

Arta paleolitică este o artă?

Dicționarele definesc arta drept o activitate umană, care are ca scop nemijlocit producerea valorilor estetice și care utilizează mijloace de exprimare cu caracter senzorial, fiind una din formele conștiinței sociale¹. Dar oare arta paleolitică se supune unei astfel de definiții? M. Conkey² sublinia foarte bine că prin utilizarea cuvântului „artă” pentru a denumi aceste imagini noi presupunem, cu o mare ușurință, că ele au un caracter pur estetic, presupunem, de asemenea, că există o legătură între fabricanții lor și noi. Un astfel de termen a suscitât teorii interpretative monolitice și a integrat treizeci de milenii de creație a imaginilor într-o singură categorie – arta, fără a ține cont de finalitatea lor și de ceea ce au reprezentat ele cu adevărat. Mai mult, cronologiile și-au adus aportul la crearea acestui monolit – arta preistorică – invitând, fals, cititorii să identifice traseele progresului artizanilor epocii paleolitice și, prin deducție, al culturilor paleolitice³. Această tendință de a privi secvența cronologică sub forma unui model de evoluție de la simplu la complex este înrădăcinată în contextul intelectual al antropologiei evoluționiste din secolul XIX. Cronologia a fost utilizată astfel ca o sursă importantă în interpretarea artei paleolitice.

Nu poate fi justificată noțiunea de artă fără a înțelege care era rolul acestei „arte” pentru oamenii din paleolitic. R. White⁴, pe aceeași linie cu M. Conkey, preferă termenul de „reprezentare”, care beneficiază de un uzaj larg și complex în teoria antropologică, deoarece termenul de „artă paleolitică” nu are nici un raport cu conceptul grec de *ars*, în care se integrează domeniile pe care preistoricienii le divizează în artă și *savoir-faire*.

Concluzia ar fi aceea că demersul științific trebuie să încerce să recreeze percepția și utilizarea imaginilor, în sensul creatorilor lor. Soluția ar putea fi căutată în societățile tradiționale. Dar oare ele ne dau cheia acestei probleme? În Australia, spre exemplu, creațiile parietale sunt considerate opere ale spiritelor, singura obligație a oamenilor fiind aceea de a împrăști cu pigmenți aceste reprezentări, la începutul primăverii. Această esență divină a imaginilor se opune concepției moderne a artei. Artistul preistoric ne apare ca un anonim, care traducea în imagini dorința spiritelor. Dacă ne oprim asupra altei populații, problema se complică. Studiul asupra eschimoșilor *aivilik*⁵ din Groenlanda, a arătat că, în timp ce pentru zăpadă ei utilizează o sută de termeni, nu există cuvinte care să echivaleze cu verbele „a crea” și „a face” și nici unul care să însemne „artă”. „Artistul” eschimos transmite deci o tradiție anonimă și nu încearcă să-și impună individualitatea. Atunci când o sculptură este realizată, ea nu

* Universitatea „Valahia” Târgoviște, Facultatea de Științe Umaniste, str. Lt. Stancu Ion, nr. 34 - 36, Târgoviște, jud. Dâmbovița, e-mail: monicamargarit@yahoo.com.

¹ *Mic dicționar enciclopedic*, Editura enciclopedică română, București, 1972, p. 60.

² M. Conkey, *New approaches in search for meaning? A review of research in Paleolithic Art*, în *Journal of Field Archaeology*, 14, 1987, p. 413.

³ M. W. Conkey, *A history of interpretation of European „palaeolithic art”: magic, mythogram, and metaphors for modernity*, în *Handbook of Human Symbolic Evolution* (ed. by A. Lock and C. R. Peters), Blackwell Publishers, 1999, p. 288-349.

⁴ R. White, *Actes de substances: de la matière au sens dans la représentation paléolithique*, în *Techne*, III, 1996.

⁵ R. White, *Un Big Bang socioculturel*, în *La Recherche*, no. 4, nov. 2000, p. 10-16.

dobândește o valoare particulară, obiectul având toate șansele să fie uitat printre celelalte instrumente – deci, toată valoarea acestei reprezentări stă în act și nu în produsul final. Avem astfel o singură certitudine: în societățile tradiționale, indiferent dacă există sau nu termenul adecvat, artistul este întotdeauna anonim, în timp ce în societatea modernă triumfă individualitatea artistului în fața tradiției.

