

VIII  
AUTRES ZONES



## REFLEXIONS SUR LES GRAVURES RUPESTRES DES ETATS-UNIS

HERBERT KÜHN, Mainz, Allemagne

J'avais toujours eu l'espoir d'avoir la chance de visiter les sites américains.

La chance me fut donnée en 1933 de contempler quelques peintures du Nouveau Mexique et de l'Arizona, puis en 1963, appelé comme professeur à Berkeley, l'Université de Californie, où j'ai pu effectuer une excursion de quinze jours aux pétroglyphes de Californie et du Nevada.

Ce territoire est étrange: des montagnes immenses, la Sierra Nevada, le désert, les vallées, les forêts. Nous trouvons des peintures dans des abris, des gravures en plein air, dispersées dans le désert. Après cette expédition il me fut possible d'avoir une vue d'ensemble.

Les figures de type paléolithique, de style naturaliste, comme en France ou en Espagne font défaut de même que les figures de type mésolithique, très stylisées, comme en Espagne orientale, en Scandinavie, en Russie du Nord.

Il y a quelques traces du type stylisé. Ce sont des figures d'animaux semi-naturalistes.

Pour la plupart, ces figures des Etats-Unis sont comparables à nos représentations néolithiques. Les animaux sont très rares: on trouve en général des symboles, des signes, des figures abstraites. Ces symboles sont les mêmes qu'en Europe et en Asie. C'est une vue sur l'abstrait, sur le primordial, sur l'essentiel, ce qui se tient derrière les choses, si bien que le regard est orienté vers les vastes enchaînements qui transparaissent sous le détail et qui lui confèrent sa valeur et sa raison d'être.

Les images représentent la vie des agriculteurs, et non des chasseurs. Le chasseur, lorsqu'il cherche à faire tourner à son profit les hasards de la chasse, recourt au sortilège, à la magie. Le paysan, ayant reconnu

la loi qui régit le rythme des saisons, ayant admis la succession normale de la germination, de la maturité et de la mort, doit s'adresser à d'autres formes de pensée pour s'expliquer l'inexplicable: ainsi naissent le mythe et la notion d'esprit.

Alors que le monde du chasseur était magique, celui du cultivateur et du berger est mythique. De même que l'art de la période magique est un art réaliste et naturaliste, l'art de la période mythique, la période du berger sera un art abstrait.

Le mythe repose sur le rythme des saisons, sur l'alternance du printemps, de l'été, de l'automne et de l'hiver. A ce processus correspond, dans la vie humaine, la succession: enfance, jeunesse, maturité et vieillesse. Ces deux représentations mythiques sont portées l'une par l'autre.

C'est ainsi que l'idée de fécondité passe au premier plan, tout naturellement liée à celle de la mort. Les fruits des champs germent et croissent, atteignent leur plein développement, puis meurent et tombent, portant alors en eux une vie nouvelle, et de cette mort résulte une nouvelle naissance. Le monde des morts, des ancêtres, porte celui des vivants. Les ancêtres et les esprits peuvent porter malheur à l'homme. Il doit donc les apaiser par des sacrifices.

La magie se trouve donc remplacée par le mythe, par la pensée qui considère les constellations, l'âme, les esprits, la mort.

Le concept revêt une substance, acquiert une existence indépendante, se détache du processus de la pensée. L'idée de force prend vie de la force réelle, agissante, paralysante ou auxiliaire, contraire du favorable. La tâche de l'homme consiste, dès lors, à se rendre maître de cette force, à travailler avec elle, à en jeter l'enjeu dans sa vie quotidienne. Cette force apparaît sous la forme des démons, des esprits, des génies malfaisants, des ancêtres, des morts, et du «grand-père» de l'humanité.

L'esprit fourmille d'images et de pensées nées de l'abstrait. Ce sont les grandes figures liées à la procréation et à la mort, à l'eau et à la terre, à l'astre, au devenir et à la disparition éternellement renouvelés.

Cette pensée mythique aboutit à l'objectivation. Le symbole n'est pas ce qu'il représente; il indique, il signifie. C'est pourquoi l'image magique doit être réelle, l'image mythique, au contraire, abstraite. Le processus de la pensée, lui-même, libéré de ses attaches, est opposé, comme une valeur indépendante, au monde des phénomènes. Cette faculté de penser, par laquelle le Moi prend conscience de lui-même, dépouille les images de toute réalité, provoque la scission entre le corps

et l'esprit, au point que les sources sont animées, que les montagnes deviennent des êtres humains, que les pierres peuvent parler.

L'homme est en mesure de transférer le spirituel hors de lui-même, dans un autre monde, de libérer l'âme et l'esprit de tout ce qui leur est extérieur et de les opposer, comme une force intérieure, aux données réelles. L'homme commence à projeter sa pensée hors de lui, à l'objectiver, à lui donner des noms tels qu'âme, esprit, conscience. Et elle devient ainsi quelque chose d'indépendant, quelque chose qui se dresse en face de lui. C'est le passage de l'harmonie au déchirement et à l'abstrait.

Cette voie était si nouvelle qu'un monde se transformait. L'économie changeait, la pensée, la religion et l'art aussi.

Pour les images d'Amérique, il s'agit véritablement d'art.

L'animal n'est plus exclusivement objet représenté. Maintenant c'est le concept abstrait de fécondité. Il prend la signification de la prospérité, du phénomène de croissance, et comme ce n'est là rien de visible, la nature s'efface en tant qu'objet de l'art et le symbole prend sa place. On voit se lever la lueur de la métaphore, fruit de la pensée, de la réflexion, formée par l'esprit.

La fécondité est représentée par l'idée de femme, d'eau, par le serpent qui disparaît à l'automne pour renaître au printemps, par la lune qui reste trois jours dans la tombe et ressuscite, par la croix qui symbolise le monde où l'espace est partagé en quatre régions et le temps en quatre saisons. C'est l'homme lui-même qui représente ce symbole, la tête est en haut, les jambes en bas, les bras à droite et à gauche.

Partout se retrouve cette idée de la mort et de la renaissance, l'idée du cours des générations, des saisons, du fruit qui bourgeonne, s'épanouit et tombe. Il y a là une sorte d'unité qui embrasse l'homme et l'astre et même l'homme et l'univers.

Ce monde repose entièrement sur le symbole, sur l'abstrait, et trouve son expression naturelle dans l'art abstrait.

Cette expression, si reconnaissable dans l'art de l'époque néolithique en Europe, se retrouve toute pareille en Amérique du Nord, où les peintures rupestres sont particulièrement concentrées dans l'Ouest du continent, les états les plus riches en la matière étant le Nevada et l'Arizona.

A Dinwoody, Wyoming, j'ai vu des gravures d'animaux. Elles n'appartiennent ni au paléolithique, ni au mésolithique. Entre elles on peut apercevoir des croix, des idéogrammes de l'homme de style néoli-

thique. Il y en a d'autres, du même site, superposées à de grands symboles du dieu-père. Elles aussi sont stylisées, mais portent l'idée d'une réalité, d'une existence palpable.

Un des signes les plus importants est le symbole de l'eau, le zigzag. Il signifie la nourriture, la naissance, la vie en général, l'existence. Sans eau l'homme ne peut pas vivre, ni l'animal, ni la plante. Ce symbole peut être remplacé par une spirale, comme à Mineral, Nevada. L'eau est donnée à la terre par la divinité et, à cause de cela les Dieux-pères portent souvent sur le corps le signe du zigzag. Ce signe se trouve sur des stèles néolithiques d'Allemagne et d'autres régions, il se trouve également sur la poterie néolithique, par exemple sur des gobelets caliciformes comme celui de Rösseau, maintenant Leuna, région de Halle.

Si on pouvait encore douter du fait que ce signe représente effectivement l'eau, l'origine de notre alphabet nous en fournirait la preuve. Notre M est le signe de l'eau jusqu'à notre époque et M est appelée en hébreu «mem», ce qui signifie «l'eau».

