindu-l doar la Oșurkovo și Malta, sub forma unor linii în formă de zig-zag.

După trecera în revistă a principalelor categorii de obiecte de podoabă gravetiene și a decorului lor, putem afirma că acestea se numără printre cele mai frumoase din Paleolitic, punând în evidență o infinitate de forme inventate de om, de la minuscule perle, bucle, brățări diademe, reprezentări zoomorfe, până la statuete feminine purtate ca pandantive.

### **Obiectele de podoabă de pe teritoriul României**

Primele descoperiri de pe teritoriul României, atribuite Gravetianului, provin din peștera Gura Cheii - Râșnov (C. S. Nicolăescu-Plopșor, Al. Păunescu, I. Pop, 1962), constând din doi dinți perforați: un canin de vulpe și un incisiv de cerb (fig. 44 - 1). Aceștia au fost găsiți în nivelul IV, pentru care există o datare de 22.190±90 B.P. (Al. Păunescu, 1991).

Din nivelul gravetian, de la Stracova - Dorohoi (jud. Botoșani), provine un mic obiect ovalar fragmentat, din grafit, decorat cu patru șanțuri paralele gravate (fig. 44 - 2). Nivelul a mai livrat și câteva bucăți de ocru. Acestea sunt, din păcate, singurele amănunte de care dispunem, deoarece nu s-a efectuat nici un studiu amănunțit asupra piesei (Al. Păunescu, 1968).

Așezarea de la Mitoc-Malul Galben avea să ofere două obiecte de podoabă foarte interesante: primul - descoperit în 1981 - constă într-o amuletă-pandantiv obținută prin prelucrarea unei așchii de cortex, de formă ovală, perforată în partea superioară și ușor concavă la bază (fig. 44 - 3). Perforația a fost realizată de pe ambele fețe, spre centru, cu un *burin* sau străpungător.

Decorul este constituit în exclusivitate din linii incizate. În partea superioară a pandantivului, pe ambele fețe, de o parte și de cealaltă a perforației, se pot observa două grupe cu câte 7 incizii. Baza concavă conține și ea 9 incizii.

Pe ambele fețe, decorul principal îl constituie un element treflat (V. Chirica, 1982). Pe avers, se pot observa trei grupe a câte două linii care, potrivit lui V. Chirica, ar sugera un cervideu (orientat spre dreapta). Pe revers, inciziile centrale amintesc de coarnele unui bovideu iar în poziție inversă, de o siluetă umană alergând. M. Cârciumaru (1998) consideră că pe ambele fețe ale pandantivului de la Mitoc ar putea fi reprezentată stilizat partea inferioară a corpului unui alergător, mai exact picioarele și trunchiul acestuia. Această imagine amintește de vânătorii din pictura rupestră a Levantului spaniol.

În ceea ce privește încadrarea culturală, menționăm că acest pandantiv a fost descoperit în atelierul complexului 27, complex alcătuit din 2 vetre și atelierul menționat. El a fost atribuit gravetianului inferior de la Mitoc-Malul Galben. O datare  $C^{14}$  a uneia dintre vetre, situată la 7 m adâncime, a oferit vârsta de  $20.945 \pm 850$  B.P. În schimb, cărbunii din vatra găsită în același complex cu pandantivul indică o vârstă ceva mai mare, de  $26.700 \pm 1040$  B.P. (M. Cârciumaru, 1998).

Cele mai apropiate analogii stilistice se pot face cu pandantivele, tot gravetiene, de la Pavlov I și II. Piesele de la Pavlov I sunt marcate cu incizii pe contur, iar pe

cele două suprafețe au un decor constituit din linii simple. Pentru materia primă singurele analogii care se pot face sunt lamele și așchiile de decorticare de la Riparo-Tagliente (Verona), Hatulevo (pe Desna) și Solvieux (Périgord), cu linii orizontale sau oblice incizate pe cortex. (V. Chirica, 1982).

Tot la Mitoc-Malul Galben, avea să fie descoperit, în 1993, un al doilea pandantiv realizat dintr-un fragment de diafiză dintr-un os lung de ierbivor adult de talie mare (M. Otte, V. Chirica, C. Beldiman, 1996) (fig. 44 - 4). Acesta este nedecorat, cu o perforație biconică plasată către marginea dreaptă a feței superioare. Lungimea sa este de 45 mm, lărgimea maximă de 19 mm iar grosimea maximă de 8 mm. Cele două fețe, de culoare brun clar, prezintă un luciu deosebit.

Examenul microscopic a pus în evidență existența unor urme de utilizare la nivelul perforației, urme care au fost interpretate ca rezultat al frecării de un șnur de piele. După acest indiciu, el apare ca un pandantiv utilizat prin suspendare de un fir atașat longitudinal (M. Otte, V. Chirica, C. Beldiman, 1996)

Pendantivul a fost descoperit în nivelul IV, gravetian, ultimul nivel de ocupare gravetiană de la Mitoc-Malul Galben, ale cărui limite se situează între: 20.945±850 B.P. și 19.910±990 B.P.

El aparține categoriei obiectelor lungi pe așchie de os, nedecorate, prelucrate prin fasonaj parțial (Y. Taborin, 1991). Morfologic, exemplarele cele mai apropiate provin din magdalenianul din Belgia (Trou de Chaleaux și Goyet), din Spania (Tito Bustillo) și epigravetianul din Italia (Abri Tagliente).

Pendantivul de la Mitoc nu este singurul obiect realizat din materie osoasă aparținând gravetianului din România. Mai pot fi amintite: un baston perforat prelucrat dintr-un corn de ren, prezentând pe laturi patru linii gravate longitudinale, provenind din nivelul II - grave-

tian de la Cotu-Miculini (Brudiu, 1980, 1987); alături de un altul, nedecorat obținut dintr-un metatars de *Equus caballus*, provenind de la Crasnaleuca (M. Brudiu, 1980, 1987).

Un alt pandantiv, atribuit tot gravetianului, a fost descoperit în 1995 în peștera Cioarei (com. Peștișani, jud. Gorj), în secțiunea XVII, la adâncimea de 75 cm (fig. 44 - 1a). În apropierea sa se aflau un incisiv (fig. 45 - 1b) și o falangă de *Ursus spelaeus* (fig. 45 - 1c) - perforate. Suprafața de pe care au fost recuperate cele trei obiecte este foarte mică (75 cm<sup>2</sup>), ceea ce a dus la concluzia că ele ar fi putut aparține unui singur colier (M. Cârciumar, M. Otte, R. Dobrescu, 1996).

Piesa cea mai importantă, pandantivul, este realizat dintr-o gresie marnoasă puternic silicifiată. Are o lungime de 53 mm, o lățime maximă de 19 mm și o grosime maximă de 5 mm. Perforația prezintă un diametru de 5 mm, e a fost realizată cu un *perçoir*, fiind mai puternică pe fața superioară. Alegerea zonei de perforare a fost dictată de suport, a cărui grosime este mai mică în zona respectivă.

Marginea dreaptă prezintă pe fața superioară, în partea distală, urme de fasonaj, ceea ce demonstrează o subțiere a marginii cu scopul realizării unui decor. Striurile acestei suprafețe sunt oblice și invadează cele două laturi. Partea proximală a marginii poartă alte mici incizii: patru mai profunde și una mai slabă.

Marginea stângă prezintă 8 incizii transversale profunde și alte două mai fine. Marginea transversală, situată deasupra perforației, prezintă și ea urme de fasonaj și striuri. Două incizii paralele decorează această parte.

Se pare că, pandantivul era acoperit cu ocră, care se păstrează în asperitățile rocii și în inciziile de pe suprafața pandantivului.

Piese au fost descoperite în partea superioară a stratului O, strat ce a livrat resturi ale unui nivel gravetian.



Pentru stratul O există trei datări  $C^{14}$ :  $23.950 \pm 120$  B.P. și  $23.380 \pm 240$  B.P. - pentru baza lui, iar pentru partea superioară:  $21.620 \pm 230$  B.P. (M. Cârciumar, M. Otte, R. Dobrescu, 1996).

În ceea ce privește analogiile pe care le putem face, trebuie să amintim plachetele de șist perforate de la Dolni Vestonice - dintr-un nivel gravetian datat între 27.000-23.000 B.P., galeții plăți de formă ovalară sau alungită, perforați în partea superioară, proveniți de la Pavlov II, având o vârstă cuprinsă între 25.920-24.020 B.P., discurile perforate din marnă provenind de la Brno II, datate între 30.000-23.000 B.P. (J. Jelinek, 1988), colecția de pandantive din galeți de calcar de la Trencianske Bohunislavice (Slovacia), datați la 22.500 B.P. (J. Barta, 1982). Se mai pot găsi unele corespondențe și cu pandantivele din mici galeți perforați descoperiți la Sungir, într-un nivel datat între 25.500-24.430 B.P. (Kozłowski, 1992) sau pandantivul alungit, marcat de linii paralele incizate de la Kostenki 14, datat între 28.200-26.400 B.P. (J. Kozłowski, 1992).

Dinților perforați, utilizați ca podoabă, li s-a atribuit o funcție magică: astfel, caninii de urs aveau rolul de a conferi forța animalului respectiv celui care-i purta. În acest caz, trebuie exclus rolul pur estetic, pentru că oamenii alegeau dinții unor anumite specii, imitând ceea ce era dificil de atins. (J. Kozłowski, 1992) Ca analogii pentru incisivul din peștera Cioarei trebuie menționate siturile de la Mauern (Bavaria), Dolni Vestonice (Moravia) și Kostenki 13.

Falangele sunt rar transformate în obiecte de podoabă, fiind alese drept suport mai ales de musterieni. Totuși, din gravetian provin 13 falange cu decorații geometrice descoperite la Kostenki (J. Kozłowski, 1992).

Aceeași secțiune, XVII, în care au fost descoperite cele trei obiecte descrise anterior a livrat și o mărgea de stalactită (fig. 45 - 1d) cu o lungime de 20 mm, o

grosime de 9,3 mm și un diametru al orificiului variind între 3,5-3,9 mm. Forma sa este tubulară, prezentând o grosime relativ constantă pe întreaga lungime.

Săpăturile din anul 1996 aveau să ducă la descoperirea, în aceeași peșteră, a altor trei obiecte de podoabă, în secțiunea XIX, la adâncimea de 70-82 cm. Este vorba de două măргеale, una din os și o alta din stalactită, precum și de un obiect din piatră, destul de curios, care chiar dacă nu este perforat, pare să fi îndeplinit rolul de pandantiv.

Prezumiivul pandantiv (fig. 45 - 1g) este realizat dintr-o piatră de culoare neagră, având o formă alungită, aproape conică. I s-a atribuit această funcție, de pandantiv, deoarece spre partea proximală există o incizie destul de profundă, care se întinde pe întreaga circumferință a piesei și care ar fi putut susține un șiret de piele. Spre capăt, acolo unde piesa este mai subțire apar alte 2-3 încercări, fără succes, de a inciza întreaga circumferință.

Cea de-a doua piesă este reprezentată de măргеaua din os (fig. 45 - 1f), puternic fosilizat, de dimensiuni destul de reduse: 12 mm lungime, 7,7 mm lățime și 3 mm grosime. Orificiul a fost realizat dintr-o singură direcție, prin perforarea prealabilă prin grataj, ceea ce a dus la obținerea unei mici excavații. Laturile piesei au fost fasonate prin raclaj și chiar prin lustruirea lor.

În sfârșit, ultima piesă - măргеaua din stalactită (fig. 45 - 1e), este mult mai voluminoasă decât cea din secțiunea XVII, având o lungime de 22,9 mm, o grosime de 19,5 mm și un diametru al orificiului variind între 2,5-5,5 mm. Ea a fost confecționată din partea terminală a unei stalactite de tip „macaroană”, ceva mai groasă decât în mod obișnuit (M. Cârciumar, R. Dobrescu, 1997)

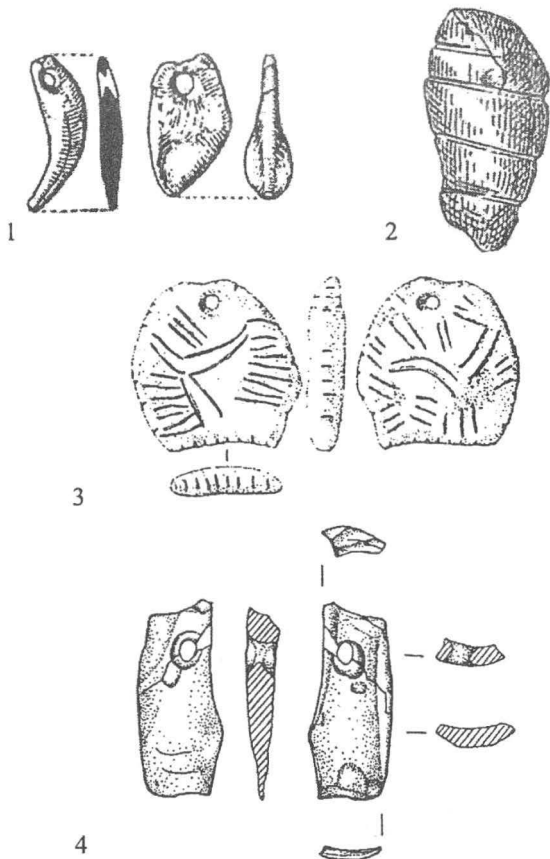
Cele mai recente descoperiri publicate, de pe teritoriul țării noastre, deși cu o încadrare stratigrafică și cronologică incertă, provin din Dobrogea, din localitatea Țibrinu (com. Mircea Vodă, jud. Constanța). Primul obiect constă într-o așchie de os perforată (fig. 45 - 2a), cu dimensiuni

nile de 8,4 cm lungime, 2 cm lățime maximă și cu diametrul perforației variind între 1 și 0,6 cm. Forma sa este de trapez neregulat, numai suprafața externă fiind decorată într-un stil geometric, constând în trei șiruri de liniuțe în zig-zag, dispuse în lungimea osului. Șirul median este despărțit de celelalte prin două grupe de linii aproape paralele, delimitate și ele de alte două, mai mici, dispuse de această dată pe lățime. Sub acest ansamblu se mai disting nouă liniuțe cvasi-paralele între ele (Al. Păunescu, 1998). Analogii pentru acest tip de decor găsim într-un număr impresionant în Europa de Est, mai ales în situl de la Mezin (pe Desna), unde motivul în zig-zag este predominant, dar și pe teritoriul României, la Porțile de Fier, de unde provin mai multe obiecte din os și corn, de vârstă epigravetiană, cu un decor asemănător celui de la Țibrinu.

Cea de-a doua piesă constă într-un canin perforat de *Ursus spelaeus* (fig. 45 - 2b), puternic fosilizat. Dimensiunile sale sunt: 7,3 cm lungime, 2,2 cm lățime maximă și 1,4 cm grosime maximă.

Cum piesele au o poziție stratigrafică nesigură, provenind din sedimentele prăbușite ale malului stâng al terasei lacului Țibrinu, Al. Păunescu (1998) afirmă că, dacă ele aparțin nivelului I (inferior), atunci cronologic ar putea fi încadrate în jurul a  $18.350 \pm 200$  B.P., în schimb, dacă aparțin nivelului II (superior), ar avea o vârstă de aproximativ  $13.760 \pm 170$  B.P.

După cum am văzut, pe teritoriul țării noastre a fost descoperit un număr restrâns de obiecte de artă aparținând gravetianului. Oare situația se datorează unor lacune în cercetarea noastră paleolitică sau comunitățile vânătorilor gravetieni din această regiune își manifestau sensibilitatea artistică în alt mod? E greu de crezut deoarece, pretutindeni în jurul nostru, pe un palier cronologic aproape identic, gravetianul ilustrează o veritabilă explozie a obiectelor de podoabă.



**Fig. 44 - Obiecte de podoabă gravetiene de pe teritoriul României: 1- Gura Cheii (Râșnov) (după M. Cârciumar, 1999), 2 - Stracova (Dorohoi) (după Al. Păunescu, 1968) 3, 4- Mitoc-Malul Galben (după V. Chirica, 1982; M. Otte, V. Chirica, Al. Beldiman, 1991)**

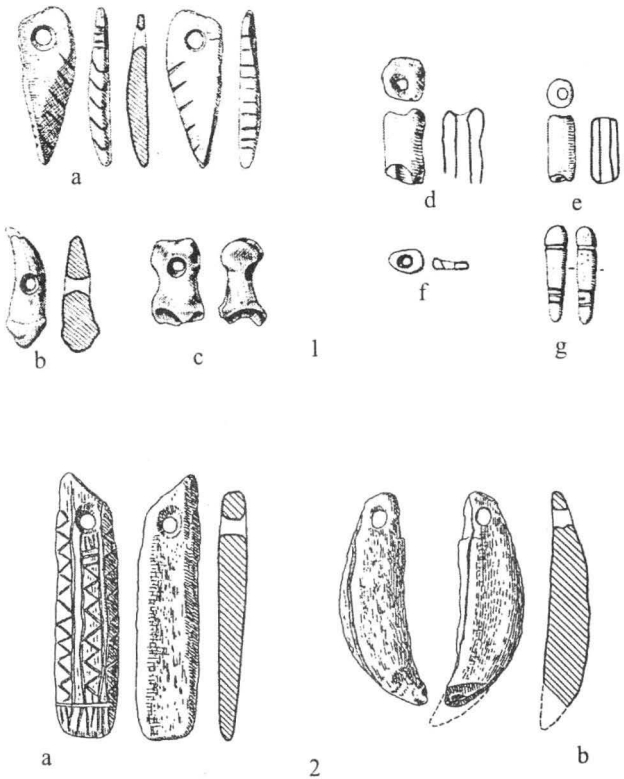


Fig. 45 - Obiecte de podoabă gravetiene provenind din:  
 1 - Peștera Cioarei (Boroșteni) (după M. Cârciumaru,  
 R. Dobrescu, 1997), 2 - Țibrinu (Constanța) (după  
 Al. Păunescu, 1998)

## Magdalenianul

### Reprezentarea umană

Arta mobilieră magdaleniană diferă de cea grave-tiană, în special în ceea ce privește statuetele feminine, care își modifică atât trăsăturile definitorii cât și extensia geografică. Contrar reprezentărilor feminine grave-tiene, cele magdalenine sunt puternic schematizate, redată din profil, întotdeauna fără cap, doar fesele proeminente permițând atribuirea lor sexului feminin. Până și prezența sânilor reprezintă o excepție. Toate exemplele se circumscriu acestui model schematic, de la cele gravate, cu o redare completă a bustului, cu fese proeminente și coapse oblice, până la micile figurine, cu bust liniar, lipsit de brațe, cu fese plate și coapse rectilinii. Între aceste două extremități, pot fi identificate numeroase stadii de schematizare, precum tinerele femei gravate, de la Gönnersdorf (Germania), cu brațe întinse, cu genunchi îndoiti, în poziție „șezând”.