În ciuda acestor discrepanțe, utilizarea termenului „artă”, înțeleasă ca operă a omului, rămâne cea mai utilă, chiar dacă pentru preistorie, funcția sa este diferită în raport cu arta modernă. M. Lorblanchet⁶ spune foarte simplu: cuvântul artă „nu implică nici o interpretare monolitică, nici o clasificare semantică într-una și aceeași categorie, pentru că el nu implică, de fapt, nici o interpretare particulară. El este simplu, expresia libertății și sensibilității oamenilor în fața producățiilor trecutului”.

Teoria „artei pentru artă”

Obiectelor decorate descoperite în secolul al XIX-lea, înaintea artei parietale, nu li s-a recunoscut vechimea, unele dintre ele fiind considerate „celtice”, precum piesa de la Chaffaud (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 influențate de spiritul epocii, ce nega posibilitatea unei evoluții culturale complexe în perioade atât de îndepărtate. Arta 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. Vânătoarea, în concepția lor, era pentru omul paleolitic o acțiune suficient de ușoară pentru a-i lăsa acestuia destul timp pentru activități artistice „dezinteresate”, acestea apărând, astfel, mai mult, ca rezultat al instinctului unei anumite comunități sau al capriciului individual.

Odată cu trecerea timpului, noile descoperiri 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, legat de aceeași teorie a „artei pentru artă”, E. Piette⁷ arăta, în lucrarea sa „Arta în timpul vârstei renului”, 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 Mortillet⁸ 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. Luquet⁹, în 1926, în lucrarea sa „Arta și religia oamenilor fosili”, presupunea că arta figurativă propriu-zisă trebuie să fi fost precedată de o fază

⁶ M. Lorblanchet, *Le triomphe du naturalisme dans l'art Paléolithique*, în *The Limitations of Archaeological knowledge*, (ed. by J. Clottes and E. Shay), Liege, E.R.A.U.L., 49, p. 115-139.

⁷ E. Piette, *L'art pendant l'âge du renne*, Paris (Masson), 1907.

⁸ G. de Mortillet, A. Mortillet, *La Préhistoire*, Paris, 1910.

⁹ G. H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, 1926.

preliminară, în care operele figurate au fost produse fără intenție, printr-un hazard. După el, acțiunea intenționată a unei opere figurate presupune două condiții: una de ordin afectiv, alta de ordin intelectual, adică dorința realizării și capacitatea realizării. Aceasta din urmă ar implica dorința execuției și plăcerea, directă sau indirectă, a execuției sale. Pentru o astfel de interpretare, Luquet vedea un model în desenele copiilor: așa cum copilul găsește în liniile pe care le-a trasat fără intenție figurativă o asemănare cu obiectele reale, primii aurignaci au putut găsi asemănări cu lumea înconjurătoare și, cum ideea de vânat era mereu prezentă în spiritul sau în subconștientul vânătorului, fantezia lor interpretativă era, în mod natural, înclinată să recunoască imagini de animale în aceste imagini fortuite.

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, sub impulsul numeroaselor anchete de teren din această perioadă. Un prim reprezentant de seamă al acestui curent a fost S. Reinach¹⁰. 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 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, interzise femeilor și copiilor, S. Reinach găsea 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 membri 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 totemism, de religie primitivă și de credință în spirite.

Sub influența lui E. Dürkheim, care s-a ocupat de formele elementare ale vieții religioase la populațiile primitive, în special la aborigenii din Australia, ca și a teoriilor lui L. Levy-Bruhl, în explicarea semnificației artei preistorice, a cunoscut, la început, un oarecare avânt teoria totemismului, 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*, existența săgeților și rănilor pe animalul totem însemna, de fapt, profanarea acestuia. În plus, în societățile totemice fiecare persoană sau grup posedă un singur totem. Ori, dacă aceste comunități paleolitice ar fi avut o structură totemică, arta paleolitică ar fi trebuit să se caracterizeze prin reprezentarea într-o peșteră, în exclusivitate, a unei singure specii care să reprezinte

¹⁰ S. Reinach, *L'art et la magie a propos des peintures et des gravures de l'âge du Renne*, în *L'Anthropologie*, XIV, 1903, p. 257-266.

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..