Sur le tableau de l'origine de l'alphabet, on peut aussi voir l'idéogramme de l'homme qui est devenu notre Het aussi E. Ce signe aussi apparaît souvent en Europe, en Asie et Afrique.

Si on regarde la figure de Nevada et on la compare aux signes semblables, au Valcamonica, on voit la similarité. Les autres figures américaines de ce type sont absolument les mêmes qu'en Europe, par exemple au Valcamonica et en Suède.

Un autre signe semblable aux signes européens de l'époque néolithique et de l'âge du bronze, c'est la roue avec une croix de San Bernardino (Californie). Cet idéogramme de l'univers est très répandu en Amérique. En Europe il est très commun parmi les pétroglyphes de l'âge du bronze suédois. Il existe à Gärstad, Östergötland, à Aspeberget, Tanum, Bohuslän, à Kville et souvent sur le corps du dieu Thor-Donar s'il exprimait la signification de ce souverain de l'univers.

Il y a aussi le signe de l'arbre, qui signifie la vie et comme au Moyen-Age la famille, l'arbre généalogique. Il y en a par exemple à County Lyon (Nevada), à Fuencaliente (Espagne du Sud) et à Solberg-Skjeberg, Norvège.

Ce sont parfois de cercles qui symbolisent cet arbre généalogique, indiquant le sein de la mère, comme au Nevada. Et cet autre signe présente un symbole, assez difficile à comprendre, c'est une ligne avec des cercles, ce sont des seins, dirigeant en idée jusqu'au plus ancien père, l'Adam du monde. J'ai trouvé ces signes à Washoe (Nevada), à

Storey (Nevada), dans les Santa Susana Mountains près de Santa Barbara (Californie).

Un autre signe est le nuage accompagné de la pluie. Ce signe est visible en Californie et à Fuencaliente, en Espagne du Sud. Le sens de cette figure est parfaitement clair. Ce sont les tambours qui portent ce signe et aussi celui de l'arbre de vie, comme on le voit sur une pièce de Thuringe.

Ces instruments sont utilisés pour demander la pluie.

Les triangles constituent un autre signe particulier: Ils symbolisent les organes génitaux féminins et par là la famille, la tribu et la divinité, qui est la force régnante. Ils sont liés au signe du nuage. Il est étonnant, qu'il y ait une stèle d'Allemagne du Nord au Musée de Kassel qui présente les mêmes symboles.

Pour les pétroglyphes les plus importants, il y a au centre la représentation de l'univers, du cosmos: au milieu le monde, divisé en quatre et tout autour les rayons, comme dans les Rafael Mountains, près de Santa Barbara (Californie).

Mais le symbole le plus important est celui du premier ancêtre, le grand père de la tribu et en même temps l'Adam de l'humanité. Il est représenté avec les grands symboles, avec le cercle divisé en quatre, levant ou étendant les bras. La tête peut être le cercle, l'univers; le corps la terre avec les signes de l'eau, de la pluie, de la fécondité. De l'eau peut tomber aussi de ses bras, le corps peut devenir l'arbre de vie, les bras les nuages.

Les mêmes signes se retrouvent à Suse sur une assiette sacrée et les mêmes signes sont réunis sur une statuette grecque du Louvre. Le corps de la divinité — cette fois féminine — est la terre, entourée par les océans; les oiseaux sont des symboles de l'eau, sous le cou il y a le nuage, dans les bras la statuette tient des arbres, les astres sont à côté du nuage; la tête est ronde, c'est le ciel.

Que veut dire cette affinité de symboles et signes en Amérique, en Europe, en Asie? S'agit-il d'idées élémentaires ou de transmissions? Cette dernière question se pose infailliblement. Je crois qu'il est trop tôt pour donner une réponse incontestée: mon idée personnelle est que ces idées sont des réflexions élémentaires, bien qu'une transmission soit aussi possible.

C'est le grand bienfait des gravures et peintures rupestres de nous poser des questions et de diriger nos yeux au-delà des horizons et vers de nouvelles montagnes.

## RIASSUNTO

Le incisioni rupestri degli Stati Uniti presentano affinità straordinarie sul piano metafisico con le incisioni rupestri neolitiche d'Europa, Africa e Asia. In tutto il mondo si trovano gli stessi simboli, come espressioni dei problemi fondamentali dell'esistenza umana. Resta aperto il problema se tali simboli, e le idee che essi rappresentano, abbiano avuto uno sviluppo autonomo in ogni gruppo umano, o siano stati trasmessi.

## SUMMARY

The U.S.A. rock carvings seem to be astonishingly similar to the Neolithic ones in Europe, Africa and Asia, as far as metaphysical ideas are concerned. The same symbols are found all over the world, as expressions of the most important problems of man. We cannot solve the question whether such symbols, and the ideas they express, have developed separately in each human group, or have been diffused.

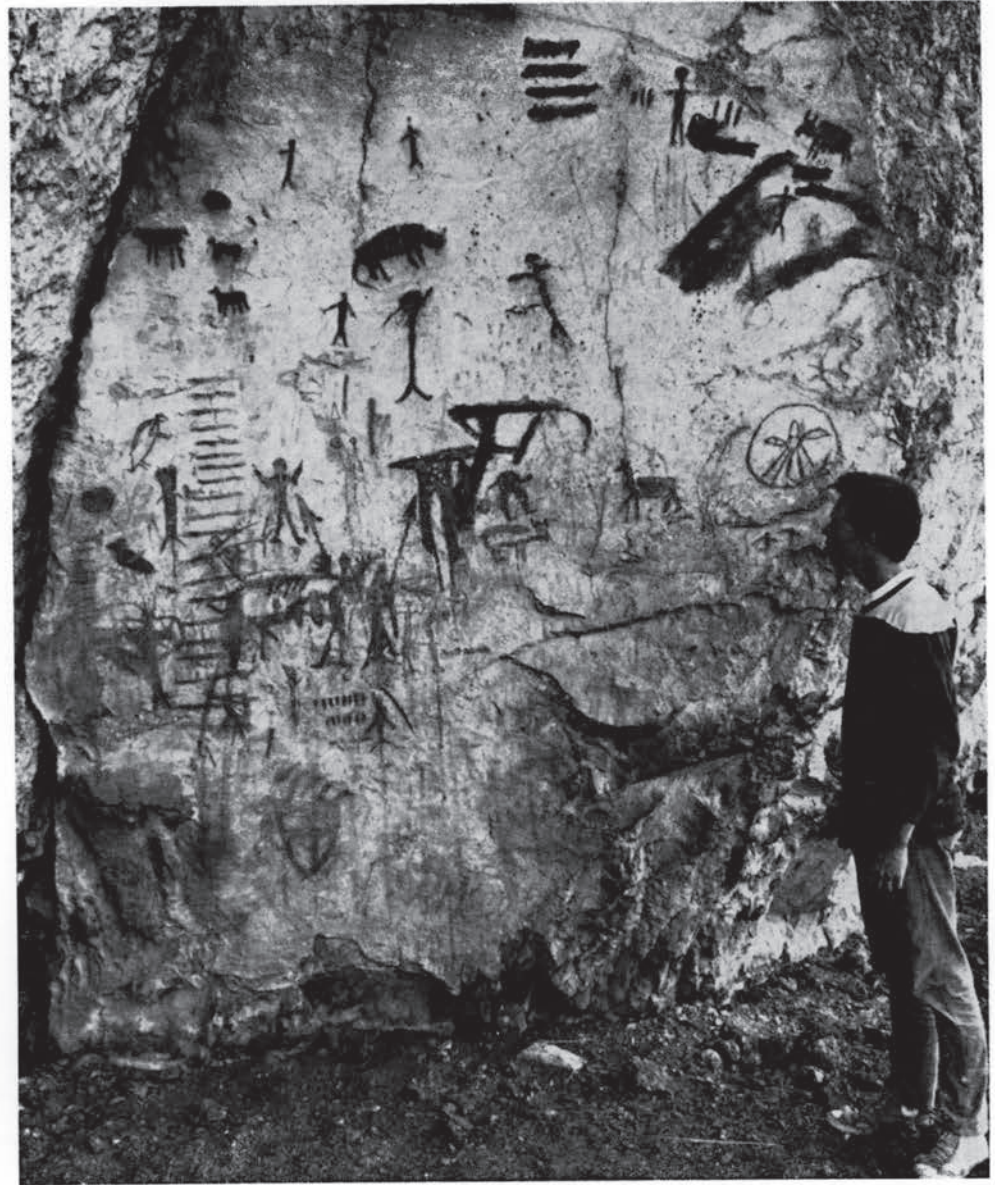


SYMPATHETIC MAGIC OF THE HUNT  
AS SUGGESTED BY PETROGLYPHS AND PICTOGRAPHS  
OF THE WESTERN UNITED STATES

DALE W. RITTER, Chico, California, U.S.A.