La nivelul Magdalenianului, în Franța au fost descoperite doar două statuete: cea de la Laugerie-Basse și cea de la Courbet. Venus de la Laugerie-Basse are capul absent, torsul reprezentat printr-un fel de cilindru aplatizat, care prezintă în partea superioară o spărtură, ceea ce l-a determinat pe H. Breuil să susțină că torsul era completat de o altă piesă din material perisabil, iar părțile acum lipsă se îmbucau în această spărtură. Brațele și sâni nu sunt reprezentați, abdomenul este plat iar regiunea fesieră normal dezvoltată, cu reprezentarea vulvei și a triunghiului pubian. Membrele inferioare, alungite, sunt clar detașate, genunchii nu sunt figurați, labele picioarelor lipsesc (H. Delporte, 1979).

Statueta de la Courbet prezintă, în ciuda dimensiunilor foarte mici (2,5 cm înălțime) detalii anatomice puțin comune în arta paleolitică: față sumară schițată în care se disting cavitățile oculare, nasul, pomeții și fruntea. Ea se deosebește net de figurinele stilizate ale Magdalenianului (chiar dacă aparține Magdalenianului mijlociu, cu o datare de  $13.400 \pm 240$  B.P. și  $13.490 \pm 260$

B.P.) prin numeroase elemente: prezența capului și a picioarelor, trunchi detaliat, cu sâni și abdomen, bazinul voluminos, amintind de steatopigia gravetiană (A.C. Welte și E. Ladier, 1995).

H. Delporte (1989) consideră că cele mai vechi statuete feminine din Europa Centrală sunt cele de la Pekarna și Kulna, contemporane Magdalenianului mijlociu. Spre exemplu, statueta de la Pekarna, din fildeș, este caracterizată de accentuarea feselor, în profil, ceea ce o apropie de exemplarele de la Gönnersdorf și Nebra, mai târzii ca vârstă. Ea diferă însă de statuetele germane prin membrele repliate, care dau impresia că statuete este așezată. Observăm deci că stilizarea extremă a figurilor feminine pare să apară mai devreme în arta Europei Centrale, față de cea din Vest, unde pe un palier cronologic contemporan, se mai păstrează o parte din tradițiile gravetiene, cu femei mai realiste, sculptate în adăposturi sau intrarea peșterii (Magdeleine, Angles sur l'Anglin).

În cadrul Magdalenianului superior, întreg ansamblul de statuete feminine provine din Europa Centrală, nici un exemplar nefiind identificat în Vest. La Ölknitz (Turingia) s-a descoperit un galet natural, supus unei preparări artificiale foarte simple, doar fesele amintind de o imagine feminină. Fildeșul a fost însă materia primă preferată pentru astfel de reprezentări, cum dovedesc statuetele de la Nebra (fig. 46 - a-c), Ölknitz (fig. 46 - d), Königsee-Garsitz (Turingia). Trei statuete de la Nebra și două de la Ölknitz au corpul în formă de baghetă, fără sâni marcați. Atenția creatorului s-a îndreptat însă spre fese. Observăm deci din nou analogii cu statuetele de la Gönnersdorf (fig. 46 - e-g, m-r), situl ce a livrat cele mai multe reprezentări feminine pentru această perioadă. De aici provin nu mai puțin de 400 figurine feminine gravate și 13 sculpturi din corn de ren sau fildeș. Dacă statuetele sunt întru-totul asemănătoare celor descrise mai sus, gravurile merită o atenție deosebită. Cele mai detaliate au sâni și brațe, iar cele mai schematice se reduc la simple semne claviforme.

O parte din ele sunt marcate cu incizii, pe care G. Bosinski (1989) le interpretează ca figurând un veșmânt sau o pictură corporală. Aceste siluete sunt în general plasate față în față sau una în spatele alteia, în scene de dans. Patru femei sunt aliniate pe o plachetă de șist, iar cea de-a doua, pornind din dreapta, poartă în spate un copil, într-un fel de coș. Prin poziția mai aplecată a bustului, artistul a indicat cu multă măiestrie că această femeie poartă o povară în spate.

Pe măsură ce ne deplasăm spre vest, reprezentările feminine devin tot mai schematice. La Petersfels (fig. 46 - h-l) (Germania) au fost descoperite 16 mici figurine feminine simple, sculptate în corn de ren sau în lignit. Cele mai multe din ele au o perforație pentru suspendare, fiind purtate probabil ca pandantive. Una din figurine este interesantă prin aluzia schematică a capului, sânilor și gambelor, care diferă net de alte statuete. Nu este vorba de o operă neterminată, așa cum s-ar putea crede, ci de o geometrizare extremă a formelor. Același sit a livrat și o gravură feminină grosier modelată, având extremitățile și capul schematic redat iar sâni reprezentati doar prin două cercuri. Putem aminti în acest context și un pandantiv descoperit în peștera Rytiáská (Moravia), constând dintr-o baghetă de os, la care doar sâni sunt marcați, nu și fesele așa cum sunt majoritatea statuetelor magdaleniene, pandantivul amintind în acest caz de exemplarele gravetiene de la Dolni Vestonice (Moravia)(J. Kozłowski, 1992).

Situl de la Neuchatel (Elveția) a livrat trei pandantive antropomorfe, realizate din lignit. Una dintre ele prezintă o perforație biconică și striuri orizontale pe spate, genunchi și pe trunchi. Contextul descoperirii sale merită o atenție particulară. Ea se afla în apropierea a 21 de cochilii terțiare perforate, ori un astfel de ansamblu nu poate fi rezultatul hazardului (să fi fost un colier?). Un al patrulea pandantiv de la Neuchatel este alungit, cu secțiune transversală cvadrangulată, fese plate și aproape paralele, dar totuși, nu este exclus ca acesta să fie ultimul avatar al unui corp feminin schematizat.



La Schweizersbild (Elveția) au fost descoperite numeroase sculpturi în lignit, din care una prezintă criterii antropomorfe evidente. Pe una din fețe are o proeminență, evocând sânii, precum și o fantă verticală ce pare se delimita coapsele (acest detaliu este vizibil și pe revers). Ea diferă complet de cele de la Neuchatel, ultimele găsimdu-și analogii în pandantivele de la Petersfels.

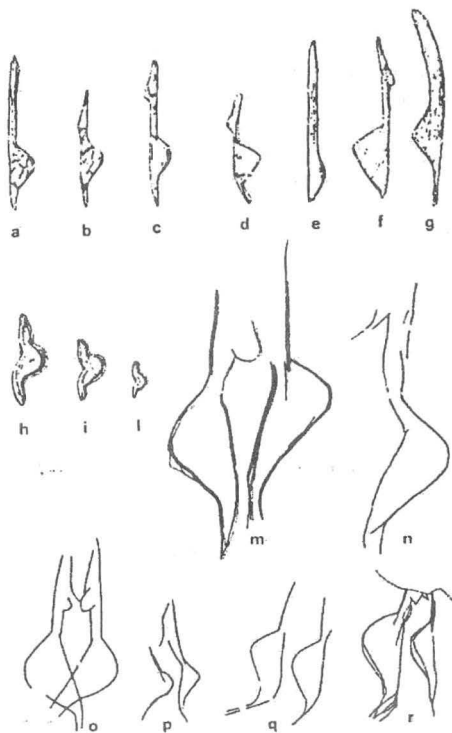
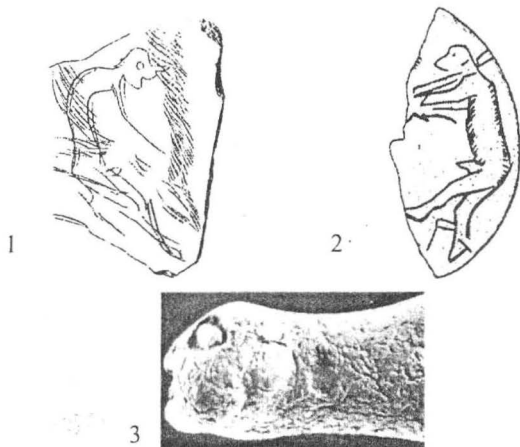


Fig. 46 - Reprezentări feminine magdaleniene:  
a - c - Nebra, d - Oelknitz, e - g, m - r - Gonnersdorf,  
h - l - Petersfels (după P. Leonardi, 1989)

Reprezentările masculine din arta mobilieră sunt reduse numeric. Nu putem enumera decât un bust masculin, cu o evidentă tendință de redare a detaliilor, sculptat într-un incisiv de cal, descoperit la Mas d'Azil (fig. 47 - 2), o reprezentare masculină, mult mai caricaturală, dar cu sexul bine marcat, de pe o plachetă de la Isturitz (fig. 47 - 1), o gravură de la Gourdan, ce are, în mod excepțional, redată coafura, precum și sculptura unui cap uman, într-un baston perforat din corn de ren, provenind de la Roc de Marchamps (Gironde) (fig. 47 - 3).

Figuri masculine integrate scenelor de vânătoate apar în „Vânătoarea bizonului” de la Laugerie; „Vânătoarea de boi” de la La Vache, pe plachetele de la Raymond, „Vânătoarea de urs” de la Pécchialet, care prezintă pe o plachetă de șist doi oameni contra unui , precum și scena vânătorii unui bizon de dimensiuni imense, în raport cu oamenii, de pe o plachetă de la Les Eyzies.



**Fig. 47 - Reprezentări magdaleniene masculine: 1 - Isturitz (după Saint-Périer, 1932) 2 - Mas d'Azil (după Saint-Périer, 1932), 3 - Roc de Marchamps (după D. Vialou, 1991)**

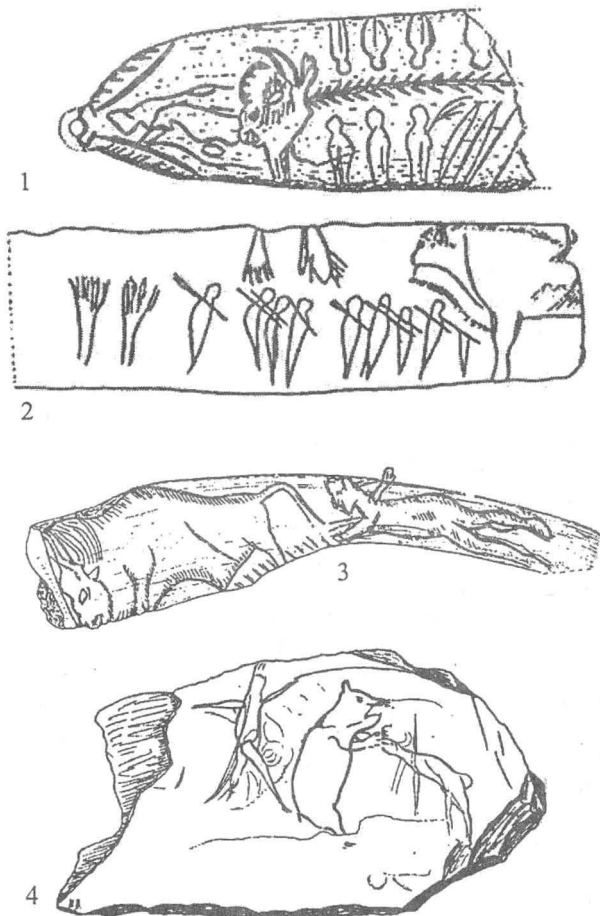


Fig. 48 - Scene de vânătoare în arta magdaleniană:  
 1 - Raymondden, 2 - Les Eyzies, 3 - Laugerie, 4 - Pécchialet (1, 2, 3,  
 - după Saint-Périer, 1932; 4 - după A. Leroi-Gourhan, 1992)

## Reprezentarea animalieră

Procentajele animalelor reprezentate arată că marile ierbivore (cal, bovideu, cerb) sunt mai abundente în arta parietală decât în cea mobilieră. Cu toate că datele sunt nesigure, se mai poate afirma că în arta parietală calul și bovideul sunt de două ori mai numeroși decât în cea mobilieră. Din contră, alte subiecte par să domine net arta mobilieră: peștii, păsările și, curios, renul care este cel mai abundent în eșantionajele culinare. Deci, arta mobilieră prezintă o mai mare varietate de specii animale, deoarece nu există reprezentări în arta parietală care să nu apară și în cea mobilieră, dar nu și invers.

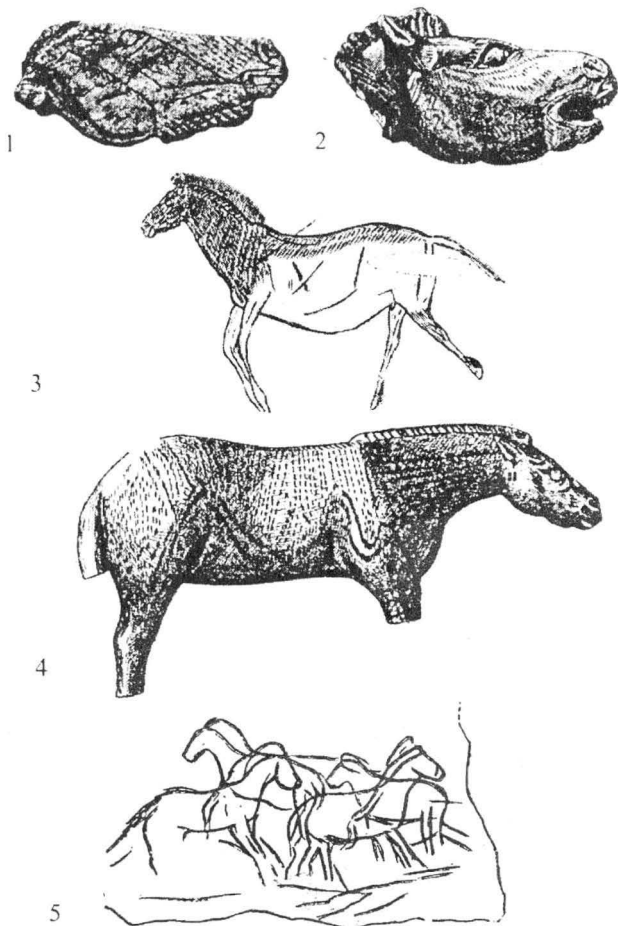
*Calul* - în peștera Chaffaud, de unde provine prima gravură paleolitică cunoscută (H. Delporte, 1987), putem aminti o gravură cu un caracter excepțional, realizată pe o plachetă din piatră: este vorba de două șiruri de 17, respectiv 18 cai galopând, dar artistul n-a reprezentat în întregime decât primul și ultimul cal, pentru ceilalți nefiind indicate decât capul și picioarele, creându-se un efect de perspectivă, pe care nu-l mai întâlnim decât la Teyat, pe un os gravat cu 14 cerbi. Oare nu poate fi vorba aici de reprezentarea unui singur animal, artistul dorind să-i sugereze mișcarea? Exemplele de gravuri reprezentând cai sunt numeroase: Madeleine - a oferit o serie de schițe de capete de cai gravate pe os sau piatră, de o mare expresivitate, Limeuil - cincizeci de plachete din piatră cuprinzând crochiuri de animale, care par realizate cu neglijență, surprinzând cai în atitudinile cele mai variate: unii sunt în repaos, alții în mișcare sau în galop. La Teyat se găsesc două situri importante prin calitatea operelor : Abri Mége, cu un bășton din corn de ren, conținând gravura unui cal în galop, considerat una din cele mai desăvârșite exemplare prin detaliile siluetei, feței și prin grația mișcării și Mairie - cu o gravură de cal, fără îndoială un exemplar tânăr, cu o enormă coamă. La

Bruniquel, trei mari cai suprapuși sunt gravați pe un bloc de calcar, aceeași temă regăsind-o pe un os provenind din peștera Harpoanelor de la Lespugue.