La începutul secolului XX se afirmă alți continuatori ai teoriei „magiei de vânatoare”. Ea a fost bine definită de contele Bégouën: „Este o idee general răspândită la toate populațiile primitive, că reprezentarea unei ființe este, într-un anumit fel, o emanație a acelei ființe și că omul care este în posesia imaginii ființei respective are o anumită putere asupra sa”¹¹. 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 acel moment, o imagine diferită a omului „primitiv”. Acesta nu mai era „bunul sălbatic”, trăind într-un veritabil Rai, ci o creatură încercând să supraviețuiască într-un mediu ostil. Arta magică avea deci un scop practic, deoarece ea concursa 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”¹².

Practicile magice aveau trei scopuri principale: vânatoare, fertilitate, distrugere. Magia de vânatoare viza să permită vânătorilor, prin punerea 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 vânate: 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 cu o pondere importantă în alimentație, prin reprezentarea animalelor de sex opus (Tuc d'Audoubert), sau a femelelor gestante (Lascaux). 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 (Trois-Frères - „Dumnezeu cornut”).

Partizanii teoriei magice a artei parietale au folosit drept argument câteva picturi celebre: „Scena de vânatoare” (imaginea incompletă a unui cal, pe suprafața căruia se văd 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 progresului cert pe care îl reprezenta în raport cu concepțiile anterioare și autorității exercitate de abatele Breuil asupra cercetării preistorice, timp de o jumătate de secol.

Critica a vizat diferite aspecte ale teoriei. S-a arătat că, dacă magia ar fi fost motivul esențial al artei paleolitice, ne-am fi așteptat să găsim un procentaj ridicat de animale marcate de săgeți sau răni, ca și o echivalență între vestigiile de animale vânate, puse în evidență de săpăturile arheologice din așezări și reprezentările de animale. 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

¹¹ H. Bégouën, La magie aux temps préhistoriques, în *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres*, 1890^e, II, 1924, p. 423.

¹² H. Bégouën, Les bases magiques de l'art préhistorique, în *Scientia*, 4^e série, 33^e année, 1939, p. 211.

negative, a figurilor umane izolate și caricaturale și, mai ales, a creaturilor Țompozite, 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 Raphael. Ele au fost dezvoltate în lucrările lui A. Laming-Emperaire și A. Leroi-Gourhan și au continuat sub diverse forme.

Aceștia au refuzat ca o ipoteză etnologică să servească ca bază de interpretări. M. Raphaël¹³ a fost frapat de impresia de ansamblu ordonat pe care o oferea arta parietală. În locul acumulărilor disparate, specifice practicilor magice, el percepea asocieri și compoziții. 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-Gourhan¹⁴ a apelat la statistică. Într-o primă etapă, el a studiat șaizeci de peșteri și a stabilit un inventar comparativ. 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 (Țap, cerb), completau cortegiul. 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-Gourhan¹⁵ și A. Laming-Emperaire¹⁶ 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. 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. Curios, A. Laming-Emperaire 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 avea nici o importanță. Singură tema conta. Spre exemplu, dacă erau asociați șase bizoni unui cap de cal, echivalența și complementaritatea sexuală rămânea aceeași.

¹³ M. Raphael, *Trois essais sur la signification de l'art parietal paléolithique*, traducere Patrick Brault. Limoges, Ed. Kronos, 1986.

¹⁴ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Ed. Mazenod, Paris, 1965.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Ed. Picard, Paris, 1962.

A. Laming-Emperaire¹⁷ 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 Cl. Lévi-Strauss¹⁸, care afirma că toate societățile sunt fondate pe principiul schimbului, schimbul de femei fiind aspectul cel mai important, întru-totul condiționat de structura societății. Aceste schimburi se fac între grupe 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 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 reliefuri 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.

* * *

Anii '80 au adus noi teorii, ce s-au dezvoltat după două direcții principale:

- teoriile biologice, punând accent pe om, mai ales pe importanța apariției unui nou tip uman: *Homo sapiens*;
- teoriile socio-economice care, din contră, în explicarea emergenței artei, acordă credit contextului economic.

¹⁷ A. Laming-Emperaire, *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 și *eadem, Art rupestre et organisation sociale*, în *Santander Symposium*, 1972, p. 65-82.

¹⁸ Cl. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.