Like primitive man in other areas, the American Indian apparently made many petroglyphs and pictographs as a part of his hunting routines. There are protohistoric and historic accounts (Schoolcraft 1851: 382, Gould 1968: 110, Stevenson 1904:439) and a great deal of prehistoric circumstantial or inferential evidence to support this. During the past 14 years the author has visited over 800 sites in the United States and Canada, mostly in the West. Over two-thirds of the sites are associated with good past or present hunting areas, game trails, sheep steps, hunting blinds or shrines, natural canyon traps at dry falls, narrow defiles, and dead ends; watering places, buffalo jumps, rodent traps, projectile or weapon manufacture, Kivas, and ceremonial grounds. About one third of all sites show recognizable content of the hunt such as game animals, wounded animals, dead animals, tracks, skins, horns, hunting scenes, ceremonial hunting scenes, targets, atlatls weapons, and accoutrements of the hunt. Occasionally a god of the hunt such as Kokopelli (Renaud 1948:25; Lambert 1967:398) can be identified.

A petroglyph of a game animal (the image) might represent the hunter-artist's attempt to control the real animal (the object) by attracting it, hastening its arrival, befriending it to enlist its cooperation, or perhaps reincarnating it. In some instances an animal petroglyph made after the kill may represent a wish to magically give it back to the gods protecting it, thus appeasing them and avoiding their revenge. The portrayal of a wounded animal might be an attempt by the hunter to weaken the game, impart supernatural power to himself or his weapons, help find and kill the animal, or in some other magical way assure success in



*Fig. 193 - Blue Dome, Idabo. C. 14 dating of ca. 10,000 B.P. was obtained from samples excavated in this site.*

the hunt. Portrayals of pregnant, parent with young, nursing or copulating animals, sometimes genital and fertility symbols suggest a concern by the hunter for the propagation of the animals and future supply for the hunt.

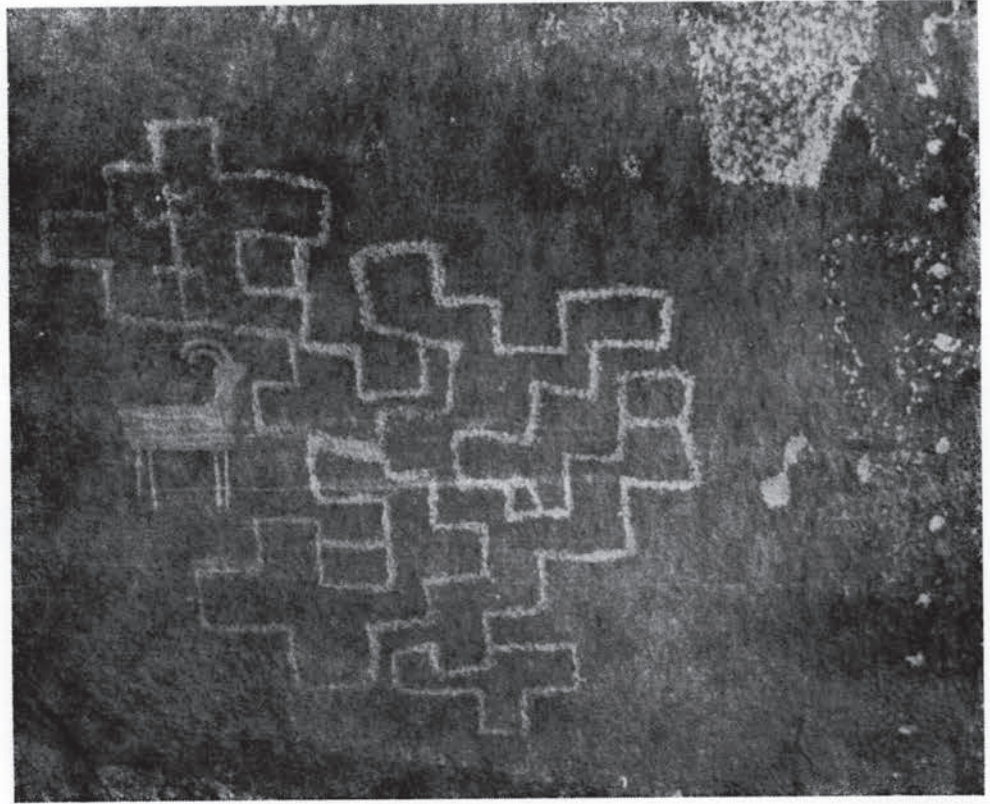
When the above content of the hunt is found at sites located in good hunting areas, in proximity to game trails, blinds, etc., and in particular if an association with ceremony, ritual, dancing, or music is noted, the argument for interpretations as hunting magic is strengthened. Graphic tricks by the hunter aimed at confusing the game such as making a two-headed sheep, facing the animal in one direction and its tracks in the opposite, or placing a maze in front of the animal give further support of reliance on sympathetic magic.

### *The Coso Galleries*

There are outstanding sites in each of the Western States and Canadian Provinces which show a great deal of hunting content and asso-



*Fig. 194 - Shey Canyon, Utah. Apparently this group of figures pictures a deer dance similar to that practised as a hunting ritual by some historic Indians. The flute players resemble Kokopelli, god of the hunt among the Pueblo.*



*Fig. 195 - Indian Canyon, Utah. A wild sheep in front of a maze; inside the maze, on top of the sheep, another animal.*

ciations. The largest and grandest of all are found in the Coso Range near China Lake, California, especially Big and Little Petroglyph Canyons, sometimes called Black Canyon and Renegade Canyon (Ritter 1965:1-4). Fortunately for their preservation, these were dedicated as a Registered National Historical Landmark in May, 1965. Strongly competing sites for such honors are found at Cape Alava (Olympic National Park), Washington; Hart Lake, Oregon; Martin's Zig Zag Canyon (Death Valley National Monument), California; Blue Dome, Idaho; Massacre Lakes, Nevada; Pictograph Cave, Montana; Castle Gardens, Wyoming; Indian Canyon (eastern gateway to the Canyonlands National Park), Utah; Mckee Springs (Dinosaur National Monument), Colorado; Cienagillos, New Mexico; Newspaper Rock (Pettrified National Forest), Arizona; Myers Spring, Texas; Writing-on-Stone-Barracks, Al-



*Fig. 196 - Castle Garden, Wyoming. The antelope on the left has a vulvar sign placed on it. Several techniques of manufacture are illustrated on this panel: rubbing, incising, scraping, drilling, and possible pecking; faded colours also show that the figures were painted.*

berta, Canada, and the Agawa site (Lake Superior Provincial Park), Ontario, Canada. It seems more than coincidence that many of these inscriptions are found within the boundaries of national forests, parks and monuments. Evidently, the Red Man also gave special recognition to areas of great beauty and natural resources by placing his art there.

For miles on both sides of Big and Little Petroglyph Canyons, but mostly on the sunny sides using the black desert patina as a blackboard, are thousands of petroglyphs illustrating hunting topics. In Big Petroglyph Canyon they are located about a central amphitheater and gallery of animals, gods, dancers, hunters, and hunting scenes. To the right is a leaping mountain lioness with three cubs below. To the left is

a successful hunting scene depicting three ancient hunters throwing spears with the use of weighted atlatls; two sheep among a flock are already pierced through the heart region. In the center, the attention is focused from afar on two magnified and majestic sheep of a species long extinct in this area. In the whole canyon these are the only petroglyphs which show faint traces of red pigment, revealing that the original artistry must have been even more impressive and that this could have been a hunting shrine. The subsequent patination in the pecked grooves and many instances of superimposition attest to centuries, perhaps millennia, of pilgrimage and homage.