Dar nu gravura ci conturul decupat a fost tehnica utilizată cu predilecție de artiști pentru a reprezenta capete de cai. Ele sunt întotdeauna perforate, ceea ce ne permite să presupunem că erau purtate la gât. Cel mai adesea, toate detaliile feței sunt figurate prin gravură, inclusiv reliefurile musculare și proeminențele maxilarului și dinților. Aceste capete de cai se regăsesc în siturile piri-neene și corespund unei faze vechi a Magdalenianului. Diferențele sunt legate mai ales de proporțiile detaliilor feței. Putem menționa în această categorie seria de contururi decupate de la Isturitz.

Sculptura în ronde-bosse a fost mai puțin utilizată decât basorelieful și gravura pentru a reprezenta cai, dar ca oferă câteva exemplare deosebite: în peștera Lourdes un cal a fost sculptat în fideș, într-o atitudine de repaus, dar ceea ce îl face cu totul deosebit este modul detaliat în care a fost reprezentată blana. Admirabile capete de cai provin de la Mas d'Azil, realizate în corn de ren, ca și de la Isturitz, de data aceasta în gresie.

*Bizonul* - Printre numeroasele gravuri de bizoni pe obiecte mobiliere, putem cita un desen în fildeș, de la Teyat, reprezentând patru bizoni. O plachetă de gresie de la Isturitz este gravată doi bizoni suprapuși, al căror abdomen a fost realizat printr-o linie comună, procedeu destul de des întâlnit în arta magdaleniană. Gravura în relief ușor a furnizat câteva figuri, din care cele mai expresive par a fi cele de la Laugerie-Basse (fig. 50 - 1) și Isturitz, în timp ce domeniul sculpturii oferă o operă cu totul excepțională, provenind de la Madeleine (fig. 50 - 2), comparabilă cu unul din bizonii de la Altamira.



**Fig. 49 - Reprezentări mobiliere de cai: 1 - Isturitz, 2 - Mas d'Azil, 3 - Teyat, 4 - Lourdes, 5 - Limeuil (după Saint-Périer, 1932)**

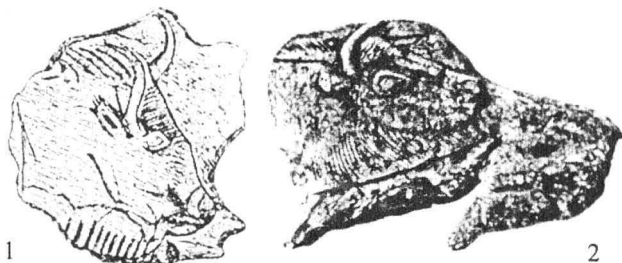


Fig. 50 Reprezentări de bizoni:

1 - Laugerie Basse, 2 - Madeleine (după Saint-Périer, 1932)

*Renul* - din familia cervideelor, este cel mai des reprezentat în arta mobilieră. Săpăturile de la Limeuil (fig. 50 - 1, 2) au furnizat numeroase plachete din piatră cu reni gravați, cea mai mare parte, de o calitate superioară altor figuri de animale provenind din același sit. Unele exemplare merg, cu capetele ridicate, alții le apleacă pentru a împunge, în sfârșit, alții sunt în repaus sau ascultă, deci o multitudine de poziții și de forme. La Thayngen, un mare ren ce paște este gravat pe un corn în timp ce la Saint-Marcel, un ren înspăimântat aleargă. Bruniquel (fig. 50 - 3) oferă o sculptură în fildeș, considerată una din capodoperele artei preistorice: un mascul și o femelă, în aceeași atitudine, dar cu caractere proprii bine individualizate, masculul viguros, cu coarne mari și botul robust, femela mai zveltă și coarne mai puțin dezvoltate.

*Cerbul* - un baston perforat, de la Laugerie-Haute (fig. 51 - 2), poartă patru capete gravate de cerbi tineri, ale căror detalii sunt deosebit de îngrijite. Și la Teyat apar capete detașate, dar văzute din față, poziție extrem de rar întâlnită în arta paleolitică și care oferă, ca întotdeauna, figuri de o calitate inferioară celor din profil.

Doi mari cerbi și o căprioară formează centrul unei admirabile compoziții de pe un fragment de baston din corn de ren de la Lortet (fig. 51 - 1). Somoni, gravați sub aceștia, demonstrează că cerbii traversează un râu. Căprioarele sunt mai puțin reprezentate decât cerbii în arta mobilieră. Aminteam faptul că primul obiect de sartă mobilieră preistorică a fost descoperit la Chaffaud, conținând reprezentarea a două căprioare, dar stângaci redată, cu un bot prea gros și urechi prea scurte, În schimb, un alt cap gravat, provenind de la Teyat, are proporții deosebit de armonioase. În Spania, în Pirineii cantabrici, căprioarele apar într-o proporție mai mare. La Valle, un cap de căprioară, foarte bine tratat, decorează un baston din corn de ren. Castillo și Altamira au oferit numeroase capete de căprioară, de o mare omogenitate a tehnicii.

*Țapul* - în domeniul gravurii putem nota un exemplar care decorează o lampă de gresie de la „La Mouthe”. Sculpturile sunt însă de o calitate superioară, printre ele putând cita doi frumoși țapi în relief care se detașează pe un fragment de fildeș de la Mas d’Azil (fig. 52 - 1), cei doi țapi care se înfruntă pe o plachetă de la Roc-de-Sers (fig. 52 - 2) sau un contur decupat de la Isturitz.

*Mamutul* - obiectele mobiliere purtând figuri de mamuți sunt rare. Putem aminti totuși, gravura descoperită în 1864 de E. Lartet, la Madeleine, reprezentând un mamut în mișcare, cu capul aplecat și trompa dirijată spre sol. Un alt exemplu îl constituie un cap de mamut sculptat la extremitatea unui baston perforat, de la Laugerie-Basse (fig. 53 - 1).

*Felinele* - în cadrul artei mobiliere putem menționa două sculpturi de la Isturitz, una în gresie, reprezentând un linx (fig. 53 - 2), alta în corn, cu o felină indetermiabilă, dar singulară prin perforațiile și săgețile cu care este acoperită. O altă sculptură, în fildeș, de la Madeleine, prezintă o hienă în mișcare.



*Urșii* - cele mai interesante reprezentări sunt două sculpturi în *ronde-bosse*, din gresie, de la Isturitz (fig. 53 - 3).

*Rinocerii* - cel mai realist exemplar este capul de rinocer gravat, de la Lourdes.

*Păsările* sunt cu totul excepționale în arta mobilieră, unde putem menționa un fragment de propulsor, de la Trois-Frères, decorat cu două găște, una gravată, cealaltă în relief, sau un simplu crochiu de la Isturitz, cu o pasăre dificil de identificat (fig. 54 - 3).

În revanșă, *peștii* par mai numeroși, mai ales în arta mobilieră, iar exactitatea formelor și detaliilor permit identificarea majorității lor drept salmonide. În afara gravurii de la Lortet, menționată anterior, unde peștii sunt asociați cerbilor, amintim sculptura în os, la extremitatea unui propulsor, provenind de la Lourdes (fig. 54 - 4), a unui pește ale cărui detalii sunt împinse până la figurarea pigmentației, sau un mic pește decupat în os, foarte plat, cu cap mic, ai cărui ochi sunt pe aceeași față, provenind de la Lespugue. Pentru reptile, batracieni sau insecte, menționăm o viperă, gravată în relief, de la Lortet (fig. 54 - 2), o salamandră de la Laugerie-Basse (fig. 54 - 1) și o insectă (lăcustă) gravată în os pe o plachetă de la Enlène.

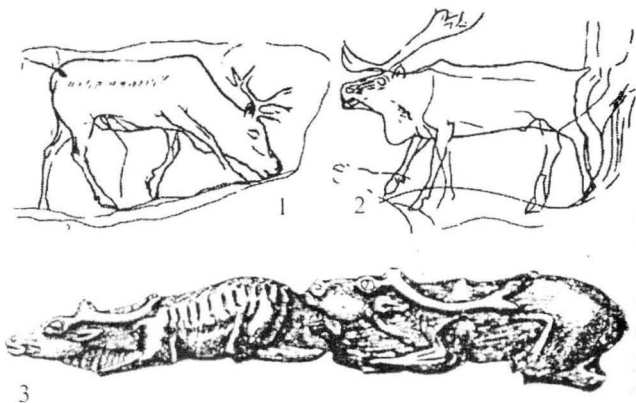


Fig. 50 - Representări de reni:

1, 2 - Limeuil, 3 - Bruniquel (după Saint-Périer, 1932)

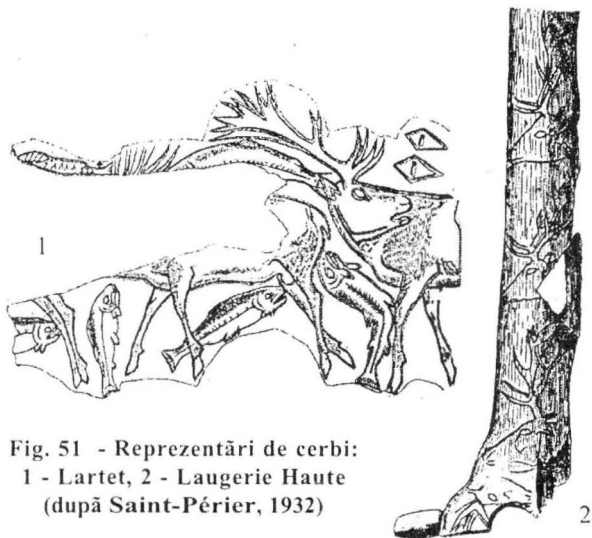


Fig. 51 - Representări de cerbi:

1 - Lartet, 2 - Laugerie Haute  
(după Saint-Périer, 1932)

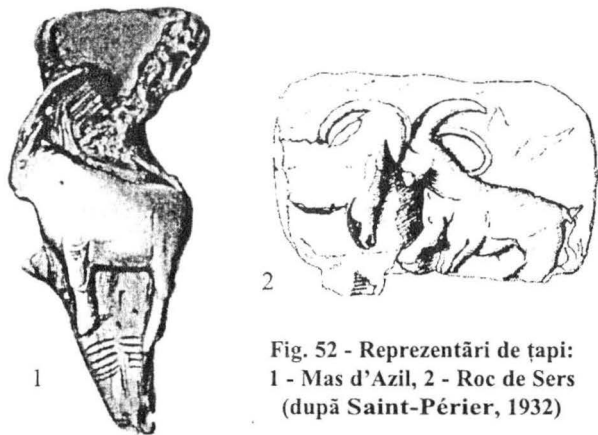


Fig. 52 - Reprezentări de țapi:  
1 - Mas d'Azil, 2 - Roc de Sers  
(după Saint-Périer, 1932)

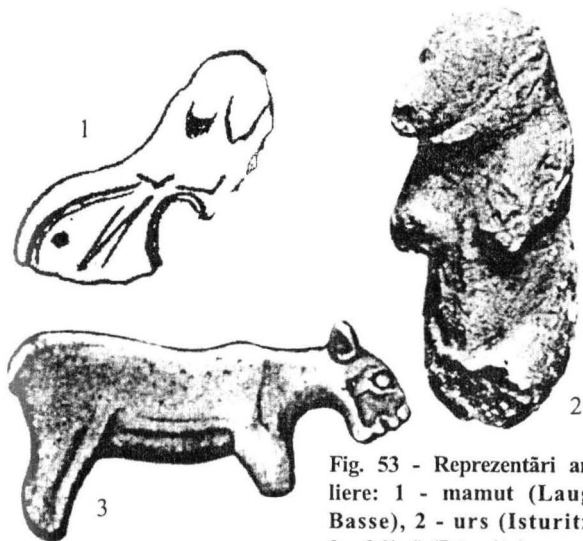
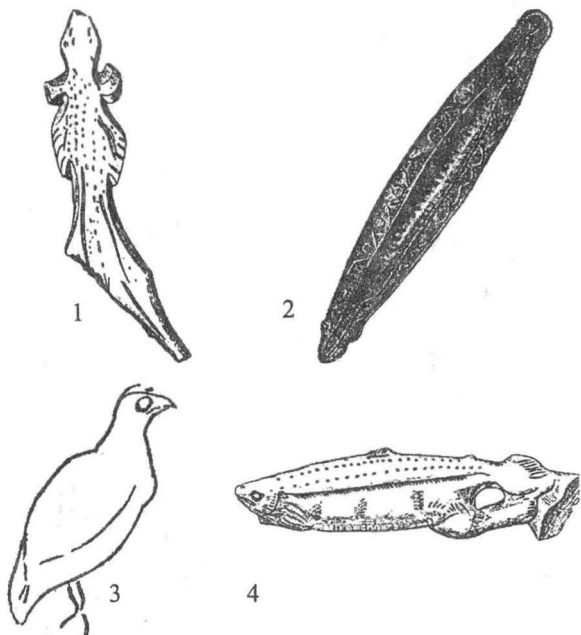


Fig. 53 - Reprezentări animale:  
1 - mamut (Laugerie Basse), 2 - urs (Isturitz),  
3 - felină (Isturitz)  
(după Saint-Périer, 1932)



**Fig. 54 - Reprezentări de salamandră - 1 (Isturitz),  
2 - viperă (Lortet), pasăre - 3 (Isturitz), 4 - pește (Lourdes)  
(după Saint-Périer, 1932)**

## **Decorul geometric**

Repartiția geografică a semnelor simple, atât în arta parietală cât și mobilieră, poate fi stabilită cu precizie. Contururile incomplete, zonele de raclaje sau liniile în fascicule, punctele și liniile, din arta parietală sunt uniform repartizate în întreaga arie franco-cantabrică, ceea ce ilustrează faptul că acestea reprezintă, în organizarea funcțională a sanctuarului, elemente permanente și esențiale. Afirmațiile de mai sus, legate de extensia geografică, sunt valabile și pentru arta mobilieră, cu precizarea că anumite tipuri de decor – zig-zaguri, spirale, romburi, elipse - le regăsim până în Europa Centrală (Kniegrotte, Maszycka).

Problema se dovedește mult mai complicată însă pentru semnele elaborate. Astfel, încă din 1928, L. Capitan și D. Peyrony atrăgeau atenția asupra reproducerii până la identitate a unor semne complexe (grupa semnelor eliptice, romboidale și fusiforme) din arta mobilieră, pe un teritoriu geografic foarte întins, din Pirinei până în Perigord. Ulterior, unei axe de nord-sud (Pirinei-Perigord), deja cunoscută, i se va mai adăuga o axă est-vest, deoarece piesa din peștera Bize (Aude), publicată de D. Sacchi (1986), se dovedește cea mai estică descoperire. Aria de răspândire a acestor motive complexe delimitează un triunghi, cu latura de aproximativ 250 Km. Spre deosebire de arta mobilieră, în care semnele prezintă o mare extensie geografică, în arta parietală, ele se regăsesc doar în cadrul unor enclav, bine delimitate geografic, ceea ce le transformă în veritabile semne de identitate ale diferitelor comunități etnice.

Semnele din arta mobilieră sunt, în general, organizate pornind de la un element grafic simplu – linia. Sunt foarte frecvente aliniamentele laterale, longitudinale și unghiulare. Marile semne parietale complexe, precum scuti-formele, sau cele cu distribuție regională limitată, precum claviformele, sunt ignorate în arta mobilieră. Cupulele,

atât de frecvente în arta mobilieră gravetiană și aurignaciană din Europa Centrală sunt acum rar întâlnite.

Două concepte diferite relevă organizarea spațiului în arta mobilieră și parietală. Astfel, dacă în arta mobilieră caracteristice sunt simetria și divizarea planului în registre (fig. 55) (G. Sauvet, 1987), în arta parietală aceste noțiuni sunt absente și asocierile dintre semne respectă, de cele mai multe ori, principiul feminin-masculin, neglijându-se principiul simetriei. În cazul pieselor alungite, simetria se exercită cu predilecție în raport cu o axă longitudinală mediană (simetrie axială). Mai rar, apar elemente opuse, de o parte și de alta a unei axe de simetrie perpendiculară pe dimensiunea principală a suportului (simetrie transversală). Delimitarea registrelor cu ajutorul liniilor paralele este un procedeu comun, utilizat pentru a individualiza o secvență de pe suport. Elementele grafice dispuse în interiorul acestor benzi pot aparține tuturor tipurilor de decor: în cazul hașurilor transversale, spre exemplu, se obține o figură „în scară”, pe care o găsim în arta parietală sub denumirea de „scalariformă”.

Un alt element caracteristic dispunerii decorului în arta mobilieră este repetiția (ritmul) (fig. 56). A. Leroi-Gourhan (1965) observa că repetiția elementelor crează ritm, ori mărcile ritmice sunt anterioare figurilor explicite, fiind deja frecvente în Chatelperronian. Repetiția punctelor și liniilor este prezentă sub diverse forme, toate atestate de numeroase exemple:

- duplicația: include linii duble (temă pusă în evidență pentru prima dată în arta mobilieră din Asturia de M. S. Rodriguez Corchon, în 1974) sau cupluri de „câpriori” și arce de cerc (Brassempouy, Mas d’Azil, Lascaux, Placard, Kniegrotte);

- juxtapunerea fără contact: aliniamente de cupule, linii transversale sau oblice, cruci, semne unghiulare, arce de cerc (Brassempouy, Madeleine, Lortet, Cueto de la Mina, Lespugue);

- juxtapunerea prin contact: apar deseori figuri regulate, de genul zig-zag-urilor (Laugerie-Basse, Mas d'Azil, Altamira, Placard, St.-Marcel, Kniegrotte, Byci Skala).