Teoriile biologice

În ultimele decenii, mai ales în SUA, s-au dezvoltat, într-o optică nouă, cercetările asupra marilor primatate. Nu puțini au fost cei care au căutat originea animală a sensului estetic într-un stadiu foarte primitiv al evoluției, anterior culturii însăși¹⁹. Astfel, sunt celebre experiențele lui J. S. Huxley²⁰, care descrie cum o gorilă a reușit să deseneze conturul umbrei sale, proiectată pe un perete. El a întrezărit în acest gest originea artei, ale cărei prime urme liniare ar fi putut fi ghidate de umbra obiectelor proiectate pe pereții peșterilor. Alți cercetători au relevat experiențele cu maimuțele *capucin* care, primind bucăți de argilă, au început să le graveze cu un băț sau cu degetele, realizând desene asemănătoare urmelor digitale de pe pereții peșterilor²¹. Criticii acestei teorii au arătat că maimuțele nu au conștiința desenului, așa cum o are un artist. Aici este vorba despre o reacție instinctivă la un stimul exterior și, atunci când capacitatea de concentrare se epuizează, ele se dezinteresează brusc de ceea ce fac. Și aici intervine o a doua problemă: stimulul exterior, adică influența exactă a experimentatorului asupra comportamentului maimuțelor, în condițiile în care primele hominide nu aveau nici o persoană pe care să o imite.

Pe aceleași fundamente biologice, o serie de specialiști explică apariția artei figurative prin jocul mecanismelor psihologice ale percepției, proprii doar lui *Homo sapiens*. Astfel, au apărut câteva modele privind evoluția gândirii = percepției umane, în încercarea de a defini principalele stadii evolutive implicate și de a caracteriza procesul mental „în lucru”. Specialiștii au insistat pe rolul primar jucat de emergența formelor simbolice ale comportamentului și pe abilitatea de a strânge și utiliza informații „depozitate” în creierul uman. Pentru o parte din aceste modele evolutive²², este vorba de interconectarea informației genetice, culturale și somatice, care se desfășoară ca un mecanism auto-organizatoric, determinând creșterea complexității rețelelor de comunicare. În alte modele²³, fiecare nou stadiu evolutiv - mimetic, mitic, teoretic - este privit în termenii unei organizări și utilizări diferite a memoriei.

J. Halverson²⁴ afirmă că arta preistorică răspunde unui mecanism de proiecție intelectuală care exprimă un stadiu de dezvoltare cognitivă a omului. El arată că aceste imagini sunt „imagini mentale” și nu reprezentări realiste, traducând expansiunea gândirii conceptuale și începutul gândirii operaționale. De fapt, în acest caz, este vorba despre vechea teorie a lui Luquet care distingea „realismul vizual” de „realismul intelectual”.

R. Boyd și J. Silk²⁵ consideră că expresia artistică este, indisolubil, legată de comportamentul modern, specific doar lui *Homo sapiens*, comportament identificat după patru coordonate:

- *repartiția ecologică*. Omul modern a ocupat un habitat dificil, rece și arid, și și-a extins repartiția pe toate continentele, în comparație cu hominidele anterioare.

¹⁹ D. Morris, *La biologie de l'art. Etude de la création artistique des grands singes et de ses relations avec l'art humain*, Paris, Stock, 1962.

²⁰ J. S. Huxley, *Origins of Human Graphic Art*, în *Nature*, nr. 3788, iunie, 1942.

²¹ G. Ch. Westergaard; J. Suomi, Modification of clay forms by tufted Capuchins (*Cebus apella*), în *International Journal of Primatology*, vol. 18, nr. 3, 1997, p. 455-467.

²² S. Goonatilake, *The Evolution of Information: Lineages in Gene, Culture and Artefact*, London, Pinter, 1991.

²³ M. Donald, *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991.

²⁴ J. Halverson, Paleolithic Art and Cognition, în *The Journal of Psychology*, 126, 1992, p. 221-236.

²⁵ R. Boyd, J. Silk, *L'aventure humaine des molécules à la culture*, De Boeck, 2004.

- *tehnologia*. Au fabricat utilaje mai sofisticate și cu o standardizare mai înaltă, pornind de la materiale mai variate, precum cornul, fildeșul și osul. Construiesc, de asemenea, adăposturi elaborate.

- *organizarea socială*. Ei utilizează materii prime, aduse de la sute de km distanță, ceea ce sugerează că posedau o rețea de schimburi pe suprafețe întinse.

- *expresia simbolică*. *Homo sapiens* a creat opere de artă deosebite, a realizat înhumății rituale și a practicat și alte forme ale comportamentului simbolic, neatestat anterior.