### *The hunted*

From the Great Plains to the Great Basin, from the Columbia to the Colorado Plateau, there are major changes in petroglyph content. The bison is shown mostly in the Great Plains, but the ubiquitous bighorn sheep although concentrated in the Great Basin and deserts



*Fig. 197 - Mckee Springs, Utah. Bisons drawn in the style of the Great Plains and, possibly, mythological figures.*



*Fig. 198 - Potash Road, Utah. Hunters are shown wearing sheen skins and heads for camouflage.*

is found all over the West. Tsagaglalal reigns over the salmon pools of the Dalles, Kokopelli over the hunting grounds of the Southwest. The bear, fox, coyote, wolf, mountain lion, deer, elk, antelope, possible dogs, and numerous unidentifiable quadrupeds are shown over a wide distribution. The bobcat and mountain goat can not be clearly distinguished but probably are represented among the unidentifiable quadrupeds. The moose is rarely shown far from the lake country along the U. S. - Canadian border. Turkeys, quail, water fowl, and the macaw are seen mostly in the Southwest, but indeterminate bird forms and the eagle are common and widespread. The wild boar, beaver, otter, mink, badger, raccoon, skunk, opossum, porcupine, squirrel, and rabbit have a spotty distribution, but snakes, lizards, turtles, and other small zoomorphs are seen almost everywhere. The armadillo is portrayed in southern New Mexico and Texas. Modern glyphs of horses and a few cattle are found in the Great Plains and Southwest, occasionally in the Far West in association with cowboys and pioneer anthropomorphs. Fish are seldom shown except along the Northwest Coast. Sea mammals including whales and porpoises are portrayed on the Pacific seacoast at several places.

Special mention must be made of the biggest of all land animals, the prehistoric mammoth, which roamed the west and midwest until



Fig. 199 - McConkies Ranch, Vernal, Utah. Head hunters or ceremonial figures with masks.

5,000 years ago. There are two noteworthy possible petroglyphs of this huge beast in southeastern Utah. One referred to as the «Moab Mastodon» is found along the east bank of the Colorado River south of Moab. The other is at the mouth of a side canyon on the way into Canyonlands National Park via Indian Canyon. This latter petroglyph was temporarily on display at Arches National Monument until residents of San Juan County demanded it be replaced at its original location. Whether the making of these two unusual petroglyphs was provoked by the remarkable tour of Don Castello's Circus and Menagerie (including one adult elephant) to Utah in 1869, or whether they were made when the presence and memory of this huge animal prompted its depiction, is still a most interesting question for argument.

#### *Man the hunter and hunted*

Pictures of war exploits, scalp trophies, and dead or wounded opponents are frequently seen in the historic buffalo robe pictographs of the Plains Indians. Rarely, however, does a wounded man appear in prehistoric petroglyphy (Cressman 1937:71-72). Certainly war existed and man hunted man, but seldom is it portrayed. Could this be because prehistoric man feared the sympathetic magic of such an image



might boomerang on any man object, including himself? An exceptional group of towering heavily ornamented figures found in Dry Fork Canyon near Vernal, Utah, may represent head hunting warriors. One warrior holds aloft a possible «slave killer» mace. Many of them carry trophies which are either decorated heads or ceremonial masks. Beneath one of these trophies once existed an irregular pecked area described as a «pool of blood».

#### *Prehistoric art centers*

As subsistence patterns changed from hunting (and gathering) to farming, and animal domestication, culture and art changed. Wherever this happened on the Colorado Plateau, the engravings included less game content and more of corn, turkey, sun, rain cloud, and water symbolism. More engravings were placed near dwellings and fields, fewer along the game trails. Kokopelli carried seeds and brought rain, instead of carrying a bow and bringing luck in the hunt (Schaafsma 1966:14).

*Fig. 200 - Horseshoe Canyon, Utah (Barrier Canyon). A series of mythological figures.*



Cultural contact affected the ideas, techniques, production, and content of art, including petroglyphs and pictographs. Concentrations of rock art and varied styles occur in two main geographic areas in the West and serve as indications of maximum cultural contact and change. The larger area is centered about the junction of the San Juan with the Colorado River. The other is centered in California where the Southern Sierras meet the Mojave Desert, the Great Basin, and approach the Pacific Ocean. Other smaller concentrations occur along the Columbia River and its tributaries (Strong 1959: 104; Erwin 1930: 38), the Missouri Valley (Conner 1962; Malouf 1961:5,10; Over 1941), and the lower Rio Grande River at the mouth of the Pecos (Kirkland and Newcomb 1967; Gebbard 1960:5). Because hunting art is widespread and common, there is little doubt the semi-sedentary and nomadic hunter-artist had an influential role in the evolution of western graphic art, and the development of these centers (Jackson 1938:465).

#### *Scientific guesses*

It must be recognized that all interpretations of Pre-Columbian graphic art are «scientific guesses» fraught with error. Local informants, including Indians, often are willing to give their studied or unstudied opinions. Since the original makers and their descendents have been dead a long time, it is impossible to know exactly what they had in mind. One of the most romantic interpretations, hunting, magic, is part guess, part fact. A comparison with additional interpretations and functions is desirable to place hunting magic in proper perspective, and necessary to give depth of understanding to all cave and cliff art. Glyphs made for other magico-religious purposes, such as puberty, fertility, healing, mortuary, rain production, and food production rites, vision or dream records, iconography, and the worship of gods and guardian spirits are common. Personal identification, totemism, and record of visit are also common interpretations (or functions). Examples of some known facts and some scientific guesses follow.

#### *Rite and rain rocks*

The initiates of puberty ceremonies belonging to the Thompson, Okanagon (Teit 1900: 378, 381), Coeur d'Alene (Teit 1930: 194,



*Fig. 201 - Big Petroglyph Canyon, California. Hunters using atlatls (probably with weights on them) and spears to kill wild sheep.*

283), Quinnault, Nez Perce (Steward 1936: 413), Pomo (Gifford and Kroeber 1937: 186), Cupeno and Luiseno Indians (Steward 1929: 227) were known to make petroglyphs or pictographs as a part of the ceremony, sometimes to represent their dreams or visions. During these, and other types of ceremonies and rituals, it was common practice to use «mind bending drugs» such as mescal, peyote, muscarine, and jimson weed to induce visions or dreams. The Red Man believed these experiences were actual transcendations to other worlds where he met and communicated with gods and spirits. Some of the most colorful pictographs of the Yokuts and the Chumash, a number of which have been reproduced in Campbell Grant's delightful book, *The Rock Paintings of the Chumash* (1965) have been proposed as possible psychedelic art induced by jimson weed (Payen 1968). This weed can almost always be found in abundance near the sites, especially in Yokut territory.

Sometimes offerings were made at special sites which were considered shrines. At a trail shrine of the Paiute near Schurz, Nevada; beads, arrowheads, and other small offerings were placed in rock crevices to bring good luck during travel (Edna Jones 1960). At a shrine near Santa Ana Pueblo, New Mexico, miniature pottery, beads and portions of textiles or cordage have been recovered from the sand about it (Renaud 1938: 28). Other shrines mentioned in the literature and visited by the author are located at Oldberg, Arizona (Ezell 1961: 78); Kuaua Kiva, New Mexico (Dutton 1963: 54); and Hueco Tanks, Texas (Kirkland 1940: 24). The Pueblo lion shrines were not visited (Wilson 1898: 485).

A search for fertility, pregnancy protection (Barrett 1952: 385), and prenatal sex determination by the Pomo, was aided by petroglyphs and select rocks (Gifford and Kroeber 1937: 186). In some instances powdered rock removed from the grooves or cups was ingested as an additional aid (Curtis 1924: 66).