Repetiția planurilor elementare:

- duplicația ia deseori forma pătratelor, romburilor sau cercurilor duble (Romito, Limeuil, St.-Marcel, Laugerie-Basse);

- juxtapunerea este în egală măsură prezentă, mai ales pentru romburi și semne „în fus” (Bruniquel, La Vache, Ermittia, Laugerie-Haute, Raymondin), excepțional pentru hexagoane (Terriers, Lussac-Les-Chateaux). La multe din ele, juxtapunerea nu se realizează direct ci prin intermediul unor linii. Un decor, propriu figurilor plane, este acela al compunerii romburilor în formă de fagure.

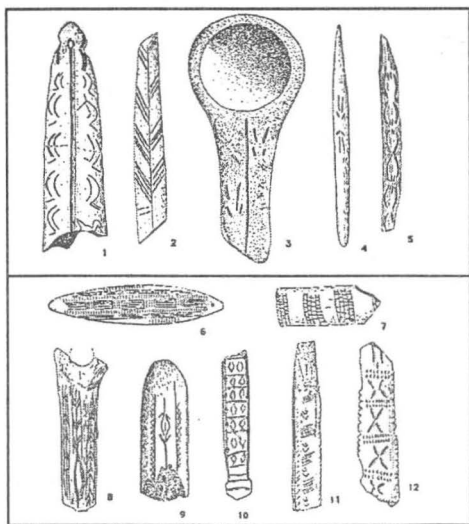


Fig. 55 - Organizarea spațiului în arta mobilieră : sus - simetria; jos - delimitarea registrelor (1, 5, 10-La Madeleine, 2-Laugerie-Basse, 3-Lascaux, 4-Lortet, 8-Enlène, 9, 12- Marsoulas, 11-Mas d'Azil (după G. Sauvet, 1987)

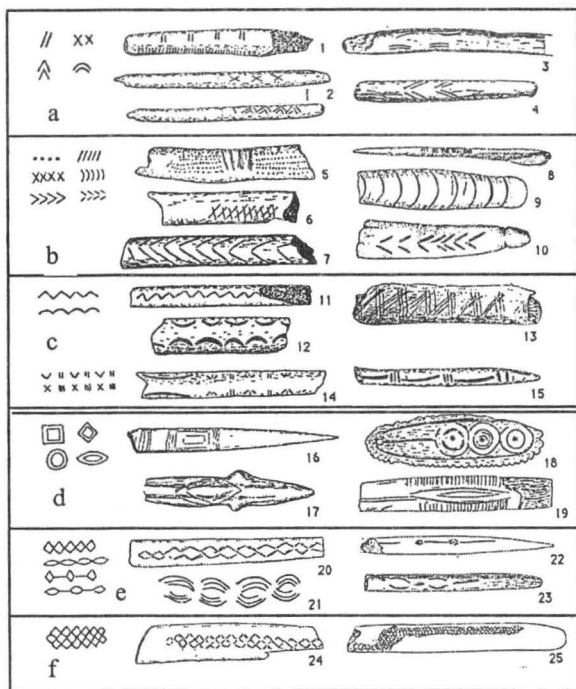


Fig. 56 - Elemente de compoziție în arta mobilieră- ritmul: a, b, c - repetiția punctelor și liniilor (dublicarea, aliniamentul, alternanța); d ,e ,f - repetiția planurilor elementare) (1, 5 - Brassempouy, 2, 12 - Mas d'Azil, 3 - Lascaux, 4 - Placard, 6, 9 - Madeleine, 7, 8 - Lortet, 10 - Cueto de la Mina, 11, 19, 25 - Laugerie Basse, 13 - Altamira, 14 - Isturitz, 15 - Gourdan, 16 - Romito, 17 - Limeuil, 18 - Saint Marcel, 20 - Bruniquel, 21 - La Vache, 22 - Ermitia, 23 - Laugerie Haute, 24 - Raymondien) (după G. Sauvet, 1987)



## **Principalele categorii de obiecte din arta mobilieră**

Arta mobilieră a utilizat materiale diverse, de origine organică sau minerală. Oasele, coarnele și defensele de mamut, dinții și cochiliile de moluște au servit drept suporturi, uneori sub forma anatomică (omoplați, oase de pasăre), alteori, aceste materiale au fost amenajate și transformate. Materialele de origine minerală, precum calcarele din Perigord, Poitou, Charente, gresiile și sisturile din Pirinei, gresiile din Europa de est (Kostenki) au servit și ele drept suporturi pentru realizarea obiectelor de artă mobilieră. Aceste materiale de origine organică sau minerală au fost alese atât pentru calitățile estetice (culoare, aspect), dar mai ales pentru proprietățile lor fizice. Forma suportului a condiționat uneori atitudinea animalelor (animale fără cap sau animale cu capul întors – propulsoarele de la Enlene și Mas d’Azil), duritatea variabilă a materialului și omogenitatea sa facilitând sau nu inciziile superficiale sau pe cele adânci, cu scopul de a da relief unei gravuri sau volum unei sculpturi. Orientarea structurală, atât pentru suporturile minerale cât și organice, a influențat confecționarea obiectelor, deoarece dacă incizia sau sculptura efectuată în sensul direcțiilor structurale este permisă, ea devine dificilă și provoacă desprinderi accidentale dacă este orientată într-un sens perpendicular. Pe defensele de mamut a căror structură anatomică este delicată, debitajul materialului poate provoca fisuri, precum cele observate pe partea dreaptă a statuetei de la Brassempouy, sau pe calul de la Lourdes.

Factorii materiali au dictat astfel creația artistică, dar modelarea în opere a suporturilor a fost condiționată de asemenea de tehnologie, în special prin procedeul de gravură și sculptură, la care se adaugă modelajul și mai rar pictura.

**Podoaba** – această categorie include toate obiectele utilizate sau manufacturate și utilizate pentru a fi purtate pe corp sau cusute pe veșminte. Podoaba este, fără îndoială, prima exteriorizare a universului mental al omului, un sistem de reprezentare având conotație simbolică individuală sau socială. Arta podoabei apare încă din Chatelperronian, cultură al cărei artizan este omul de Neandertal. La Arcy-sur-Cure, peștera Renului a livrat cochilii, dinți de bovidee, canini de urs sau de vulpe, a căror perforație indică utilizarea ca pandantive. Ceea ce este mai important este faptul că această artă este și cea mai durabilă, supraviețuind până în zilele noastre.

*Perlele* sunt abundente încă din debutul Aurignacianului sub forme variate, fie naturale (dinți și cochilii perforate), fie artificiale: plate, rotunde, tubulare. Materialele sunt de asemenea variate: fildeș, os, cochilie, piatră. Prezența unor astfel de perle în morminte sugerează existența veșmintelor sau a coafurilor pe care erau fixate: omul aurignacian de la Cavillon (Liguria) poartă un fel de coif decorat cu zeci de cochilii perforate, iar copiii de la Sungir (fig. 57) au avut se pare, veșminte ornate cu sute de perle.

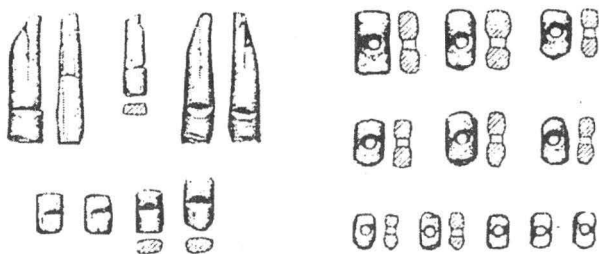


Fig. 57 - Perle provenind de la Sungir (după M. Otte, 1999)

*Pendantivele* – obiecte destinate a fi suspendate la gât – sunt confecționate din aceleași materiale ca și perlele. Ele se împart de asemenea, în forme naturale și în forme create. Evantaiul acestor forme create este amplu, spre exemplu, păsări sculptate în fildeș – Malta, statuete feminine din fildeș – Avdeevo, cai decupați în fildeș – Sungir. Decorul îmbracă și el formele cele mai variate: de la gravuri animaliere (cai - Isturitz, Mas-d’Azi, cervidee – Fourneau-du-Diable, Madeleine, Lortet, Saint-Marcel, bizoni – Madeleine, Fontalès, tapi – Mas-d’Azil, etc.), umane (șapte personaje sunt gravate pe un pandantiv provenind de la Raymond-en-Chancelade), până la teme foarte abstracte (serii de puncte – Placard, Gorge-d’Enfer; incizii pe marginile obiectului, cu exemple multiple, din Europa de Vest și până în Rusia, trecând prin România, unde astfel de incizii apar pe pandantivele de la Borosteni și pe pandantivul decorat zoomorf de la Mitoc; incizii simple pe suprafață – Abri Blanchard, Isturitz, Arudy; motive geometrice complexe – Laugerie-Haute, Saint-Marcel, Bédeilhac, Isturitz, etc.).

*Inelele, brățările și diademele* – se cunosc doar câteva exemplare din fildeș în estul Europei: mormântul de la Sungir, siturile de la Kostenki (fig. 58), Mezirich sau Pavlov (Cehia). Trebuie menționat că unele statuete feminine din fildeș de la Kostenki și Avdeevo sunt împodobite cu brățări și coliere fin incizate. De asemenea, coafura prezentă pe unele dintre ele (Avdeevo, Brassempuy, Willendorf) poate fi legată și de existența pe cap a unor diademe.

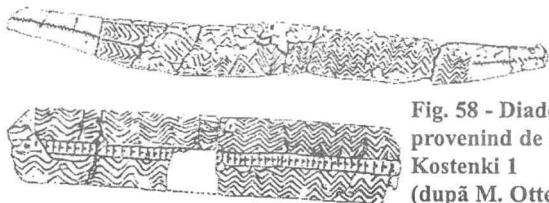


Fig. 58 - Diademe provenind de la Kostenki 1 (după M. Otte, 1999)

*Rondelele* (fig. 59) decupate și perforate din os, deja prezente în Pavlovian și foarte frecvente în Magdalenianul occidental, *contururile decupate*, cel mai adesea reprezentând capete de animale cu o perforație, sunt probabil elemente de podoabă vestimentară, ca și numeroasele *plachete din os sau fildeș* cu o perforație dublă sau multiplă, servind probabil la coaserea lor. Această funcție rămâne ipotetică în măsura în care noi nu cunoaștem nici un vestigiu vestimentar sau figuratie incontestabilă de veșmânt, cu excepția unor figurine din fildeș de la Malta și Buret (Siberia), care par a fi îmbrăcate într-un fel de anorak.

Marea majoritate a rondelilor din os, decorate sau nu (Laugerie-Basse, Mas d'Azil) sunt decupate în omoplate. Caracterul original al acestui procedeu de confecționare ține de faptul că rondelile, în momentul în care sunt separate de omoplat, prin forma anatomică, sunt deja conturate, cum demonstrează exemplarele în curs de finisare de la Saint-Michel-d'Arudy. Dar există rondelile și din alte materiale: argilă la Bédeilhac, gresie la Isturitz, fildeș la Sungir. Contururile decupate, care provin în marea majoritate din Pirinei (Mas d'Azil, Isturitz) au fost fasonate din os hioid, a cărui formă anatomică sugerează capul unui animal. Unele exemplare, precum cele de la Bédeilhac, sunt din argilă.

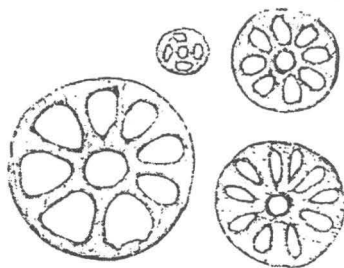


Fig. 59 - Rondelile provenind de la Sungir (după M. Otte, 1999)

Podoaba nu este în Paleolitic doar apanajul femeilor, deoarece ea apare și la bărbați și copii. Dar unele tendințe locale se profilează după natura materiei alese, precum osul, dintele, fildeșul pentru bărbații adulți și adolescenții în Italia, în timpe ce podoaba femeii este exclusiv din cochilii iar a copiilor din dinți sau cochilii (D. Philibert, 1999). Podoaba apare deci ca un element de diferențiere a indivizilor și de asemenea, ca o afirmare a apartenenței la un grup, deoarece compoziția podoabelor poate diferi de la o regiune la alta.

### Statuetele

Apărute în cadrul Aurignacianului german de la Vogelherd și Geissenklosterle, statuetele paleolitice își vor schimba materia primă și stilul, după regiuni și perioade, însă tehnicile vor rămâne aceleași. Fildeșul de mamut a fost cel mai des utilizat în timpul Gravetianului și Epigravetianului din Europa Centrală și Orientală, în timp ce în Magdalenianul din Europa Occidentală apare sporadic. Osul, ca și coarnele de cervidee, a fost puțin utilizat, fără îndoială, datorită formei și structurii care nu s-a pretat sculpturii în *ronde-bosse*. În schimb, gresia, marna, calcarul, steatitul au fost utilizate.

Pavloviienii de la Dolni Vestonice au utilizat o materie primă inedită: ei au modelat lutul, amestecându-l, se pare, cu materie osoasă transformată în pudră, arzându-l apoi în vetre special amenajate. Această invenție, unică pentru paleolitic, a devansat cu mult apariția ceramicii. Ei au creat astfel zeci de figurine, mai ales animaliere, în cadrul cărora predominau carnivorele (lupi, feline, urși), dar nu au lipsit nici figurinele feminine. Cele mai multe sunt fragmentate, poate intenționat, în cadrul unor ceremonialuri, participând astfel la viața religioasă a pavloviienilor.

Cea mai mare parte a statuetelelor descoperite la sfârșitul secolului trecut sau la începutul secolului nos-

tru nu au beneficiat de o înregistrare exactă a locului descoperiri, mai ales în raport cu aria locuită. Totuși, se știe că Venus de la Lespugue a fost identificată în zona vetrei, în fundul unei mici cavități, unde ei habitau. Ea era probabil înfiptă în sol, cum lasă să se presupună forma membrelor inferioare. O situație similară s-a înregistrat pentru aurignacienii de Hohlenstein-Stadel, a căror statueta fantastică, umană prin corp, zoomorfă prin cap, trona în spatele vetrei (M. Otte, 1999).

Săpăturile recente din cabanele gravetiene și epigravetiene din Moravia și Câmpia Rusă au pus în evidență locul și rolul simbolic, particular, acordat statuetelor animale și umane, de cele mai multe ori în relație cu vatra, uneori sparte și depuse în locuri speciale și chiar în morminte (Brno II). Numeroase figurine feminine, în special din situl de la Avdevo, au fost depuse în gropi săpate intenționat. Unele au fost transformate în pandantive, sau au fost simbolic decorate. Uneori, ofrande (utilaje) le însoțeau în aceste gropi (poate mormintele lor simbolice), ca și cum ar fi fost vorba despre cadavre adevărate.

Aceste câteva exemple demonstrează, contrar a ceea ce credeau adepții „artei pentru artă”, că statuetele paleolitice sunt puternic legate de organizarea simbolică a habitatului, circumstanțială sau cotidiană.

### **Armele decorate**

*Săgețile și vârfulile* - există din Gravetian puține săgeți decorate, cea mai cunoscută provenind de la Isturitz, gravată cu un cal schematic iar pe revers cu linii transversale. În Magdalenianul vechi, unele săgeți au un decor realist, precum cele de la Placard (pești, cervidee, rinoceri), care dispare apoi în Magdalenianul mijlociu, fiind înlocuit cu incizii grupate, sub forma unor serii de linii duble (Pirinei). În Magdalenianul recent regăsim aceleași teme, însă reapare și decorul naturalist (cai –

El Pendo, Isturitz, Madeleine). A. Baulos (1980) a clasificat decorul de pe săgeți (la nivelul întregului Magdalenian) în motive simple (linii paralele longitudinale, transversale sau oblice), motive complexe (caneluri, nervuri, spirale, arce, cercuri, triunghiuri, tectiforme) - și motive figurative -- realiste sau schematice (cervidee, bizoni, capride, cai, rinoceri, pești, etc. ). Printre exemple putem enumera: șir de cai – Isturitz, Madeleine, Souci; cal din profil – Madeleine, Lortet, Raymond, La Paloma; șarpe - Le Placard, Madeleine, El Pendo; bizon din profil – Placard; batracian – Fontalès; rinocer -Placard; capridă – El Pendo, etc. Pentru decorul geometric, putem menționa colecția de săgeți decorate din peștera Maszycka (Polonia). Decorul nu este niciodată identic, în ciuda simplității lui, ceea

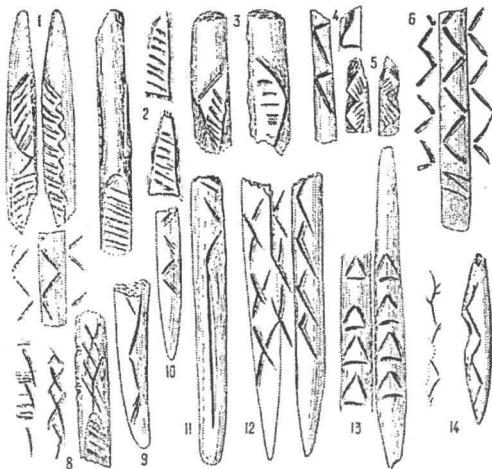


Fig. 60 - Săgeți decorate: 1 - Lortet; 2, 3, 8, 10, 11, 12, 13 - La Madeleine; 4 - La Vache; 5 - Le Souci; 6, 7 - Raymond; 9 - Montastruc; 14 - Lourdes (după M. Otte, 1999)

ce ilustrează faptul că acesta avea funcția de identificare. În plus, cum astfel de semne nu mai apar în alte situri magdaleniene din Europa Centrală, J. Jelinek le consideră o tradiție locală în cadrul culturii magdaleniene. Se disting patru tipuri de motive: pisciforme cu cupule, pisciforme hașurate, cupule izolate și pisciforme cuplate.