W. Noble și I. Davidson²⁶ asociază întru-totul nașterea imaginilor de cea a limbajului. Ei critică interpretările ce pun în evidență un comportament simbolic la hominidele din Paleoliticul inferior și mijlociu, considerând că simbolismul a apărut odată cu limbajul, în debutul Paleoliticului superior. Pe aceeași linie, Chase și Dibble²⁷ nu acceptă drept „comportament simbolic” fabricarea bifacialelor, colectarea obiectelor curioase, înhumarea morților sau utilizarea coloranților, anterior Paleoliticului superior. Aceștia insistă asupra rarității mărturiilor vechi, caracterului lor, adeseori unic și dispersiei lor de-a lungul miilor de ani. Pentru acești autori, Chatelperronianul reprezintă o excepție, dar nu în sensul capacității simbolice a omului de Neanderthal. Ei vorbesc de un „stimul” generat de contactul cu populațiile de *Homo sapiens*, ceea ce a produs un comportament ce nu era până atunci specific omului de Neanderthal, așa cum contactul uman poate genera un comportament simbolic rudimentar la orice specie cu creier mai mic, precum cimpanzeii.

J. M. Lindly și G. A. Clarck²⁸ sunt adepții unui model multiregional de continuitate culturală și biologică *H. sapiens* arhaic/*H. sapiens sapiens*. Ei încearcă să aducă argumente pentru o „explozie artistică” prezentă doar în Paleoliticul superior târziu, negând teoria lui Al. Marshack privind un comportament simbolic specific omului de Neanderthal. Mai mult, ei se îndoiesc de faptul că multe din mărturiile artistice datate în Paleoliticul superior timpuriu ar aparține acestei perioade. În comparație cu Paleoliticul superior târziu, cel timpuriu dispune de puține date radiometrice și, în cele mai multe cazuri, artefactele simbolice sunt considerate pur și simplu timpurii. Mai mult, ei au identificat o serie de situri ce au furnizat cele mai vechi resturi paleontologice aparținând lui *Homo sapiens* arhaic, fără a fi însoțite de dovezi ale unui comportament simbolic. De acest ultim argument se folosește și M. Conkey²⁹ care spune că justificarea artei paleolitice, ca un rezultat al schimbării biologice a hominidelor, este un *vitalistic account* și nu explică ce sau de ce arta trebuie să fie rezultatul unei schimbări biologice. Acest punct de vedere trimite la o a doua problemă: asimilarea acestei arte cu o cauză în sine, sau cu un produs imediat al tranziției anatomice; arta, în fiecare scenariu, este, de obicei, concepută ca un singur fenomen, indiferent de tipul de creație, ea este parte a producțiilor culturale a tuturor populațiilor Paleoliticului superior, ceea ce nu este cazul – conchide aceeași autoare.

O altă teorie recentă, cu un mare impact în rândul cercetătorilor, este ilustrată excelent în lucrarea lui J. Clottes și D. Lewis-Williams³⁰ – *Les Chamanes de la*

²⁶ W. Noble; I. Davidson, *Tracing the emergence of Modern Human Behavior: Methodological Pitfall and a Theoretical Path*, în *Journal of Anthropological Archaeology*, 12, 1993, p. 121-149.

²⁷ P. Chase, H. L. Dibble, *Middle Palaeolithic symbolism: a review of current evidence and interpretations*, în *Journal of Anthropological Archaeology*, 6, 1987, p. 263-296.

²⁸ J. M. Lindly, G. A. Clarck, *op. cit.*

²⁹ M. W. Conkey, *op. cit.*

³⁰ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Les Chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996.

Prehistoire. Conform acestor autori, reprezentările artistice sunt viziuni apărute în cadrul tranșelor șamanice. După studierea practicilor șamanice la o serie de populații tradiționale, precum boșimani din Africa de Sud și după analiza sistematică asupra unui număr important de peșteri paleolitice, ei afirmă că picturile și gravurile ilustrează spiritele întâlnite de șaman în cadrul tranșei. Într-o primă fază, șamanul vede puncte luminoase, linii drepte sau zig-zag-uri, diverse desene geometrice, în cea de a doua fază apar noi figuri, care sunt identificate cu diferite subiecte din mediul înconjurător (animale, arbori) apoi, într-o a treia fază, subiectul are sentimentul că părăsește corpul și poate să zboare, întâlnind în călătoria sa animale ciudate sau ființe hibride, cu care se identifică. Teza șamanismului a sedus mulți cercetători și, în prezent, a generat o veritabilă „modă”. Opozanții au adus ca argumente tot analizele etnografice. Astfel, în Australia, unde reprezentările rupestre sunt numeroase, nu există șamani, în sensul descris de J. Clottes și D. Lewis-Williams. Personajele cunoscute în literatură sub numele de *medicine-man* nu practică transa. De asemenea, lui D. Lewis-Williams i s-a reproșat că nu a selecționat din panoplia artei *san* decât acele motive care se mulau cadrului său interpretativ. În plus, existența celor „trei faze halucinogene” nu a putut fi demonstrată de neurologi, cu atât mai puțin universalitatea viziunilor³¹.