Supplication to the gods controlling rain, sunshine, and hence crop fertility often led to the use of «rain rocks», cup rocks, and special petroglyphs. Sun Temple at Mesa Verde National Park is one example. The plumed serpent rain god, Awanyu, probably an import from Mexico (Fewkes 1897: 3), is found on many cliffs on the Southwest. Kokopelli, the little humpback flute player god of the Hopis, not only served (and still serves) as god of the hunt, but fertility, rain, and medicine. Indians of the Northwest Coast carved sea monsters

on boulders facing the ocean. Some were to worship and placate the sea gods; others were thought to bring rain (Pavey 1962).

Not all petroglyphs were related to useful purposes or looked upon with favor. Some were considered sacred. Local Indian lore, perhaps based on reliable oral tradition, perhaps not, sometimes imbued the inscriptions with ominous power (Mallery 1893: 32), so that they were avoided, or permission to view allowed only to a select few (Gjessing 1958: 274). One such instance is that of Painted Cave near San Marcos Pass, Santa Barbara County, California. An early missionary was told by the local chief that the multicolored pictographs in this cave represented mortuary symbolism and burial rites (Ogrum 1959). Some of the figures represented men in boats taking the dead to the Channel Islands for burial. The limbless human-like pictographs in striped blankets were described as the dead prepared for burial and the centipedes as the cause or symbol of death. At some sites burials are made in the immediate vicinity. A story is told of cave inscriptions held sacred by the Gros Ventre tribe of Southern Canada. In 1890 they killed two young white men who stole a look at them (McLean 1892: 94).

#### *Medicine rocks*

Healing powers were sometimes attributed to these monuments of the Red Man, probably a secondary function, the original having been forgotten. The Coast Salish placed their ailing members at Seal Rocks on the southernmost tip of Vancouver Island during a smallpox epidemic in 1877 (Smith 1962). «Coffin Rock» near Cherokee, California, was used by the Maidu to cure backaches (Scott 1965). At a prehistoric spa on Kulleet Bay, Vancouver Island, cured patients who bathed in the spring-fed, rock basin pools, would carve their totems about the basin rims as testimonials and records of visit (Pavey 1962).

Petroglyphs are often found near hot springs or mineral springs used for the treatment of various ills first by the Red Man, later by the White Man. A few examples are Richardson Springs, Butte County, California; Coso Hots Springs, Inyo County, California; Allen and Axe Springs, Churchill County, Nevada; and Ojo Caliente, Rio Arriba and Taos County, New Mexico.

Another interesting medical petroglyph record is found in Picture Canyon, Colorado. Here a nude female anthropomorph is shown covered with circles and with a scroll sign projecting from her mouth.

There is an unmistakable resemblance of this figure to some in the winter counts of the Dakota, symbolizing the year of the smallpox epidemic (Renaud 1936: 34). Certain petroglyphs along the Kings River, California were considered by the natives to be marks of the shamans or medicine men and capable of producing good or bad medicine (Steward 1929: 227). Medicine as considered by the aboriginal was a more comprehensive concept, embracing not only curative effects, but good fortune, control of nature, and the prevention of the undesirable.

#### *Personal marks and totem signs*

Personal identification and record of visit is usually indicated by handprints or totem signs. These are not unlike the «kilroy was here» of World War II, or the personal signatures, footprints, and handprints of movie stars in the forecourt of Grauman's Chinese Theater, Hollywood. At the House of Many Hands in Mystery Valley, Arizona and the cave of 200 Hands near the Needles of Southeast Utah, ancient Red Men left an impressive prehistoric handprint registry. In most instances they dipped their hands in paint, then imprinted their handprints on the stone walls. In other instances they painted stripes on their hands and then made the imprints. Occasionally they held their hand on the wall, then blew or sprayed paint about the hand leaving a negative print. With the former technique some are clear enough that fingerprints, palmar dermatoglyphics, missing digits, and other idiosyncracies can be classified and even used to diagnose certain diseases.

In 1836 at the quarries now in Pipestone National Monument, Minnesota, the frontier artist George Catlin observed the Indians carving their totems near the precious deposits of red pipestone (Winchell 1911: 564). When a survey party came to Willow Springs, Arizona, in 1878, Chief Tuba of the Hopis identified many clan symbols traditionally made by the ancestors of his tribe on boulders along the trail to the salt mines east of the Little Colorado River (Mallery 1886: 46; Mallery 1893: 329; Colton 1946: 3). At Scored Rock in South Dakota where the Sioux met to grind their stone implements, they also carved petroglyphs, probably totems, in the larger grooves. In Northern Owens Valley, California, carvings on slate body ornaments found in burials could be identified with petroglyphs in the area (Steward 1929: 72). Early Spanish explorers in the Gila



Bend area of Arizona found local petroglyphs looked like personal skin tattoos of the natives (Steward 1929: 165).

#### *Art for art sake*

Few petroglyphs or pictographs can be discounted as mere doodling. Although the crude appearance of some discourage serious consideration, they did take forethought, time, tools, and usually skill to make. The attractive settings and artistic execution of some indicate a creative urge and appeal to aesthetic values. Color selections and arrangement, style, composition, occasional ground lines, attempts to show movement, impressionism, symmetry, the incorporation of natural rock contours and physical characteristics, the masterful techniques, and durability certainly prove that some must be considered as art for art sake alone — many others secondarily as works of art, no matter what their primary purpose.

*Fig. 202 - Potash Rock, Utah. A bear hunting scene superimposed on an old sheep hunting scene. Impressionism is suggested by the disproportion of the bear compared to the small hunters.*

*The invaders*

The invasion of the White Man was recorded many places in the West. The «explorer petroglyph» north of Billings, Montana, supposedly records the Lewis and Clark expedition (Mulloy 1958: 169). What appears to be Coronado's retinue is portrayed in color high on the walls of Canyon de Chelly (King 1945: 6). Anza's 1775 expedition to California is painted in a rock shelter in Riverside County, California (Smith 1961: 11). There is the possibility that Jedediah Smith's Mormon two wheeled wagon train and entourage is the one pecked on a large boulder in Moapa Wash, Nevada. An early 18th century pictograph at Myers Spring, Texas, shows an early Catholic church and priest. Oregon pioneers, cattle, and horses are found painted in a large rock shelter in Umpqua National Forest. Curious caricatures of the White Man, sometimes his guns, clothes, carriages, and houses are found at such sites as Writing-On-Stone-Barracks, Alberta, Canada; Blackbird Hill, Nebraska; Lake Kanopolis, Kansas; Camp



Fig. 203 - Devils Lane, Utah. Handprints and footprints. The handprints are «negative painted» while the footprints are «positive painted».





Newell, California; and Tsegi Canyon, Arizona. Huge gravel outline figures north of Blythe, California, seen best by airplane, are thought to represent early Spaniards and their horses. However, patination of the gravel indicates a greater antiquity and the so-called horse could be almost any quadruped.

#### *Stargazers*

Astronomers have described several glyphs in the Southwest which appear to be records of a new star, or «super nova», appearing in the heavens with great brilliance on July 4, 1054, A.D. (Miller 1955: 6). Other astronomical events have been charted by primitive man as he was making crude attempts in North America to develop a calendar and measure time. There are even sites which may represent maps of constellations, planetariums, or teaching aids for these studies (De Harport 1951: 43). Examples are to be found in Canyon de Chelly, Canyon del Muerto, the Navaho Reservoir region (Schaafsma 1966: 19), and Fern Cave of Lava Beds National Monument. The modern Navaho use sandpaintings in a similar way. Hopefully, a more tho-

*Fig. 204 - Indian Canyon Utah. Game animal wounded animals, hunting scenes, animal tracks, ceremonial figures, parents with young, and unknown symbols. Superimposition, reuse, modification, a variable degrees of patination indicate this site used over a long time span.*

rough study of petroglyphs and the less common boulder outlines, rock alignments, and gravel intaglios will reveal secrets similar to the recent interpretations of Stonehenge.