*Baghetele semi-rotunde*: inventate și utilizate de magdalenieni, în faza mijlocie și mai ales în sud-vestul Europei, oferă decoruri multiple, de la linii simple, până la reprezentări de animale. Pornind de la decor, au fost definite trei grupe (B. și G. Delluc, 1987). Prima (Isturitz, Madeleine, Teyat, Laugerie-Basse) cuprinde decoruri geometrice, cel mai adesea în serie: grupe de mici linii, curbe sub forma unor paranteze, arce intercalate cu linii în formă de V, căpriori, zig-zag-uri, meandre. A doua grupă este prezentă mai ales în Pirineii Occidentali (Lespugue, Arudy, Lourdes, Isturitz), cu un decor mai complicat: romburi, echere, cadrilatre cu o linie mediană, amintind de vulve, linii curbe paralele interpusă uneori de semne barbelate, și mai ales extraordinare serii de spirale în *champlevé*. Construcția geometrică a acestui decor, foarte elaborat, este unică pentru armele de vânătoare din Paleolitic. După cum arăta M. Otte (1999), ea este comparabilă doar cu ornamentația geometrică, de asemenea foarte elaborată, de pe podoabe (diademe) și instrumente (spatule, sule) din gravetianul Europei Orientale.

În fine, ultima grupă este constituită dintr-un număr restrâns de baghete cu un decor realist: un cap de țap la Isturitz, două capete de căprioară la Laugerie-Basse, o focă la Teyjat, un ansamblu cap de urs-falus-vulvă la Madeleine, etc. O remarcabilă baghetă de la Raymondien este gravată cu două capete de urs, opuse prin extremitățile urechilor, înconjurate de semne în formă de X, care au fost considerate tot capete, dar schematizate, care ar fi rămas inteligibile fără prezența modelelor realiste.





Fig. 61 - Baghete semi-rotunde, cu decor în champlévé, provenind de la Isturitz (după M. Otte, 1999)

*Bastoanele perforate* – sunt în general prelucrate în corn de ren, dar există și exemplare din fildeș. Acestea sunt în marea majoritate instrumente magdaleniene, dar apar încă din Aurignacian. Anterior Magdalenianului, există puține exemplare decorate: bastonul gravetian de la Arcy-sur-Cure, cel solutrean de la Fourneau-du-Diable, gravetian de la Isturitz, cu mâner faliform, sau cel protomagdalenian de la Laugerie-Haute, pe mânerul căruia se înfruntă doi mamuți.

Au fost identificate trei zone de decorație: mânerul, periferia perforației și bifurcația. Morfologia coarnelor de ren, a căror secțiune este mai mult ovală decât circulară, a permis decorul în două registre distincte, pe cele două fețe ale mânerului. Există totuși reprezentări care

se derulează pe mâner: bastonul de la Teyjat are gravat pe mâner un cal invizibil, în întregime, dintr-un singur unghi. În general, perforația este tratată în linie geometrică, cu o predominanță simbolică sexuală feminină, valorificând perforația. Un exemplu îl constituie bastonul de la Rochereil, unde perforația se înscrie într-un triunghi vulvar, cu o linie mediană, acest aspect regăsindu-se și pe alte exemplare de la Mas-d'Azil, Laugerie-Haute, Courbet, Gourdan. Caracterul feminin al părții active este confirmat, după A. Leroi-Gourhan (1965), prin doi bizoni, opuși prin regiunea cervicală, gravați în jurul perforației, pe marginea liberă a extremității mai largi a unei piese de la Laugerie-Basse. Exemple, din ce în ce mai schematic, apar pe bastoanele de la Madeleine, Bruniquel, Mas-d'Azil, Gourdan. Brațele bifurcației sunt atât sculptate, cât și gravate. Gravurile au tendința geometrizării zonei perforației, în timp ce sculptura este de inspirație animalieră, precum capetele de bizoni de pe un baston de la Laugerie-Basse. Există de asemenea, câteva bastoane faliforme, precum cel de la Gorge d'Enfer (Dordogne) și Roc-de-Marcamps (Gironde).

Decorul geometric este compus în special din: căpriori, cu sau fără linie axială, X-uri în serie, ovale, striuri pisciforme, serii de linii perpendiculare sau oblice, paranteze, mai rar linii longitudinale sau motive cu alură florală, ca la Rochereil. Reprezentările animaliere constau în cai (Kesslerloch, Madeleine, Mas-d'Azil), pești (Raymondon, La Vache, Isturitz), cerb (Madeleine, El Castillo, Gourdan), ren (Madeleine, Laugerie-Basse, Kesslerloch), țap (El Pendo, Mas-d'Azil, Arudy, Veyrier), bizon (Madeleine, Isturitz, Mas-d'Azil). Figura masculină apare la Gourdan, Mas-d'Azil, Molodova 5, iar cea feminină pe un baston de la Rond du Barry.

Admirabile compoziții sunt cele prezente pe bastoanele de la Lortet (cerbi – pești – romburi), Gourdan (vulvă – corn de bizon – cap de somon – un cap de cal privit din față – un cervideu complet, privit din față), Madeleine (șarpe – om purtând un baston – două capete din profil de cai, pe revers două capete de bizoni și linii paralele), Pendo (trei capete de căprioară – unul de cerb – un cap de cal – linii paralele și în X), etc.

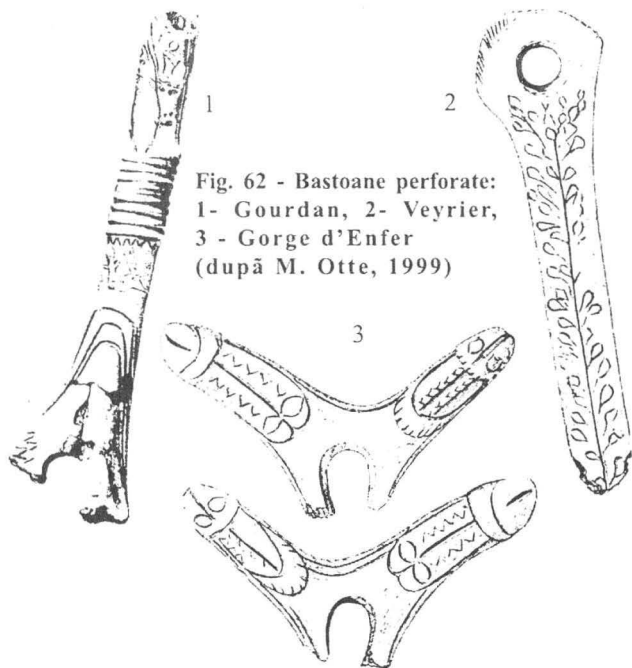


Fig. 62 - Bastoane perforate:  
1- Gourdan, 2- Veyrier,  
3 - Gorge d'Enfer  
(după M. Otte, 1999)

**Propulsoarele:** cele mai multe apar începând cu Magdalenianul mijlociu, fiind confecționate mai ales din corn de ren. A. Leroi-Gourhan (1965) a demonstrat că propulsoarele pot fi clasificate în două grupe: propulsoare simple – sub forma unor baghete prevăzute cu un croșet – și propulsoare cu extremitatea activă lărgită, decorată cel mai adesea cu o sculptură, formând o contra-greutate distală. În plan tematic, predomină decorul figurativ sculptat (în general un animal), în timp ce decorul geometric este foarte rar, excepție făcând propulsoarele de la Bruniquel și Mas-d'Azil, gravate cu motive sub formă de căpriori. Animalele reprezentate sunt mai ales caii și peștii, urmați de țapi și bizoni, mai rar reni, păsări și mamuți. Boii, cerbul, căprioara și femeia sunt absenți.

În cazul propulsoarelor simple, decorul este compus din capete de cai sculptate – Laugerie – Basse, Gourdan, Madeleine, capete de țapi – Mas-d'Azil, ren – Laugerie-Basse, păsări – Enlene, pești – Lourdes, carnivoră – Arudy.

Pentru propulsoarele mai complexe, extremitatea distală sau activă poartă în general animale cu capul întors sau în salt: mamuții de la Bruniquel, felina de la Madeleine, țapii afrontați de la Enlene, admirabilul cal de la Bruniquel, cu capul întins, membre anterioare repliate și cele posterioare alungite sau renul, în aceeași poziție, de la Laugerie-Basse.

Pornind de la aceste tipuri de decor, M. Garcia (1986) identifică propulsoare decorate în *ronde-bosse* (cuprinzând propulsoare cu un cap de cal sau alt cap de animal sculptat, constituind partea activă), în *bas-relief* (propulsoare cu croșet, propulsoare cu extindere posterioară a croșetului, propulsoare de tip pirinean) și forme intermediare.

**Harpoanele** – succedând proto-harpoanelor cu mici barbeluni, slab degajate, din Magdalenianul IV, harpoanele cu un rând și apoi cu două rânduri de barbeluri, apar în special de la finalul Magdalenianului mijlociu. A. Leroi-Gourhan (1983) a relevat, în cadrul decorului, frecvența peștilor și semnelor ramificate. Tot el a insistat asupra prezenței foarte rare a asocierilor, neexistând ca exemplu decât un harpon de la Cueto del Rascano (Spania) unde un cervideu este asociat unui pește, temă întâlnită și pe alte categorii de obiecte.

M. Julien (1982), într-un studiu efectuat asupra a peste 1000 de harpoane, a identificat trei forme grafice: reprezentările identificabile, figurile schematice și liniile simple. Printre reprezentările identificabile se numără: cal – Pendo, Fontales, urs – Castillo (asociat unui semne barbelat), șarpe – Madeleine, capete de animale cu coarne, văzute din față – Reilhac, Rochereil, cap de felină – Rochereil. Figurile schematice sunt în special semne pline: semne fusiforme – Bruniquel, Roche-Trémolat, cadrilater – Fontales, elipse, romburi simple sau dublate – Isturitz, Gourdan, Madeleine, Souci, Roche de Lalinde, Limeuil, capete foarte stilizate, probabil de animale – Longueroc, semne vulvare – Rochereil, Bruniquel, semne în V sau căpriori – Gourdan, Mas-d'Azil, Montfort, Madeleine, El Pendo. Liniile simple cuprind striuri fine superficiale, ce pot fi rectilinii, curbilinii, serii de mici cupule, etc., și pe care le putem întâlni pe un număr impresionant de harpoane.

Organizarea suportului și tipul de decor depind, după M. Julien, de morfologia obiectului (dacă este vorba de harpoane unilaterale sau bilaterale), dar și de unele variații regionale, și poate afecta mânerul, corpul armei și mai rar vârful.

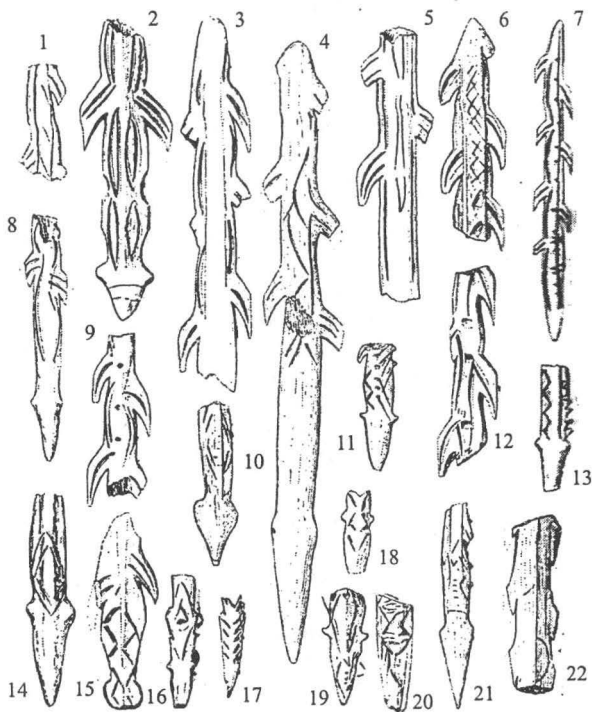


Fig. 63 - Harpoane: 1, 6, 10, 12, 14, 15, 19, 20, 22 - Limeuil, 2 - Massat, 3, 4, 5, 9, 11, 13, 16, 21 - Le Souci, 7 - Rocheysel, 8 - Bruniquel, 17 - Teyjat, 18 - Rocamadour (după M. Otte, 1999)

### Utilajele decorate

*Lămpile* – prezența lămpilor, începând cu Magdalenianul, reprezintă fără îndoială, mărturia unei schimbări importante în arta paleolitică. Acestea au permis realizarea de opere în profunzimea sanctuarelor

subterane, unde lumina nu pătrunde. Unele lămpi, în special din Dordogne, prezintă pe suprafața lor diferite siluete de animale gravate: la Mouthe – un țap gravat, Laugerie-Haute – un cal sculptat. Decorul abstract apare sub forma semnelor ovoidale – Gabillou și Bois du Roc, semne în cruce, care apar și pe săgeți și pereții peșterii – Lascaux. S. De Beaune (1987) a observat că diferitele tipuri de decor prezente pe lămpi afectează atât lampa propriu-zisă, cât și mânerul.

*Utilajele din silex și galeții* – unele utilaje din silex sunt decorate cu gravuri pe cortex: un percutor din nivelul perigordian de la Rabier (Franța) – gravat cu un cap de rinocer, un retușor gravetian de la Saint-Géry – decorat cu membrele unui animal indeterminabil, nucleul de la Montmorillon și burinul de la Pincevent – gravate cu un cap de cal. Un galet gravetian din peștera Cueva Morin este decorat cu o siluetă umană iar un altul, din nivelul Magdalenian IV, de la Madeleine, poartă gravat, pe o față, trunchiul și capul unei femei, iar pe cealaltă un bărbat. Motive geometrice, sub forma triunghiurilor sau a unor unghiuri rotunjite, umplute cu linii fine, apar pe un percutor din Perigordianul IV de la Laugerie-Haute, dar și pe o serie de percutoare magdaleniene din regiunea cantabrică.

*Spatulele și netezitoarele* – spatulele sunt obiecte din os, alungite și plate, subțiri (2-3 mm), drepte sau curbe, deseori amenajate la una din extremități pentru prindere sau suspensie. Netezitoarele, mai groase și mai largi (15-33 mm), drepte, au o extremitate lustruită printr-un polisaj intens.

Spatulele decorate cu pești, frecvente în Magdalenianul IV, formează un grup foarte coerent. Peștele, sculptat la extremitatea proximală, este în general complet și realist. Salmonida de pe o spatulă din peștera Ray (fig. 64 -1), sau de a Coucoulu, sunt cele mai bune exemple. Pe alte obiecte tema se geo-

metrizează: El Pendo, Laugerie-Base, Saint-Marcel, iar pe altele doar coada este reprezentată: Laugerie-Basse (alături de un cap de cal), Madeleine, Isturitz (alături de un ren și doi cerbi), Mas-d'Azil (împreună cu un șir de capete de cai foarte geometrize). Scene mai complexe, lipsite de prezența peștelui, apar pe spatulele de la La Vache constând în reprezentarea a trei urși și un cal nechezând sau a unui cap de căprioară și a unui bizon, însoțite de motive florale. Un alt motiv prezent pe spatule pare a fi șarpele. Un exemplar de la Lortet, sculptat cu o viperă, pare a constitui exemplarul cel mai realist al unei serii, din ce în ce mai schematice, provenind în cea mai mare parte de la Lortet și Gourdan.

Spatulele de la finalul Magdalenianului sunt singulare prin mânerul lor, lung și subțire și prin decorul care invadează fețele plane. Una dintre ele (Fontales) este decorată cu reni și linii, o alta (Madeleine) cu un țap, un ren și un semn barbelat. Piesele de la Pekarna (fig. 64 - 2), din aceeași perioadă, sunt decorate atât cu motive geometrice, cuprinzând mai ales căpriori, dar și cu motive animaliere, din care cea mai frumoasă cuprinde trei cai, un țap și un bizon.

Solutreanul de la Pech de la Boissière a oferit o spatula-netezitor foarte simplă, decorată cu un cap de țap, și o alta ce nu poartă decât linii paralele. De altfel, s-a relevat, pe baza studiilor asupra netezitoarelor de la Placard (Mone și Stordeur, 1977), că acestea sunt decorate aproape exclusiv cu motive geometrice.

*Sulele* – decorul lor este diversificat, de la simple incizii, până la motive animaliere. Pentru primul caz, putem enumera obiectele de la Abri Blanchard, Abri Castanet, Isturitz, Saint-Marcel, Laugerie-Basse, El Pendo, Avdevo, Malta, etc. La extremitatea opusă poate fi menționat exemplarul de la Souci decorat cu un șir de patru cai (capul și gâtul), în linie aproape geometrică, iar pe talon, o figură aproape identică, mai mare, orientată



în sens invers. Există și cazuri în care una din extremități a fost sculptată sub forma unui cap zoomorf, așa cum întâlnim la o serie de exemplare gravetiene din Rusia (Kostenki, Avdeevo) (fig. 66).