Interpretările socio-economice

Cel care a dezvoltat această teorie a fost B. Hayden³², care a comparat societățile de vânători-culegători nord-americani cu cele din Paleoliticul mijlociu și superior, distingând două tipuri de societăți:

1. vânători „generalizați” sau „comuni”, trăind într-un mediu cu puține resurse, ceea ce a determinat o densitate redusă a populației. Această situație generează o lipsă de competiție, bazată pe partajul resurselor și, implicit, lipsa proprietății private. De aici, egalitate socială și absența nevoii de distincție și a artei. Aceste societăți sunt asimilate cu cele musteriene.

2. vânători-culegători complecși, utilizând un teritoriu mai bogat, ce permite acumularea resurselor și generează stratificare, bogății și competiție. Acest principiu poate fi aplicat societăților din Paleoliticul superior. După Hayden, în aceste societăți există proprietate privată: posesia sculpturilor mobiliere, implicând o muncă de un înalt nivel tehnic, iar podoabele exotice, ca și mormintele cu un inventar deosebit, relevând un statut social particular. Arta parietală putea avea aceeași funcție, într-un mod indirect, prin reprezentarea animalelor totemice sau a miturilor particulare grupului.

Teoria lui Hayden nu a putut fi acceptată fără rezerve. Grupele musteriene din sud-vestul Europei, constituiau deja societăți elaborate, care reușiseră să se adapteze la un mediu mereu în schimbare. Mai mult, sunt prezente la musteriieni activități rituale și simbolice, deseori calificate doar ca non-utilitare, precum înmormântările sau utilizarea coloranților, iar la ultimii neanderthalieni, apar deja podoabele.

C. Gamble³³ a propus un context socio-ecologic pentru fabricarea unor forme specifice – statuetele feminine – care au fost găsite pe o arie geografică extinsă din Franța până în Rusia și par să fi fost prelucrate într-o perioadă delimitată temporal (26.000 – 23.000 B.C.). El a presupus că înaintea acestei perioade au avut loc schimbări

³¹ H. P. Francford, R. N. Hamayon (ed.), *The Concept of Shamanism, Uses and Abuses*, Akademia Kiado, 2001.

³² B. Hayden, *Alliances and Ritual Ecstasy: Human Responses to Resource Stress*, în *Journal for the Scientific Study of Religion*, 26, 1987, p. 81-91.

³³ C. Gamble, *Interaction and alliance in Paleolithic society*, în *Man*, 17, 1982, p. 92-107.

ecologice ce au determinat mobilitatea grupelor umane de vânători-culegători și reorganizarea accesului la resursele de hrană. În aceste condiții, grupele și-au reorganizat sistemele de alianță regională și și-au dezvoltat câteva mijloace pentru comunicarea acestor alianțe. Preluând ideea lui A. Leroi-Gourhan privind puternica standardizare a acestor statuete, C. Gamble sugerează că aparenta standardizare a formelor statuetelor este parte a mijloacelor prin care grupele sociale stabileau și comunicau reorganizarea alianțelor necesare pentru existența socială și ecologică.

Un alt adept al acestei teorii este M. Joachim³⁴, pentru care deteriorarea climatică în timpul maximului glaciatic (circa 18.000 B.P.) a redus aria locuibilă în Germania și Europa Centrală, provocând refugiul grupelor umane în regiunea franco-cantabrică. Înflorirea artei parietale a avut loc tocmai în acest spațiu și în această perioadă și ea poate fi explicată tocmai ca un răspuns la o nouă demografie și la nevoia unei demarcații spațiale sau la transmiterea unor mesaje privind noile relații sociale.