*Other observations*

Residents commonly refer to local sites as map rocks, newspaper rocks, or rattlesnake rocks. The local Indians usually knew their homeland very well and needed no maps to guide them. It is also unlikely they would make maps for the convenience of strangers or their enemies. Nevertheless it is possible maps were made to illustrate migration legends similar to the Walam Olum of the Delaware Indians, or to be used in scouting operations. The truth is, many of the indeterminate panels look like maps to modern men and are carelessly so designated. An occasional odd finding is possible negation of older petroglyphs by fine cross hatching. Another peculiar finding which needs special study is the direction in which the animals face. A sizeable majority face east toward the rising sun. Could this be asso-



*Fig. 205 - Three River, New Mexico. A stylized mountain lion, probably belonging to the Mimbres culture.*



ciated with the practice of starting the hunt or rituals preceding the hunt, at sunrise; could it be the hunter hoped in this way to blind the animal; could it be due to a preponderance of right handedness; or is it because of other factors? Another unexplained finding is the fact that pictographs tend to be associated less with hunting content than petroglyphs, yet at sites where both are present, there is the highest incidence of association. The significance of various colors used in pictographs is a challenging subject (McLean 1892: 91). There is a vast reservoir of puzzling abstract, geometric, and symbolic glyphs which defy identification. Only rarely do their associations indicate they might be animals, blinds, traps, pits, nets, slingshots, bolos, and other weapons, hunting icons, or accessories. A great number of other relationships with time, animals (e.g., the association of rattlesnakes with petroglyphs and swallows or wasps with pictographs), plants, nature, and artifacts would make interesting study and copy, but with the limited scope of this presentation, only some related to hunting magic and a few others for comparison can be discussed and illustrated. Further functional analysis and differential interpretation of glyphic

*Fig. 206 - Chalk Bluff, California. Abstract and symbolic figures, still uninterpreted. The man is pointing at the only animal figure.*

art suggest less common but no less interesting instances of mathematics, tallies, talismans, hex signs, mnemonic device, calendars, almanacs, maps, visual and teaching aids, puzzles, games, eroticism, markers, gravestones, omens, prayers, records of other deeds, events, or visitations by spirits, examples of practice, and experiments. As our knowledge of prehistoric man increases, no doubt other functions and interpretations will be added, perhaps some of the above discounted.

### *Conclusions*

In order to communicate and strengthen his relationships with gods, nature, his fellow man, and animals, the North American Indian and his predecessors used ceremony, ritual, dance, music, and religious paraphernalia. To these media we must add his communication by means of petroglyphs and pictographs. Throughout the western United States their use in hunting practices, especially sympathetic magic of the hunt, appears to be common.

### BIBLIOGRAPHY

*Barrett, S. A.*

1952 Material Aspects of Pomo Culture, *Bulletin of the Public Museum of the City of Milwaukee*, Vol. 20 Part 2, pp. 385-387. Milwaukee.

*Boas, Franz*

1951 Representative Art, *Primitive Art*, pp. 64-87. Irvington-on-the-Hudson.

*Cain, Thomas H.*

1950 *Petroglyphs of Central Washington*, p. 18. Seattle.

*Catlin, George*

1926 *North American Indians*, Vol. 1, p. 143 (first ed. 1876, London). Edinburg.

*Colton, Harold S.*

1946 «Fools Names Like Fools Faces» - *Plateau*, Vol. 19, n. 1, p. 3. Flagstaff.

*Conner, Stuart W.*

1962 A Preliminary Survey of Prehistoric Picture Writing on Rock Surfaces in Central and South Central Montana, *Anthropological Paper*, n. 2, Billings Archaeological Society. Billings.

*Cressman, L. S.*

1937 *Petroglyphs of Oregon*, p. 71-6. Eugene.

*Curtis, Edward S.*

1924 The Pomo, *The North American Indian*, Vol. 14, p. 66, Norwood.

- Cushing, Frank Hamilton  
1883 Zuni Fetishes, *Second Annual Report of the Bureau of Ethnology*, 1880-1881, pp. 16, 31, 39. Washington.
- DeHarpport, David L.  
1951 An Archaeological Survey of Canyon De Chelly: Preliminary Report of the Field Sessions of 1948, 1949, and 1950, *El Palacio*, Vol. 58, n. 2, pp. 43-4. Santa Fe.
- Dutton, Bertha P.  
1963 The Kiva Murals of Kuaua, *Sun Fathers Way*, p. 54. Albuquerque.
- Erwin, Richard P.  
1930 Indian Rock Writings in Idaho, *Twelfth Biennial Report*, State Historical Society of Idaho, p. 38. Boise.
- Ezell, Paul H.  
1961 The Hispanic Acculturation of the Gila River Pimas, *American Anthropological Association, Memoir 90*, Vol. 63, n. 5, Part 2, p. 78. Menasha.
- Fewkes, J. Walter  
1897 Tusayan Totemic Signatures, *The American Anthropologist (O.S.)*, Vol. 10, n. 1, p. 3. Washington.
- Frazer, Sir James George  
1951 Sympathetic Magic. *The Golden Bough*. Vol. 1, pp. 12-55. New York.
- Gebhard, David  
1960 *Prehistoric Paintings of the Diablo Region of Western Texas*, Roswell Museum and Art Center Publications in Art and Science, n. 3, pp. 4, 66. Roswell.
- Gifford, E. W. and Kroeber, A. L.  
1937 Cultural Element Distribution: IV Pomo, *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, Vol. 37, n. 4, pp. 117-254. Berkeley.
- Gjessing, Gutorm  
1958 Petroglyphs and Pictograph in the Coast Salishan Area of Canada, *Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata*, p. 274. Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
- Gould, Richard A.  
1968 Living Archaeology: The Ngatatjara of Western Australia, *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol. 24, n. 2, pp. 101-122. Albuquerque.
- Grant, Campbell  
1965 *The Rock Paintings of the Chumash*. Berkeley.
- Haile, Berard  
1947 Reproduction of Constellations in Sandpaintings, *Starlore Among the Navaho*, p. 15. Santa Fe.

- Heizer, Robert F. and Baumbhoff, Martin A.  
1962 *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*, p. 234. Berkeley.
- Jackson, A. T.  
1938 *Picture-Writing of the Texas Indians*, University of Texas Publication n. 3809, Anthropological Papers, Vol. 2, Bureau of Research in the Social Sciences. Study n. 27, p. 465. Austin.
- James, Edwin  
1956 *A Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner*, pp. 181, 356. Minneapolis.
- Jones, Edna  
1960 Personal Communication. Shurz, Nev.
- King, Dale S. (editor)  
1945 *Arizona's National Monuments*, Southwestern Monuments Association, Popular Series, n. 2, p. 6. Sante Fe.
- Kirkland, Forrest  
1949 Pictographs of Indian Masks at Hueco Tanks, *Bulletin of the Texas Archaeological and Paleontological Society*, Vol. 12, p. 24. Abilene.
- Kirkland, Forrest and Newcomb, W. W., Jr.  
1967 *The Rock Art of Texas Indians*, p. 41. Austin.
- Lagercrantz, Sture  
1954 Hunting Trophies and Hunting Magic, *Anthropos*, Vol. 49, p. 167. Fribourg, Switzerland.
- Lambert, Marjorie F.  
1967 A Kokopelli Effigy Pitcher From Northwestern New Mexico. *American Antiquity*, Vol. 32, n. 3, pp. 398-400. Salt Lake City.
- Mallery, Garrick  
1886 Pictographs of the North American Indians, *Fourth Annual Report of the Bureau of Ethnology*, 1882-'83, p. 46. Washington.  
1893 Picture Writing of the American Indians, *Tenth Annual Report of the Bureau of Ethnology*, 1888-'89, pp. 32, 33, 329. Washington.
- Malouf, Carling  
1961 Pictographs and Petroglyphs, *Archaeology in Montana*, Vol. 3, n. 1, pp. 5, 10. Missoula.
- Maringer, Johannes  
1960 *The Gods of Prehistoric Man*, pp. 131, 196. New York.
- McLean, James  
1892 Picture Writing, *The Indians of Canada: Their Manners and Customs*, p. 94. London.
- Miller, William C.  
1955 Two Possible Astronomical Pictographs Found in Northern Arizona, *Plateau*, Vol. 27, n. 4, pp. 6-13. Flagstaff.