*Acele* – în marea majoritate, acele paleolitice nu sunt decorate. Pot fi menționate doar câteva excepții: Madeleine, Furtins (Franța) și El Pendo, Ermittia (Spania). Decorul constă în exclusivitate din linii gravate, foarte fine, oblice sau nu, efectuate pe corpul piesei, sau, precum la Ermittia, aproape de urechea acului.

*Cârligele de pescuit* – numărul lor este foarte redus. Un exemplar provine de la Abri Blanchard, purtând, în zona mediană, câteva mici linii gravate în dezordine. Un obiect analog apare la Bruniquel, însă, același sit a furnizat și o piesă excepțională, decorată cu un pește gravat.

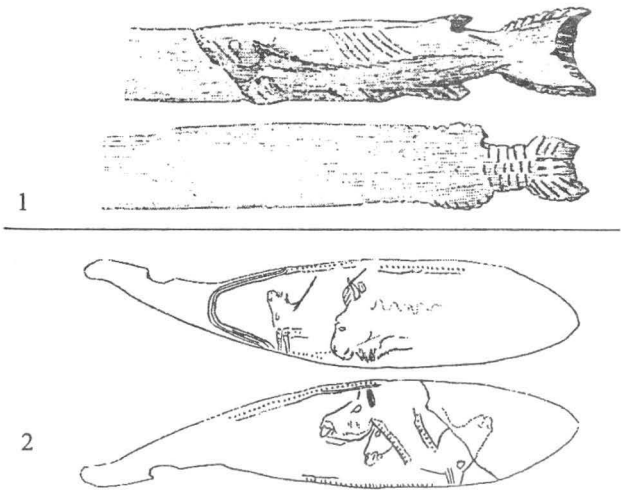
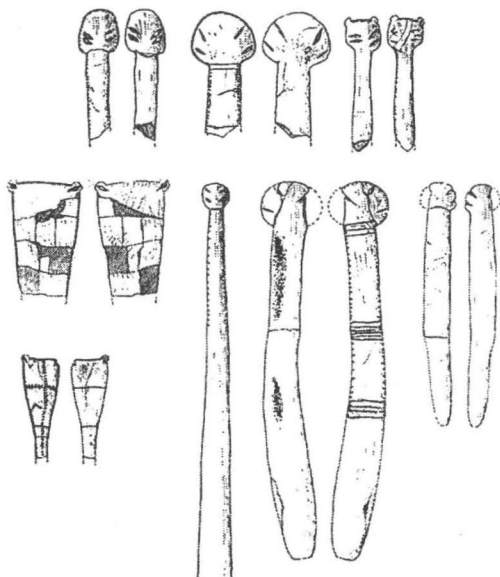
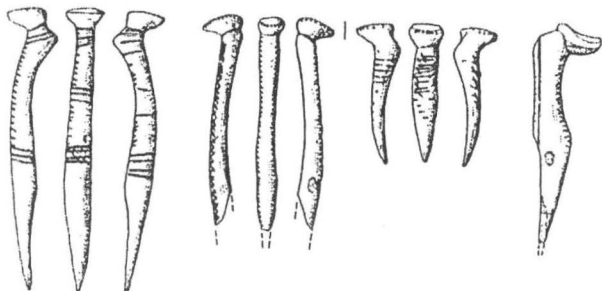


Fig. 64 - Spatule provenind din Peștera Rey (Franța) - 1 și Pekarna (Moravia) - 2 (după M. Otte, 1999)



**Fig. 65 - Spatule provenind de la Kostenki I  
(după J. Kozłowski, 1992)**



**Fig. 66 - Sule provenind de la Kostenki și Avdeevo  
(după M. Otte, 1999)**

## **Raportul dintre arta mobilieră și parietală paleolitică**

Creația artistică paleolitică, mobilieră sau parietală, reprezintă mărturia, grafică sau plastică, a civilizațiilor care se dezvoltă, aproximativ, între 35.000 și 10.000 B.C. Cei mai mulți dintre autori au integrat însă, cele două forme artistice într-o unică construcție interpretativă. Această asimilare sistematică a artei mobiliere cu cea parietală, sau invers, a determinat metode de studiu ale uneia în funcție de cealaltă: spre exemplu, în ceea ce privește organizarea cronologică a artei parietale, aceasta a fost definită prin comparație cu arta mobilieră, în timp ce, în interpretarea sensului artei paleolitice, s-a pornit de la creația parietală, cea mobilieră fiind aproape ignorată.

La o privire superficială, distincția dintre arta mobilieră și parietală pare evidentă, însă în practică apar numeroase cazuri particulare, pe care nu le putem integra cu precizie într-una din cele două forme artistice. În acest sens, putem aminti în primul rând bizonii modelați în argilă din peștera Tuc d'Audoubert (Franța), care sunt „mobilier” prin modul de confecționare și parietali prin materia primă, sau animalele din peștera Bédeilhac, gravate în argilă, materie primă care face parte din sol, deci este oare vorba despre artă parietală ?

Pornind de la aceste semne de întrebare, analiza raportului dintre arta mobilieră și parietală pare destul de îndrăzneată, din moment ce-o distincție clară între cele două domenii artistice nu se poate încă realiza.

### **Repartiția cronologică și geografică și a artei paleolitice**

Un aspect important al acestui raport îl constituie evoluția, din punct de vedere cronologic, a artei mobiliere și parietale. Pentru arta mobilieră, statisticile

lui A. Leroi-Gourhan (1964) au arătat că operele stilurilor I, II și III (deci din Aurignacian și până la începutul Magdalenianului), de-a lungul a 20.000 de ani, nu reprezintă decât 20% din totalitatea creațiilor, 80% se grupează de-a lungul a 3.000-4.000 de ani, în stilul IV, deci în Magdalenianul recent. Arta parietală corespunde următoarei repartiții: stilul I – 0%, stilul II – 15%, stilul III – 27%, stilul IV vechi-54%, stilul IV recent – 4%, cele mai multe picturi fiind realizate în timpul Solutreanului și Magdalenianului vechi și mijlociu. Deși destul de vechi, datele anterioare sunt încă pertinente, discutabile fiind doar procentajele stilului I și implicit momentul apariției artei, mai ales al celei parietale. Avem în vedere în primul rând peștera Chauvet (Franța), unde prin datarea pigmentilor s-au obținut vârste cuprinse între 30.340 – 32.410 B.P. Este evident că aceste creații aparțin Aurignacianului (stilul I), căruia A. Leroi-Gourhan nu i-a atribuit nici o creație.

În ceea ce privește repartiția geografică a artei parietale, prezența sa este predominantă în Europa Occidentală, mai ales în regiunea franco-cantabrică. Revenind tot la statisticile lui A. Leroi-Gourhan, această regiune cuprinde 80% din totalitatea peșterilor decorate și 87% din cea a subiectelor figurate. Cu excepția ansamblului franco-cantabric, arta parietală este rară, dacă nu absentă, excepție făcând peșterile Kapova și Ignatievskaya din Ural sau peștera Cuciulat din România. Cunoaștem că localizarea artei parietale se leagă de geologie. Ea apare în special în zonele calcaroase sau de eroziune, unde s-au săpat peșteri și adăposturi, dar acesta nu este singurul parametru care determină amplasarea lor. S-a observat că un mare număr de peșteri nu sunt decorate în ciuda existenței unei așezări paleolitice în apropiere. Peșterile pictate se dovedesc, din contră, independente de zonele de locuire și amplasarea lor nu coincide decât rar cu cele de artă

mobilieră. Repartiția geografică a artei mobiliere cuprinde un teritoriu vast, pornind din Spania, trecând prin Franța, Italia, Belgia, Germania, Cehia, Slovacia, Austria, Ucraina și Rusia, până la Don. Altfel spus, arta magdaleniană parietală este concentrată în grupe net individualizate în timp și spațiu, în timp ce arta mobilieră magdaleniană asemeni celei gravetiene, a beneficiat de contacte, deplasări, migrații pe teritorii întinse ceea ce i-a imprimat o anumită unitate stilistică și tehnologică. Pe o hartă continentală cu dispoziția siturilor paleolitice, conținând artă, s-ar putea vedea clar faptul că arta mobilieră, prin difuziunea sa, ocupă spațiul lăsat liber de parietal.

În ciuda informației incomplete, sunt evidente diferențele apărute în cadrul dezvoltării artei paleolitice. Creația mobilieră și parietală se găsește divers repartizată în perioade și regiuni, elementele semnificative în acest sens fiind extrema raritate a artei parietale la est de Alpi, sau sărăcia artistică, mai mult sau mai puțin aparentă, a Solutreanului, situat între bogăția Gravetianului și apogeul magdalenian. De asemenea, este evident caracterul excepțional al coexistenței topografice între arta parietală și cea mobilieră, cea din urmă aparținând, se pare, vieții cotidiene - "arta de toate zilele", în opoziție cu arta parietală - "arta zilelor de sărbătoare". În sprijinul acestei ipoteze, legată de locul ocupat de cele două forme artistice în viața spirituală a oamenilor paleolitici, vin descoperirile dintr-o serie de situri ucrainene și ruse, în care numeroase statuete feminine au fost identificate în interiorul locuințelor. Siturile grupând cele două mijloace de expresie, precum complexul de peșteri din regiunea Volp, peșterile Mas d'Azil, Isturitz, Altamira, Castillo, Tito Bustillo sunt deci excepționale, dar au o importanță majoră, deoarece numai prin studiul lor se poate stabili raportul dintre cele două tipuri de artă.

În aceste condiții, putem oare accepta existența „sanctuarelor” în peșteri (așa cum a susținut A. Leroi-Gourhan), și implicit, existența unei arte cu caracter inițiativ, care nu era practică decât în ocazii excepționale și sub o formă ritualizată? Pentru un răspuns afirmativ pledează descoperirea în peștera Niaux, de-a lungul galeriei cu picturi, a unor urme de pași, după toate aparențele aparținând adolescenților, semn al unor posibile ritualuri de inițiere subterane, practici ce se păstrează și astăzi la populațiile considerate de noi primitive. Din contră, arta mobilieră demonstrează existența unei mitologii implicată într-o practică cotidiană, mai degrabă „mediată decât imediată”.

### **Natura și organizarea subiectelor**

Tablourile statistice sunt incomplete însă, fiind singurele de care dispunem, pe baza lor se poate evalua importanța subiectelor figurate:

- marile ierbivore (cal, bovideu, cerb) sunt mai bine reprezentate în arta parietală decât în cea mobilieră. Se poate afirma, dar numai pentru Magdalenian, că în arta parietală calul și bovideul sunt de două ori mai numeroși decât în cea mobilieră. Pentru perioadele anterioare (Aurignacian și Gravetian), felinele, urșii, mamuții, rinocerii au acest avantaj. Într-o statistică generală, cuprinzând toate culturile paleolitice, urșii, felinele, mamuții se găsesc repartizați în mod egal în arta mobilieră și parietală, alături de țapi și reprezentările masculine;

- din contră, alte subiecte par să domine net arta mobilieră: peștii, păsările, figurile feminine (cu excepția vulvelor care apar gravate mai ales pe blocuri), și, curios, renul, cel mai abundent animal din eșantioanele culinare, care nu cuprinde însă decât 15% din totalitate figurilor mobiliere și doar 1% din cele parietale.

- o problemă aparte o ridică arta non-figurativă, pe care o regăsim pe pereții peșterilor, sub forma semnelor,

uneori asociate cu animalele, reprezentând elemente „de orientare” sau „de punctuație”, marcând debutul sau finalul unei compoziții. Vechilor interpretări, cu tendințe pictografice (săgeți, curse, colibe), li s-au substituit explicații simbolice, uneori cu un caracter sexual (precum teoria lui A. Leroi-Gourhan). Pentru aceste semne parietale o explicație decorativă este rar luată în calcul. Dar oare semnele ce se regăsesc în arta mobilieră au o valoare și un sens identic cu cele din arta parietală? Cei mai mulți autori nu sunt de acord cu această identitate de sensuri, atribuindu-le un rol strict decorativ și doar puțini sunt tentați de alte explicații. Cum însă există semne care se regăsesc redată într-o formă similară, atât în arta mobilieră cât și parietală (precum capetele schematice de țapi reprezentați atât pe o lampă cât și pe pereții peșterii Lascaux sau tectiformele în formă de cabană de la Altamira sau Pasiega B, care le regăsim pe săgețile din Magdalenianul inferior în peștera Altamira), cercetătorii ar trebui să ia în calcul o explicație a sensului acestor semne, care să fie valabilă pentru ambele forme de manifestare artistică.

Un alt element, care trebuie discutat în cadrul acestui raport, îl reprezintă organizarea subiectelor, dictată în cele mai multe cazuri de natura, forma și dimensiunile suportului. Astfel, un mare plafon, o rotundă, o galerie oferă o vastă suprafață de lucru și permite realizarea unei compoziții, pe care am putea-o considera drept „arhitecturală”. Din contră, arta mobilieră utilizează mai ales suporturi ale căror forme și dimensiuni sunt predeterminate, mai ales prin caracterul anatomic al oaselor lungi, colților, omoplaților sau coarnelor de ren. În arta mobilieră există numeroase obiecte funcționale a căror decorație, fie că are, fie că nu are o motivație, reprezintă un element complementar, care trebuie să respecte forma proprie obiectului.

Inferioritatea clară a artei mobiliere, în raport cu cea

parietală, este reprezentată de caracterul ei de „artă a fragmentelor”. În colecții, majoritatea obiectelor decorate sunt fragmentate astfel, din 100 de obiecte recuperate la Mas d’Azil de E. Piette și purtând un decor incontestabil figurativ, doar 20 au fost descoperite întregi sau au putut fi restaurate. În arta parietală însă, majoritatea figurilor sunt întregi, în dimensiunile în care au fost reprezentate. Astfel ea permite o analiză exactă a asocierilor care există între cele trei categorii de reprezentări (animale, ființe umane și semne). Structura sa este în general cea a unui cuplaj între două animale, considerate centrale și reprezentate în mod repetat – este vorba de un animal dominant prin poziția sa (bizon, bou și mai rar căprioară), în asociere sistematică cu o a doua specie, cel mai adesea calul. Un al treilea, chiar un al patrulea animal pot interveni în mod periferic, acesta fiind țapul, cerbul sau mamutul. Asocierea este specifică doar panourilor centrale ale dispozitivului parietal, deoarece ansamblurile aflate la intrare sau în alte părți ale peșterii se limitează mai ales la țap, cal sau subiecte relativ rar reprezentate (păsări, antropomorfe, carnivore). Această metodă de analiză, dezvoltată de A. Leroi-Gourhan și A. Laming-Emperaire, nu este valabilă pentru Aurignacian și Gravetian, când și alte animale (mamut, carnivore) au ocupat dispozitivele centrale. Spre deosebire de arta parietală, în cadrul artei mobiliere astfel de statistici, cu privire la asocieri, sunt mult mai modeste, și de dată relativ recentă. Studiile oferite de B. și G. Delluc (1987) s-au dovedit deosebit de importante din acest punct de vedere, dând posibilitatea unor considerații pe marginea raportului mobilier – parietal. Deși reduse numeric, asocierile de specii diferite reunesc, în cadrul categoriei bastoanelor perforate, mai ales pe cele de tipul cal - ren, urmate de cerb - pește, ren - pește, cal - cerb, cal - pește, rareori asocieri de tip parietal, respectiv cal - căprioară, cerb - căprioară,



în timp ce grupa parietală cea mai comună cal - bizon lipsește cu desăvârșire. Un loc important îl ocupă așa-numitele asocieri tematice, probabil cu un caracter mai degrabă mitologic, decât narativ, precum gravura de pe un os de pasăre de la Vache, considerată o „scenă de inițiere”, ce prezintă un cal, un bovideu, un pește, o carnivoră și un urs, aceiași protagoniști întâlnindu-se pe un baston, numit „Cei patru evangheliști”, tot de la „La Vache”, dar și pe alte obiecte, precum bastoanele de la Teyat sau Gourdan (H. Delporte, 1987). Spatulele, mai ales cele din Magdalenianul IV, sunt decorate cu pești, uneori puternic schematizați, ale căror principale asocieri sunt cu renul (Madeleine - alături de doi cerbi, Gourdan, La Vache) și calul (Lauferie-Basse, Mas d'Azil, Arudy). În cadrul obiectelor de podobă, asocierile animale se leagă mai ales de aceeași specie, dar putem menționa asocieri de tipul cal - bizon (Mas d'Azil, Lauferie-Basse), câprioară - pește (La Vache), sau cervideu - lup (La Vache, Lortet) (Y. Taborin, 1987). Este evident faptul că în arta mobilieră nu s-a ținut cont de aceleași canoane ca în cea parietală, spațiul redus avut la dispoziție l-a inspirat poate pe artist în asocierea unor animale care în arta parietală au fost considerate incompatibile.

Din datele expuse, devine clar că dacă similitudinile între cele două domenii ale artei paleolitice sunt reduse, diferențele sunt majore, iar cea mai importantă este reprezentată de existența, pe de o parte, a vastelor compoziții parietale, iar pe de alta, de condiționarea impusă de utilizarea caracterului bifacial al unui mare număr de piese mobiliere, plachete osoase sau minerale, dar și obiecte de formă mai mult sau mai puțin cilindrică, în acest ultim caz, asocierea unui șir de cai sau a unuia de pești, aflați în diferite faze de stilizare, fiind cea mai frecventă.