R. D. Guthrie³⁵ consideră că, într-un grup uman specific Paleoliticului superior, în care femeia era obiect de schimb între bărbați, arta paleolitică constituia producția bărbaților, care utilizau imaginile vizuale ca o modalitate de „a vorbi” despre vânătoare și sex. Pe aceleași fundamente economice, J. Faris³⁶ pornește de la viziunea generală asupra rolului bărbatului și femeii (bărbat – vânător, femeie – culegător) și diviziunii sexuale a muncii în societățile de vânători-culegători. El sugerează însă că această creație artistică ilustrează preluarea de către bărbat a activităților specifice femeii în societățile complexe ale Paleoliticului superior, unde relațiile sociale de producție erau schimbate ca urmare a creșterii în mărime a grupului și calea prin care munca putea fi organizată.

În condițiile în care argumentele care să susțină una din aceste teorii nu au fost niciodată unanime, o parte a preistoricilor, mai ales cei francezi, admit că arta se înscrie într-un context de ceremonii în care intervin practici magice și culte religioase diverse. Concluzia lui M. Lorblanchet³⁷ este că arta paleolitică răspunde unei pluralități de motivații, după locuri și circumstanțe: magie de vânătoare, de fecunditate, șamanism, ceremonii de inițiere și, de ce nu, reproducerea unor evenimente reale. El a adus drept exemplu chiar arta aborigenilor din Australia. O parte a picturilor sunt refăcute periodic, la finalul anotimpului secetos, odată cu marile ceremonii ce însoțesc renașterea naturii. Scopul nu este acela de a „renova” imaginea ci de a reactiva puterea spiritului reprezentat. Dar, în Australia există și picturi care au un alt tip de semnificație: magie amoroasă. Cercetătorul descrie un ritual foarte interesant: pe una din insulele din apropierea continentului, tinerii îndrăgostiți pictează un fluture pe pereții unui adăpost sub stâncă. La întoarcere, sunt convinși că pot seduce femeia aleasă. Iată, deci, că nașterea artei este un fenomen complex, în care au intervenit factori multipli.

Studiile lui D. Vialou³⁸ 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 ale ansamblurilor de animale

³⁴ M. Joachim, *Paleolithic cave art: some ecological speculations*, în *Hunter-gatherer economy in prehistory: a European perspective* (ed. G. Bailey), Cambridge University Press, 1983, p. 212-219.

³⁵ R. D. Guthrie, *Ethological observations form Paleolithic art*, în *La contribution de la zoologie et de l'ethologie à l'interpretation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, ed. H. G. Bandi, W. Huber, M. R. Sauter, B. Sitter, Editions Universitaires, Fribourg, 1984, p. 35-74.

³⁶ J. Faris, *From form to content in the structural study of aesthetic systems*, în *Structure an cognition in art*, (ed. D. Washburn), Cambridge University Press, 1983, p. 90-112.

³⁷ M. Lorblanchet, *La Naissance de l'art. Genese de l'art préhistorique*, Editions Errance, Paris, 1999.

³⁸ D. Vialou, *La Préhistoire, L'Univers des formes, collection créée par André Malraux*, Gallimard, 1991.

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. Anati³⁹. Conform acestui ultim autor, arta primilor oameni relevă nu doar uzajul unor tehnici și culori identice, o tematică unică, destul de limitată, un același tip de sistem asociativ, dar și o aceeași logică de bază și o gamă de simboluri sau ideograme, din care multe posedă un caracter universal.

UNE „HISTOIRE” DES THÉORIES CONCERNANT LA SIGNIFICATION DE L’ART PALÉOLITHIQUE

Résumé

Des théories diverses ont été successivement émises pour tenter d’expliquer l’émergence de l’art au cours du Paléolithique. Parmi les auteurs qui ont marqué la recherche sur l’art préhistorique pendant les trois premiers quarts du vingtième siècle, deux spécialistes ont avancé des théories qui alimentent encore la recherche: H. Breuil et A. Leroi-Gourhan.

Les théories actuelles se développent selon deux directions principales :

- les théories biologiques mettent l’accent sur l’homme lui-même, sur les caractéristiques psychologiques et ses pulsions de primate;
- les théories socio-économiques mettent au contraire l’accent sur le contexte économique et sur le progrès dans ce domaine.

³⁹ E. Anati, *Les origines de l’art et la formation de l’esprit humain*, Albin Michel, Paris, 1989.