Mulloy, William

1958 A preliminary Historical Outline for the Northwestern Plains. *The University of Wyoming Publications*, Vol. 22, n. 1, p. 169. Laramie.

Nelson, Edward William

1899 The Eskimo About Bering Strait, *Eighteenth Annual Report of the Bureau of Ethnology*, 1896-97, p. 387-393. Washington.

Newcomb, Franc Johnson

1940 *Navajo Omens and Taboos*, p. 33, Sante Fe.

Newcomb, Franc Johnson; Fisher, Stanley and Wheelwright, Mary C.

1956 A Study of Navajo Symbolism, *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, Harvard University, Vol. 32, n. 3, pp. 6, 33. Cambridge.

Ogrum, Floyd Ellsworth

1959 Personal Communication.

Ower, W. H.

1941 Indian Picture Writing in South Dakota, *Archaeological Studies, Circular IV*, University of South Dakota Museum, Vermillion.

Pavey, Charles

1962 Personal Communication.

Payen, Louis A.

1968 Personal Communication.

Renaud, E. B.

1936 Pictographs and Petroglyphs of the High Western Plains, *The Archaeological Survey of the High Western Plains*, Eighth Report, University of Denver Department of Anthropology, p. 34. Denver.

1938 Petroglyphs of North Central New Mexico, *Archaeological Survey Series*, Eleventh Report, University of Denver Department of Anthropology, p. 28. Denver.

1948 Kokopelli. A Study in Pueblo Mythology. *Southwestern Lore*, Vol. 14, n. 2, pp. 25-40. Gunnison.

Ritter, Dale W.

1961 X-ray Petroglyph in Nevada, *Screenings* Vol. 10, n. 2, p. 4. Portland.

1965 Petroglyphs, A Few Outstanding Sites, *Screenings*, Vol. 14, n. 8, pp. 1-4. Portland.

Schaafsma, Polly

1966 *Early Navaho Rock Paintings and Carvings*, p. 19-20. Santa Fe.

Schoolcraft, Henry R.

1851 Symbols of Hunting and Feats of the Chase, *History, Conditions and Prospects of the Indian Tribes of the United States*, Part. 1, pp. 382-8. Philadelphia.

- 1855 Chippewas, *History, Conditions and Prospects of the Indian Tribes of the United States*, Part. 5, pp. 150-2. Philadelphia.
- Scott, Leland  
1965 (Quoted by Robert Rathbun) Personal Communication.
- Smith, Gerald A.; LaMonk, Charles; Foreman, T.E.; Hill, Shirley; Howe, Charley  
1961 Indian Picture Writing of San Bernardino and Riverside Counties, *Quarterly of San Bernardino County Museum Association*, Vol 8, n. 3, p. 11. San Bernardino.
- Smith, William Belle  
1962 Personal Communication.
- Speck, Frank and Heye, George G.  
1921 Hunting Charms of the Montagnais and the Mistassini, *Indian Notes and Monographs* (New York Museum of the American Indian Heye Foundation), p. 7. New York.
- Stevenson, Matilda Coxé  
1904 The Zuni Indians, Their Mythology, Esoteric Fraternities, and Ceremonies. *Twenty Third Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1901-1902*, p. 439. Washington.
- Steward, Julian H.  
1929 *Petroglyphs of California and Adjoining States*, pp. 72, 154, 158, 161, 165, 227. Berkeley.  
1936 *Petroglyphs of the United States, Annual Report of the Smithsonian Institution, 1936*, p. 413. Washington.
- Strong, Emory M.  
1959 *Stone Age on the Columbia River*, p. 108. Portland.
- Teit, James  
1900 The Thompson Indians of British Columbia, Jesup North Pacific Expedition, *Memoirs of the American Museum of Natural History*, Vol. 2 (Chapter XIV Art by Franz Boas), pp. 376-386. New York.  
1930 The Salishan Tribes of the Western Plateaus, *Forty Fifth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1927-1928*, pp. 194-283. Washington.
- Wilson, Thomas  
1898 Prehistoric Art, *Report of the U.S. National Museum, The Smithsonian Institution, 1896, Part 2*, p. 485, plate 54.
- Winchell, N. H.  
1911 Pictographs and Carvings. *The Aborigines of Minnesota*, Part. 5, pp. 560-8. Saint Paul.



## RIASSUNTO

Gli Indiani d'America e i loro antenati hanno eseguito numerose incisioni e pitture rupestri, per lo più rappresentanti scene di caccia, o connesse a riti propiziatori della caccia stessa; generalmente tali raffigurazioni si trovano in zone che sono, o sono state in passato, favorevoli a questa attività. Probabilmente nella maggior parte dei casi ci troviamo di fronte ad esempi di magia simpatica.

## RESUME

Les Indiens d'Amérique et leurs ancêtres ont exécuté de nombreuses gravures et peintures rupestres qui, pour la plupart, représentent des scènes de chasse ou sont en relation avec les rites commandant cette même chasse. Généralement de telles représentations se trouvent dans des régions qui sont, ou ont été, favorables à cette activité. Il est probable que dans la majorité des cas nous nous trouvons devant des exemples de «magie sympathique».



PICTOGRAPHS AND PETROGLYPHS IN ARGENTINA:  
A PRELIMINARY REPORT

CARLOS J. GRADIN, Buenos Aires, Argentina.

*Antecedents*

For the first scientific data on prehistoric paintings and engravings in Argentina we are indebted to the anthropologists who, during the last quarter of the nineteenth century and the beginning of this century, have, in the published reports of their expeditions, mentioned petroglyphs as a subject of secondary importance<sup>1</sup>. These publications are the antecedents of the present investigation; their documentation is sporadic and inadequate. The information, however, provided by these works constitutes a valuable reference. We should remember that at the time that these reports were written, the very authenticity of Altamira Cave, discovered by Marcelino de Santuola in 1880, was still under discussion, while caves such as La Mouthe, Les Combarelles and Font de Gaume, which are basic to the study of the Paleolithic art, had just been discovered.

In 1908 Eric Boman's work on the Andean area was published in Paris. In it we find for the first time data on the prehistoric art of North-Western Argentina, and the first attempt to reconstruct its stratigraphy. Since then, prehistoric art has been used as one of the most valuable means of obtaining information about the ideology and faunal environment of ancient cultures. Ever since, research into prehistoric art has progressed constantly<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ambrosetti, (1895, 1903, 1906); Ameghino (1879, 1880/1); Bruch (1902, 1904); Burmeister (1893); Holmberg (1884); Liberani and Hernández (1877); Lugones (1903); Moreno (1877, 1879, 1890/91, 1898); Nordenskiöld (1902); Plagemann (1906); Quiroga (1901); Ten-Kate (1894); Toscano (1898, 1910).

<sup>2</sup> Bruch (1913); Debenedetti (1917); Imbelloni (1922, 1923); Kühn (1912, 1914); Pagano (1923); Quiroga (1931); Ricci (1930).

Fig. 207 - Cerro Negro, Provincia de Jujuy. Scene of the Conquest (Spaniard soldier and indigenous warrior). Rock engraving. Photo C. Aschero.



The publication in 1931 of G. A. Gardner's *Rock Paintings of North-West Cordoba* marks a turning point in the study of prehistoric art in Argentina. After several preliminary studies (1924, 1925 and 1930) Gardner was able, with the aid of his wife, to show the richness of the rock-art sites in the central mountains of the country. Gardner's work is a model of dedication and determination. In it we find an extensive use of up-to-date scientific and technical methods, and to this day it remains the best work ever undertaken on an area of rock-art in Argentina.

Between 1931 and 1948 a whole series of authors produced new documents on the rock-art of the Cuyo region<sup>3</sup>.