## Bibliografie

- \* \* \*- *Art et civilisations des chasseurs de la Préhistoire, 34.000-8.000 av. J.C.*, ed. J. de Lumley, Paris, 1984
- Abramova, Z., - *L'art mobilier paléolithique en URSS*, Quartar, nr. 18, 1967
- Abramova, Z., - *Une espèce de décor de l'art paléolithique de l'Europe*, în: Anthropologie International Journal of Scienc of Man, Anthropos Institute-Moravian Museum, BRNO, XXIX/1-2, 1991
- Abramova, Z., - *L'art paléolithique d'Europe orientale et de Sibérie*, Collection "L'homme des origines", Ed. Jérôme Millon, 1995
- Abramova, Z., - *Sur certaines particularites stylistique des statuettes féminines paléolithique en Siberia*, în: „La Damme de Brassempuoy”, Actes du Colloque de Brassempuoy (1994), Liège, 1995, ERAUL, p. 17-28
- Aujoulat, N.; Geneste, J.-M.; Archambeau, C.; Delluc, M.; Duday, H.; Gambier, D. - *La grotte ornée de Cussac (Dordogne). Observations liminaires*, Paleo, Revue d'archéologie préhistorique, nr. 13, dec. 2001, p. 9 - 18
- Bahn, P.; Butlin, R.K., - *Les insectes dans l'art paléolithique: quelques observations nouvelles sur la sauterelle d'Enlène*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom. 1, p.247-253, 1987
- Bahn, P.; Vertut, J., - *Images of the Ice Age*, Windeward, Leicester and Facts and Files, New York, 1988
- Beaune, S. de, - *Lampes et godets au Paléolithique*, Paris, CNRS, 1987 (XXIII<sup>e</sup> suppl. a Gallia Préhistoire)
- Begouen, H. - *La magie aux temps préhistoriques*, Paris, 1924

➤ **Begouen H.; Breuil H.**, - *Les cavernes du Volp*, Travaux de I.P.H., Art et Métiers graphique, Paris, 1958

➤ **Begouen, R.; Clottes, J.**, - *Les Humaines dans les cavernes du Volp*, în: „La Dame de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy, iul. 1994, Liège, 1995, ERAUL, p.29-40

➤ **Beltran Antonio, Clottes Jean, Courtin Jean** – *Une grotte ornée paléolithique sur le littoral méditerranéen: la grotte Cosquer à Marseille*, Comptes rendus de l'Académie des sciences de Paris, T. 315, série II, 1992, p. 239-246

➤ **Bordes, Fr.**, - *Os percé et os gravé acheuléen du Pech de l'Azé II*, în: Quaternaria, 11, p. 1-6, 1969

➤ **Bosinski, G.**, - *L'art du Nord-Est*, în: Le „Temps de la Préhistoire”, sous direction de J.-P. Mohen, Bull. de la Société Préhist. Française, Ed. Archeologica, tome 2, 1989

➤ **Boulois, A.**, - *Les Sagaies décorées du Paléolithique supérieur de la zone franco-cantabrique*, în Préhistoire ariégeoise, Bull. de la Société préhistorique de l'Ariège, XXXV, 1980, p. 125-128

➤ **Bouvier, J.-M.**, - *Bases objectives de la chronologie de l'art paléolithique en Gironde, Périgord et Charente*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.1, 1987, p. 65-76

➤ **Breuil, H.**, - *La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne*, în: C.R. Ac. Des Ins. Et Belles – Lettres, 1905

➤ **Breuil, H.**, - *L'Evolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France*, în: Congrès Préhistorique de France, 11, 1934, Paris Société Préhistorique Française, p. 102-118

➤ **Breuil, H; Saint-Périer, de R.**, - *Les Poissons, les batraciens et les reptiles dans l'art quaternaire*, Paris, Masson, 1927

➤ **Breuil, H** - *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac, 1952

➤ **Brudiu, M.**, - *Prelucrarea oaselor și coarnelor de ren în așezarea paleolitică de la Cotu Miculiței (jud. Botoșani)*, SCIVA, 31, 1, 1980, p. 13-22

➤ **Brudiu, M.**, - *Le travail de l'os du bois de renne dans le Paléolithique supérieur de la zone du Prut moyen. Répertoire typologique*, în: La Genèse, BAI, 2, 1983, p.73-86

➤ **Capdeville, E.**, - *Aperçus sur le problème des signes tectiformes dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur*, în: Travaux de L'Institut d'Art Préhistorique, XXVIII-1986, p. 60-103

➤ **Capitan, L.; Breuil, H.**, - *La Madeleine, son gisement, son industrie, son oeuvres d'art*, Paris, lib. E. Noury, 1928 (Publication de l'Institut International d'Anthropologie, nr. 2)

➤ **Cartailhac, E.** - *Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira (Espagne). Mea culpa d'un sceptique*, L'Anthropologie, 1902

➤ **Cârciumaru, M.**, - *Mărturii ale artei rupestre preistorice în România*, București, 1987

➤ **Cârciumaru, M.**, - *Repères de l'art rupestre préhistorique en Roumanie*, în: Ars Praehistorica, t. VII/VIII, p. 131-144, 1988/1989

➤ **Cârciumaru, M.**, - *Le Paléolithique en Roumanie*, Ed. Jerome Millon, Paris, 1999

➤ **Cârciumaru, M.; Bitiri, M.**, - *Picturi rupestre la Cuciulat pe Someș. Manifestări artistice preistorice?*, în: SCIVA, 30, 2, 1979, p. 285-290

➤ **Cârciumaru, M.; Chirica, V.**, - *Decouvertes d'art paléolithique sur le territoire de la Roumanie*, în: La Genèse, BAI, 2, 1987, p. 63-71

➤ **Cârciumaru, M.; Dobrescu, R.**, - 1997, *Paleoliticul superior din Peștera Cioarei (Boroșteni)*, în: SCIVA, t. 48, nr. 1, 1997, p. 31-62

➤ **Cârciumaru, M.; Otte, M.; Dobrescu, R.,** - 1996, *Objets de parure decouverts dans La Grotte Corbeaux (Boroșteni, dep. Gorj-Roumanie)*, în: *Préhistoire Européenne*, vol. 9, 1996, p. 403-415

➤ **Cartailhac, E.; Breuil, H.,** - *Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, Gargas, commune d'Aventignan (Hautes-Pyrénées)*, *L'Anthropologie*, t. XXI, 1910

➤ **Chirica, V.,** - *Amuleta-pendantiv de la Mitoc, jud. Botoșani*, în: *SCIVA*, t. 33, nr. 2, 1982, p. 229-232

➤ **Clottes J.** - *L'archéologie des grottes ornée*, *La Recherche*, 239, vol. 23, 1992, p. 52-61

➤ **Clottes, J.,** - *La naissance du sens artistique*, în: *Revue de Sciences morales et politiques*, 1993, p. 173-184

➤ **Clottes, J.,** - 1995, *Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur*, în: *Prehist. Ariégeoise*, tom. L, 1995, p. 13-34

➤ **Clottes, J.,** - *Observations nouvelles sur les peintures de la grotte Chauvet,* , în: *Prehist. Ariégeoise*, tom. LII, 1997, p. 17-32

➤ **Clottes, J.,** - *Voyage en préhistoire*, La maison des roches, éditeur, paris, 1998

➤ **Clottes J. și colab.** - *Les peintures paléolithique de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, a Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche): datation directes et indirectes par la méthode du radiocarbone*, *Comptes rendus de l'Academie des sciences de Paris*, t. 320, série IIa, 1995, p. 1133-1140

➤ **Clottes Jean, Beltran Antonio, Courtin Jean** - *La grotte Cosquer (Cap Morgiou, Marseille)*, *Bull. de la Société préhistorique française*, t. 89, nr.4, 1992, p. 98-128

➤ **Clottes Jean, Lewis-Williams David** - *La chamanes de la préhistoire*, ed. La maison des roches, 2001

➤ **Clottes, J.; Duport, L.; Feruglio, V.,** - *Les signes du Placard*, în: *Préhistoire Ariégeoise*, tom. XLV, 1990

➤ **Clottes, J.; Menu, M.; Walter, Ph.**, - *La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoise*, în: Bull. de la Société Préhistorique Française, 87, 6, 1990, p.170-192

➤ **Debenath, A.; Duport, L.**, - *Os travaillés et os utilisés de quelques gisements préhistoriques charentais*, în: Mémoire de la Société archéologique et historique de la Charente, 1971, p. 189-202

➤ **Delluc, B. și G.**, - *L'art pariétal avant Lascaux. Les Premiers artistes, derniers chasseurs de l'Europe*, în: Archéologia, 87, 1984, p. 52-60

➤ **Delluc, B. și G.**, - *Un lampe de Lascaux façonnée en calcaire*, Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord, 112, 1985, p. 197-202

➤ **Delluc, B. și G.**, - *Le décor des objets des objets utilitaires de Paléolithique supérieur*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987

➤ **Delluc, B. și G.**, - *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*, Paris, Ed. Du CNRS, XXVIII supl. la Gallia Préhistoire, 1991

➤ **Delluc, B. și G.**, - *Les figures humaines sur les parois des grottes et des abris*, în: „La Dame de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy, iul. 1994, Liège, 1995, ERAUL, p. 41-54

➤ **Delporte, H.**, - *Les associations et les scènes*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987

➤ **Delporte, H.**, - *L'homme et son image*, în: „Le Temps de la Préhistoire”, sous direction de J.-P. Mohen, Bull. de la Société Préhist. Française, Ed. Archeologica, tome 2, 1989

➤ **Delporte, H.**, - *L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique*, Ed. Picard, Paris, 1979

➤ **Delporte, H.**, - *L'art paléolithique mobilier*, în: „L'art préhistorique”, Dossiers d'Archeologie, nr. 209,

dec. 1995 - jan. 1996, p. 20 - 31

➤ **Desbrosse, R.; Kozłowski, J.,** - *Homme et Climats a l'Age du mammoth le Paléolithique supérieur d'Eurasie centrale*, Ed. Masson, Paris, 1988

➤ **Duhard, J.P.,** - *Le soi-disant Hermaphrodite de Grimaldi: une nouvelle interprétation obstétricale*, în: Bull. Société d'Anthropologie du Sud-Ouest XXIII, 1988, p. 139-144

➤ **Duhard, J.P.,** - *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Paris, CNRS Editions, 1993

➤ **Durkheim, E.** - *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, 1952

➤ **Egloff, M.,** - *Les figurines féminines magdaleniennes de Neuchatel (Suisse)*, în: „La Damme de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy (1994), Liège, 1995, ERAUL

➤ **Fortea, J.; Corchon, M.-S.; Gonzales Morales, M.; Rodriguez Asensio, A.; Hoyos, M.; Laville, H.; Dupré, M.; Fernandez Tresguerres, J.,** - *Travaux récents dans les Vallées du Nalon et du Sella (Asturies)*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987, p. 219-244

➤ **Fravaud, A.,** - *Station moustérienne du Petit Puymoyen*, R.E.A., 1908

➤ **Garcia, M.,** - *Les propulseurs préhistoriques: essai de synthèse*, Journal du GRETOREP, 6, 1986, p. 53-93

➤ **Gombrich, E.,** - *Histoire de l'Art*, Ed. Flammarion, Paris, 1982

➤ **Gvozdover, M.D.,** - *Typologie des statuettes féminines de la civilisation paléolithique de Kostenki*, Voprossy antropologii 75, 1985

➤ **Gvozdover, M.D.,** - *Ornamental decoration of artefacts of Kostenki Culture*, în: *Female Imagery in the Palaeolithic*, New York, M.E. Sharpe, 1989

➤ **Gvozdover, M.**, - *The typology of female figurines of the Kostenki Palaeolithic Culture*, în: *Soviet Anthropology and Archaeology*, 27, nr. 4, New York, M.E.Sharpe, 1989

➤ **Hahn, J.**, - *Kraft und Agression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands?*, în: *Verlag Archeologica Venatoria*, Bd. 7, Tübingen, 1986

➤ **Hahn, J.**, - *Les représentations féminines en Allemagne du sud dans leur contexte spatial et fonctionnel*, în: „La Damme de Brassempuoy” *Actes du Colloque de Brassempuoy* (1994), Liège, 1995, ERAUL, p. 113-122

➤ **Iakovleva, L.**, - *Les représentations féminines du Paléolithique supérieur de Mézine (Ukraine)*, în: *L'Anthropologie* (Paris), tom. 99 (1995), nr. 2/3

➤ **Iakovleva, L.; Pinçon, G.**, - *Les représentations féminines dans l'art parietal du Roc-aux-Sorciers à Angles sur l'Anglin*, în: „La Dame de Brassempuoy”, *Actes du Colloque de Brassempuoy*, iul. 1994, Liège, 1995, ERAUL

➤ **Jelinek, J.**, - *Considerations sur l'art paléolithique mobilier de l'Europe Centrale*, în: *L'Anthropologie* (Paris), tom. 92 (1988), nr. 1, p. 203-238

➤ **Julien, M.**, - *Les harpons magdaléniens*, Paris, CNRS, 1982 (XVII<sup>e</sup> suppl. a Gallia Préhistoire)

➤ **Kehoe, A.**, - *No possible, probable shadow of doubt*, în: *Antiquity*, 246, 1991, p. 129-131

➤ **Klima, B.**, - *Dolni Vestonice*, Praha Academia, 1983

➤ **Klima, B.**, - *Les figurations paléolithique féminines en Moravie*, în: „La Damme de Brassempuoy”, *Actes du Colloque de Brassempuoy* (1994), Liège, 1995, ERAUL, p.129-132

➤ **Kozłowski, J.**, - *L'art de la Préhistoire en Europe Orientale*, CNRS Editions, 1992

➤ **Lalanne, G.**, - *Découverts d'un bas relief à représentation humaine dans les fouilles de Laussel*, în:



L'Anthropologie, t. 22, 1911, p. 257-260

➤ **Laming-Emperaire, A.**, - *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Ed. Picard, Paris, 1962

➤ **Laming-Emperaire, A.**, - *Une hypothèse de travail pour une nouvelle approche des sociétés préhistorique*, în: *Mélanges de préhistoire, d'archéocivilisation et d'ethnologie offerts à A. Varagnac*, Paris, 1971, p. 544-562

➤ **Leonardi, P.**, - *Art Paléolithique Mobilier et Pariétal en Italie*, în: *L'Anthropologie* (Paris), tom. 92 (1988), nr. 1, p. 187-202

➤ **Leonardi, P.**, - *Sacralità Arte e Grafia Paleolitiche Splendori e Problemi*, Manfrini Editori, 1989

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *La fonction des signes dans l'art pariétal paléolithique*, în: *Bull. de la Société Préhist. Française*, t. 55, nr. 7-8, 1958

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *Les religions de la préhistoire*, PUF, Paris, 1964

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *Le Geste et le parole*, vol. II, *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *Préhistoire de l'art occidental*, Ed. Mazenod, Paris, 1965

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *Observations technologique sur le rythme statuaire*, în: *Echanges et communications. Mélanges offerts à Cl. Levi-Strauss*, La Haye, 1970, p. 658-676

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *Les animaux et les signes*, în: *Leroi-Gourhan (Arl), Allain (J.) - Lascaux inconnu*, Paris, CNRS, 1979, p. 343-366 (XIIe suppl. à Gallia Préhistoire)

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *Les signes pariétaux comme "marqateur ethnique"*, *Altamira symposium*, Madrid, 1980

➤ **Leroi-Gourhan, A.**, - *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, Ed. Jérôme Millon, Paris, 1992

➤ **Linder, K.**, - *La chasse préhistorique*, Bibliothèque scientifique, Payot, Paris, 1941

➤ **Lorblanchet, M.**, - *De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous*, în: *L'Anthropologie*, 92, 1, 1988, p. 271-316

➤ **Lorblanchet, M.**, - *L'art des cavernes*, în: *De Lascaux au Grand Louvre*, ed. Ch. Goudineau și J. Guilaine, Ed. Errances, Paris, 1989, p. 428-433

➤ **Lorblanchet, M.**, - *Le triomphe du naturalisme dans l'art paleolitique*, în: *The Limitations of Archaeological Knowledge*, ed. T.Shay și J. Clottes, ERAUL, 49, 1992, p. 115-135

➤ **Luquet, G.H.** - *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, 1926

➤ **Marshack, Al.**, - *L'evolution et transformation du decor du debut de l'Aurignacien au Magdalenian Final*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987, p. 136-162

➤ **Marshack, Al.**, - *Methodology in the analysis and interpretation of Upper Paleolithic image: theory versus contextual analysis*, în: *Rock Art Research*, 6, 1989, p.17-53

➤ **Marshack, Al.**, - *Early Hominid Symbol and Evolution of the Human Capacity*, în: *The Emergence of Modern Humans*, ed. Paul Mellars, Edinburgh University Press, 1990, p. 457-498

➤ **Mons, L.**, - *Les baguettes demi-rondes du Paléolithique supérieur occidental: analyse et réflexions*, *Antiquités nationales*, 12 - 13, 1980-1981, p. 7-19

➤ **Mons, L.; Stordeur, D.**, - *Des objets nommés „lissoirs” de la grotte du Placard (Charente)*, *Antiquités nationales*, 9, 1977, p. 15-25

➤ **Moure-Romanillo, A.**, - *Les représentation humaines dans l'art paléolithique de l'Espagne cantabrique*, în: „La Dame de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy, iul. 1994, Liège, 1995, ERAUL, p. 149-168

► **Moure-Romanillo, Alfonso J.**, - *Rellations entre l'art rupestre et mobiliere en region cantabrique*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom. 1, 1987p. 207-217,

► **Moure-Romanillo, Alfonso J.**, - *Composition et variabilité dans l'art parietal paléolithique Cantabrique*, în: L'Antropologie (Paris), tom. 92 (1988), nr. 1, p. 73-86

► **Movius, H.L.**, - *Excavations at the Abri Pataud, Les Eyzies(Dordogne)*, în: American School of Prehistoric research, vol. 30, 1975

► **Müller-Beck, H.**, - *Über legungen zen Interpretation früher bildlicher Darstellungen*, în: Fellman R., Germann G., Zimuermann F. – Jagen und Sammeln, Festschrift für Hans – Georg Bandi, 1985

► **Mussi, M.**, - *Les statuettes italiennes de pierre tendre du Savignano et Grimaldi*, în: „La Damme de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy (1994), Liège, 1995, ERAUL, p. 169-186

► **Mussi, M.**, - *Die Rote von Mauern: La —Dame rouge - de Mauern revisitée*, în: Prehist. Ariégeoise, tom. LII, 1997, p.45-60

► **Neugebauer-Marech, C.**, - *La statuette du Galgenberg entre Stating et Kremsrehberg et les figurines féminines d'Autriche*, în: „La Dame de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy, iul. 1994, Liège, 1995, ERAUL, p. 187-194

► **Nicolăescu-Plopșor, C.S.; Păunescu, Al.; Pop, I.**, - *Săpăturile din peștera Gura Cheii-Râșnov*, în: Materiale și cercetări arheologice, 8, 1962, p. 113-118

► **Nougier, L.-R.**, - *L'art préhistorique*, PUF, Paris, 1966

► **Novel, Ph.**, - *Les animaux rares dans l'art parietal aquitan*, în: Préhistoire Ariégeoise, Tom XLXII, 1987, p. 83-118

➤ **Obermaier, H.**, - *Trampas cuaternarias para espiritus malignos*, în: Boletín de la real sociedad española de historia natural, t. 18, Madrid, 1918, p. 161-169

➤ **Oliva, M.**, - *Aurignacien na Morave*, Studie diuzea Kromerizsko Gotvaldov, 1987

➤ **Otte, M.**, - *Relations transculturelles et transrégionales dans l'art mobilier*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987

➤ **Otte, M.**, - *Préhistoire des religions*, Ed. Masson, Paris, 1993

➤ **Otte, M.**, - *Origine de l'art paléolithique*, Université de Liège, Techné, nr 3, 1996, p. 78-81

➤ **Otte, M.**, - *Naissances des formes*, în: Revue de historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège, numero 15/1996

➤ **Otte, M.**, - *La préhistoire*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles, 1999

➤ **Otte, M.; Chirica, V.; Beldiman, C.**, - *Sur les objets paléolithiques de parure et d'art en Roumanie: une pendeloque en os découverte a Mitoc, district de Botoșani*, în: Préhistoire Européenne, vol. 7, 1995, p. 119-152

➤ **Păunescu, Al.**, - *O nouă așezare gravetian-orientală în nordul Moldovei*, în: SCIV, 19, 1, p. 31-39, 1968

➤ **Păunescu, Al.**, - *Două obiecte de artă paleolitică descoperite la Țibrinu (com. Mircea-Vodă, jud. Constanța)*, în: Buletinul Muzeului „Teohari Antonescu”, anul II-IV, nr. 2-4, Giurgiu, 1996-1998, p. 75-82,

➤ **Petrin, V.E.**, - *Le sanctuaire paléolithique de la grotte d'Ignatievskaya sur l'Oural du sud*, Novosibirsk, 1992

➤ **Piette, E.**, - *Gravure du Mas d'Azil et statuettes de Menton*, în: Bull. et Mém. Société d'Anthropologie de

Paris, serv. V, tome 3, p. 771-779

➤ **Praslov, N.**, - *A propos de la tête féminine de Khotylevo II ou le probleme du portrait à l'époque paléolithique*, în: „La Damme de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy (1994), Liège, 1995, ERAUL, p. 215-220

➤ **Raphael, M.**, - *Trois essais sur le signification de l'art parietal paléolithique*, traducere Patrick Brault, Limoges, Ed. Kronos, 1986

➤ **Reinach, S.** - *L'Art et la Magie*, L'Anthropologie, 1903

➤ **Riviere, E.**, - *La grotte de la Mouthe (Dordogne)*, în: Association française pour l'avancement des sciences, 2-ème parte, Saint-Etienne, Bull. de la Société Préhist. Française, 1897

➤ **Roussot, A.**, - *Art mobilier et art pariétal du Périgord et de Gironde. Comparaisons stylistique*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.1, 1987, p. 189-206

➤ **Roussot, A.**, - *Connus et inconnus sur les femmes de Laussel*, în: „La Dame de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy, iul. 1994, Liège, 1995, ERAUL, p.221-237

➤ **Rutot, A.**, - *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, Bruxelles, Hayez, 1919, p. 71-73

➤ **Sacchi, D.**, - *Le Paléolithique supérieur du Languedoc occidental et du Roussillon*, Paris, CNRS, 1986 (Suppl. à Gallia Préhistoire)

➤ **Sahly, A.**, - *Nouvelles découvertes dans la grotte de Gargas*, în: Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège, t. XVIII, 1963

➤ **Saint-Périer, de R.**, - *La Grotte des Harpons à Lespugue (H-te Garonne)*, în: L'Anthropologie, XXX, 1920

➤ **Saint-Périer, de R.**, - *L'art préhistorique*, Les Éditions Rieder, Paris, 1932

➤ **Sauvet, G.**, - *Les signes dans l'art mobilier*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987

➤ **Schelinsky, V.E.**, - *Some Results of New Investigations at the Kapova Cave in the Southern Urals*, în: Proceedings of the Prehistoric Society, LV, 1989, p. 181-191

➤ **Sievekking, A.**, - *Les plaquettes et leur rôle*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987

➤ **Soffer, O.; Vandiver, P.; Klima, B.; Svoboda, J.**, - *Les plus anciennes céramique du monde*, La Recherche, nr. 226, 1990

➤ **Soffer, O.; Vandiver, P.; Klima, B.; Svoboda, J.**, - *The pyrotechnology of performance art: Moravian Venus and wolverines*, în: Before Lascaux, ed. H. Knecht et. al, CRC Press, Boca Raton, 1989, p. 259-275

➤ **Svoboda, J.**, - *L'art gravettien en Moravie. Contexte, dates et styles*, în: L'Anthropologie (Paris), tom. 99 (1995), nr. 2/3, p. 258-272

➤ **Svoboda, J.**, - *Symbolisme gravettien en Moravie. Espace, temps et formes*, în: Prehist. Ariégeoise, tom. LII, 1997, p. 87-104

➤ **Taborin, Y.**, - *Les prémices de la parure*, în: Colloque international de la Nemours, 9-11 mai 1988, Mémoires du Musée de Préhistoire d'Ile-de-France, 3, 1990, p. 335-344

➤ **Taborin, Y.**, - *Le décor des objets de parure*, în: „L'Art des objets au Paléolithique”, Foix-Le Mas d'Azil, sous direction de J. Clottes, tom.2, 1987

➤ **Ucko, P.**, - *Débuts illusoire dans l'étude de la tradition artistique*, în: Préhistoire Ariégeoise, XLII, 1987, p. 15-81

➤ **Valoch, V.**, - *Oeuvres d'art et objets en os du Magdalénien de Moravie*, în: Bull. de la Société Préhist. Français de l'Ariège, XXX, 1970, p. 79-93

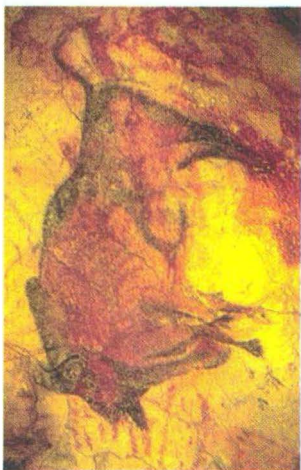
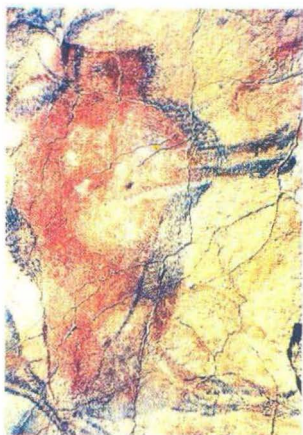
- **Vandiver, P.; Soffer, O.; Klima, B.; Svoboda, J.**, - 1989, *The origins of Ceramic Technology at Dolni Vestonice*, în: *Czechoslovakia Science*, nr. 246, 1989
- **Vialou, D.**, - *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*, Paris, CNRS, 1986
- **Vialou, D.**, - *L'Arts des cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*, Ed. Rocher, Paris, 1987
- **Vialou, D.**, - *Chronologie des styles de l'art paléolithique selon Leroi-Gourhan*, în: *Le Temps de la Préhistoire*, Ed. Archéologia, tom. 1, 1989, p. 31-35
- **Vialou, D.**, - *L'art parietal magdalénien*, în: *Le Temps de la Préhistoire*, sous direction de J.-P. Mohen, Bull. de la Société Préhist. Française, Ed. Archeologica, tome 2, 1989
- **Vialou, D.**, - *La Préhistoire. L'Univers des formes*, collection crée par André Malraux, Gallimard, 1991
- **Vialou, D.**, - *Art pariétal et sociétés paléolithique*, în „L'art préhistorique”, Dossiers d'Archeologie, nr. 209, dec. 1995 - jan. 1996, p. 4 - 17
- **Vialou, D.**, - *Lespugue. Femme ou Vénus*, în „L'art préhistorique”, Dossiers d'Archeologie, nr. 209, dec. 1995 - jan. 1996, p. 32 - 65
- **Volkov, T.**, - *Nouvelles découverts dans la station paléolithique de Mézin*, în: *Congrès International d'Anthropologie Préhistorique*, XIV sesion, Genève, tom. 1, 1912
- **Welte, A.C.; Ladier, E.**, - *Les figurines féminines des sites magdaléniennes de la valle de l'Aveyron*, în: „La Dame de Brassempouy”, Actes du Colloque de Brassempouy, iul. 1994, Liège, 1995, ERAUL, p. 273-284
- **Zotz, L.**, - *Das Paläolithikum in den Wenberghöhlen bei Mauern*, în: *Quartär – Bibliothek*, nr. 2, 1955

## CUPRINS

Arta parietală .....	3
Istoricul descoperirilor de artă parietală paleolitică ...	5
Semnificația artei paleolitice .....	13
Evoluția artei parietale paleolitice .....	23
Arta mobilieră .....	71
Istoricul descoperirilor de artă mobilieră .....	73
Evoluția culturală a artei mobiliere .....	76
Principalele categorii de obiecte din arta mobilieră ...	141
Raportul dintre arta mobilieră și parietală paleolitică	159
Bibliografie .....	166



**Planșa I - peștera Altamira (Spania)  
Detalii ale „Plafonului policrom”**



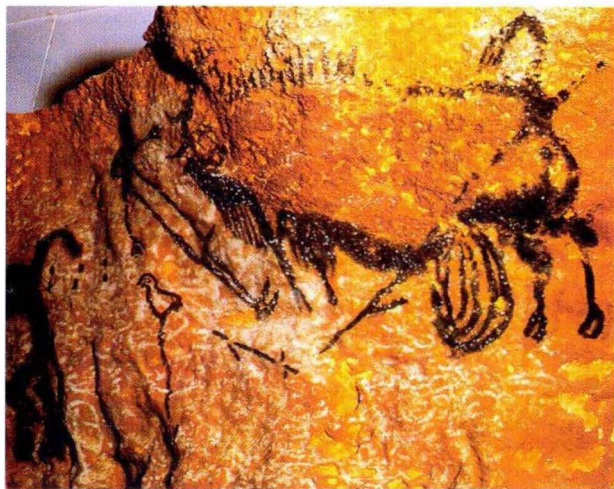
după A. Leroi-Gourhan, 1965

**Planșa II - peștera Lascaux (Franța)  
Detaliu din „Rotonda taurilor”**



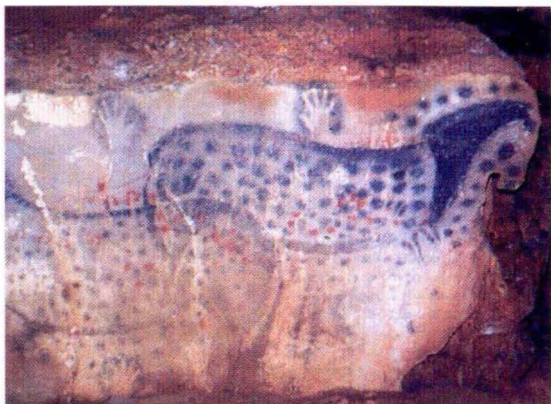
după A. Leroi-Gourhan, 1965

**„Scena din Puț”**



după D. Vialou, 1996

**Planșa III**  
**Peștera Pech-Merle (Franța)**  
**„Panoul cailor punctați”**



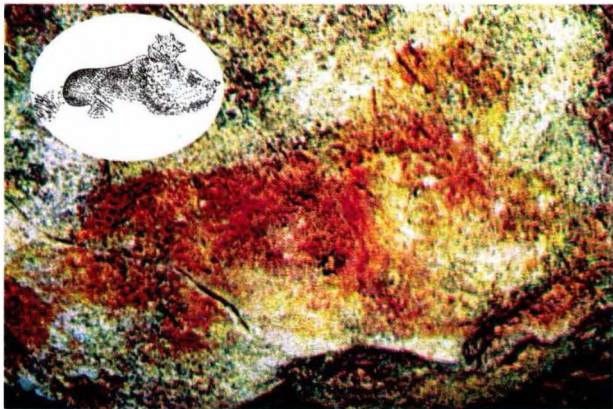
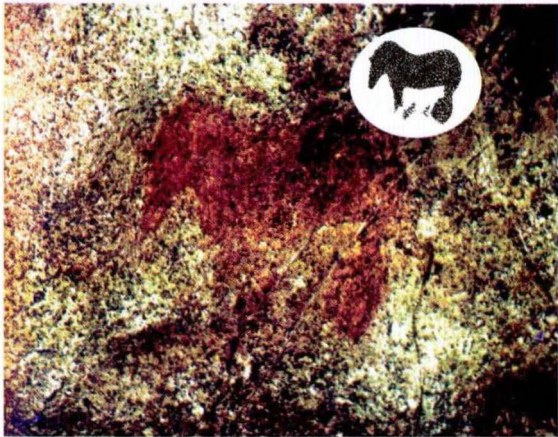
după D. Vialou, 1996

**Peștera Niaux (Franța)**  
**„Salonul negru”**



după D. Vialou, 1996

**Planșa IV**  
**Peștera Cuciulat (România)**  
**Reprezentări de: a. cal; b. felină**



după M. Cârciumaru, 1980

**Planșa V**  
**Isturitz (Franța)**  
**Baghete semi-rotunde decorate**



după A. Leroi-Gourhan, 1965

**Planșa VI**  
**Reprezentări feminine paleolitice**



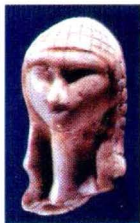
**Laussel**



**Lespugue**



**Sireuil**



**Brassempouy**



**Tursac**

după D. Vialou, 1996

## Planșa VII

Reprezentări feminine: a, b - Kostenki (Rusia);  
c - Dolni Vestonice (Cehia); d - Mezin (Ucraina)



a



b



c

### Obiecte de podoabă:

a - Malta (Siberia); b - Gorge d'Enfer (Franta); c - Predmosti (Cehia)



a



b



c



d

după D. Vialou

**Planșa VIII**  
**Peștera Cussac (Franța)**



după N. Aujoulat și colab., 2001

<https://biblioteca-digitala.ro>

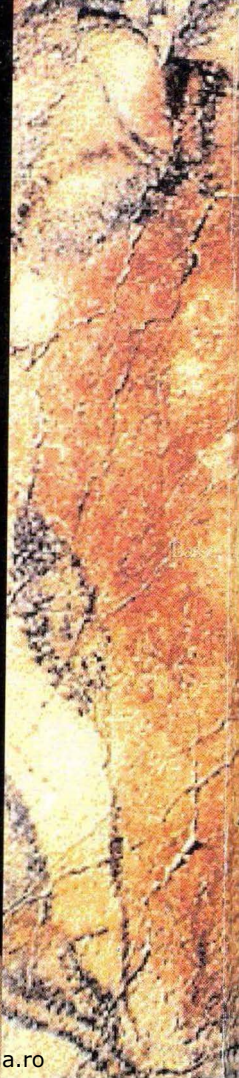


Propulsoare paleolitice



*Pour nous, le sanctuaire paléolithique  
(soit la cavité décorée) est comme un  
livre en soi que l'on parcourt de bout  
en bout afin d'en pressentir le sens,  
sinon l'impression d'un espace découpé,  
sacralisé, conquis symboliquement.*

**M. Otte**



**ISBN 973-85691-0-9**

<https://biblioteca-digitala.ro>