The arrival in Argentina in 1948 of Professor Oswald F. A. Menghin marks the beginning of a new stage. By applying new concepts and techniques of anthropological research, and placing Argentinian art in

<sup>3</sup> Amadeo Artayeta (1938); Aparicio (1933, 1933/35, 1934, 1939, 1944); Harrington (1932); Morales Guñazú and Tellechea (1938); Reyes Gajardo (1939); Ricci (1933); Rusconi (1939, 1946, 1947); Tapia (1937); Vignati (1934, 1935, 1937, 1939, 1944); Villanueva (1940).



Fig. 208 - Las Palmas, Pr  
vincia de Chubut. Geom  
tric decoration. Red c  
lour.

a wider prehistoric context, he enabled research to progress. His study «El arte rupestre de la Patagonia» published in *Acta Prehistorica* 1957, presented for the first time a cultural and chronological view of the rock-art of Patagonia. He proposed a subdivision into 7 styles consisting of 3 stages. The first, the arcaic, in which hand-prints and naturalistic scenes are depicted, was dated to the Toldense period circa 9000 B.C. (Menghin 1957, p. 61); the second phase was distinguished by the occurrence of engravings and the third by the appearance of ornamental and geometric figures. The first two were expression of southern Patagonia hunters; the third, occurring in northern Patagonia, was the result of contact with the agricultural and pottery making cultures of the Andes.

Several significant contributions were made during the following years. Asbjorn Pedersen introduced a new technique of tracing which he defined as «infra-red direct view» (*Runa*, 1953-154) to determine the colour and outline of almost vanished paintings. He also attempted a chronological scale based on «*tintómetro óptico*» (*Annales de Arq.*

Fig. 209 - Estancia Alto Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. Hand-prints and naturalistic scenes. Red and ochre.



y *Etnol. Univ. de Cuyo*, Mendoza, t. XVI, 1961, pp. 227-234).

There is also the work of Juan Schobinger in the Neuquén Province (1957) where a revision of the stratification, general classification and explanation of the art, has been made. In 1960 Rodolfo Casamiquela made an ethnological study of the magico-religious meaning of Northern Patagonia prehistoric art, and in 1965 Ana María Lorandi de Giéco made a statistical — as opposed to a descriptive — classification of the different styles of the area. During this period much of the stratigraphy of prehistoric art round the country has been classified, sometimes by descriptive method only, sometimes by relating chronology to cultures<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Northwest*: Cáceres Freyre (1956/57, 1966); Casanova (1967); Cigliano (1952, 1964, 1965, 1966); Giéco (1966); Krapovickas (1961, 1964); Lafón (1964); Madrazo (1966); Márquez Miranda (1954); Reyes Gajardo (1950/51). *Central Mountains*: Gay (1958); González (1956/58); Ledesma (1957); Masramón (1967, 1968); Pedersen (1953/54, 1959, 1960, 1961); Vignati (1967). *Cuyo*: Lagiglia (1956, 1957); Rusconi (1957, 1962, 1968); Schobinger (1962, 1965, 1966). *Patagonia*: Álvarez and Robledo Bruzzone (1951); Amadeo Artayeta (1950); Bachmann (1963); Casamiquela (1958, 1960); Gradin (1959/60, 1962, 1966, 1967, 1968); Ledesma (1956); Menghin (1952, 1954, 1957, 1968); Molina (1967); Pedersen (1959, 1963); Sánchez Albornoz

In 1967, in collaboration with Prof. Menghin at the «*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina*», I started a systematic survey of the sites which contained prehistoric art, especially those in Patagonia (Menghin and Gradin, 1968). It is hoped that such a broad project will provide a basis for all future investigations. We have been cataloguing the existing bibliography on the sites, according to their themes and geographical location. We intend then to document on slides all the rock-art using, as well as the originals, tracings and published photographs. Such documentation would be placed at the disposal of archaeologists all over the world, making possible the duplication of the most interesting papers. The danger of the disappearance of all traces of historical monuments, much visited by tourists, would also be reduced. Finally, this project could provide the basis for the foundation of an institute responsible for all aspects of the subject.

#### *Regional subdivisions of rock art*<sup>5</sup>

From the account of previous studies, it can be deduced that there are several distinct regions of prehistoric art in Argentina. They are: the *North-west region*, which is influenced by Andean cultures; *Patagonia*, which is characterized by early hunters; the *Cuyo region*, the *Central Mountains* and the *Pampas* in between, which differ both culturally and geographically from one another. Until recently, little had been found in the two extensive areas of *Chaco* and *Mesopotamia* in the North-East. However, on August 11th 1968, an article by Raoul Carbajal appeared in the Buenos Aires newspaper *La Prensa*, reporting the discovery of petroglyphs on the edge of the river Uruguay near Yapeyú, in the Corrientes province. They consist of shallow engravings of crosses, circles, circles with tails and spoked figures on rocks along the river's edge. It is probable that new discoveries will be made in this region.

According to Holmberg, a painting was discovered in 1884 in Sierra de la Ventana in the Pampa region; and in 1937 according to Augusto Tapia, paintings were found in the Caverna Ojo de Agua (Sierra La Vigilancia) and in the La Damajuana Cave (Sierra La Larga), in the province of Buenos Aires. Finally, Jorge Zetti and Rodolfo Casamiquela (see also Schatzky 1954) described in 1967 a group of painting in Li-

(1957, 1958); Schobinger (1956, 1963); Vignati (1950, 1963). *Pampa*: Schatzky (1954); Zetti and Casamiquela (1967). *Mesopotamia*: Carbajal (1968).

<sup>5</sup> Juan Schobinger at the IId. Symposium Internacional de Arte Rupestre Americano (Huánuco, Perú 1967) gave a lecture on the regions of prehistoric art in Argentina.

huel Calel (La Pampa). The limits of this cultural region are difficult to define, since there is some overlapping of different cultures and periods. It is therefore necessary to adopt flexible criteria for the definition of geographical-cultural areas.

In the following charts we have summarised the most typical figures of each region:

CHART OF REGIONAL REPERTORY

<i>Regions</i>	<i>Figures</i>	<i>Techniques</i>
Northwest Province of: Jujuy Salta Tucumán Catamarca La Rioja  (valleys «quebradas» «puna»)	Geometric figures: simple circular straight «clepsidra» labiryntic  Subnaturalistic figures: zoomorphic «llama» isolated in row domesticated pregnant hoof-mark  Anthropomorphic figures: with weapon: atlatl bow and arrow shield dressed: «uncu» headdress foot-print Spaniard  Schematic figures: human outlined square face	engraving: shallow deep  painting: red black white green  cave rock shelter isolated rock rock wall



<i>Regions</i>	<i>Figures</i>	<i>Techniques</i>
Central Mountains Province of: Córdoba S. del Estero San Luis	Geometric figures: simple complicated undefined dots  Subnaturalistic figures: biomorphic: mammal reptile bird «llama» or «guanaco» isolated or in row domesticated	painting: red black white  unusual engravings
(Ridges)	Anthropomorphic figures: aboriginal: isolated in row dressed with ceremonial dresses with feather ornaments with bow and arrow Spaniard: warriors with spear horseman	rock shelter cave
Cuyo Province of: San Juan Mendoza	Geometric figures: simple complex compound circular or winding «greca»  Schematic figures:	engraving: shallow deep  painting: red black white
(Precordillera)	zoomorphic: «llama» mammal anthropomorphic: little man dynamic with horns square face mask	engravings with paint rock shelter cup-marks

<i>Regions</i>	<i>Figures</i>	<i>Techniques</i>
Patagonia (Northern) Province of: Neuquén Río Negro Chubut	Geometric figures  dots simple dot groups zig-zag «greca» maze parallel circular or winding complicated decorative forms	engraving: shallow deep  painting: red black white intensive red yellow green blue
(Plateau, small canyons)	Representative figures:  dynamic human figure ceremonial axe hoof-mark foot-step	
(Southern) Province of: Chubut Santa Cruz	Geometric figures:  dots simple straight circular	painting: red black white yellow green
	Representative figures:  subnaturalistic: lizard «guanaco» hoof-mark naturalistic: hunting scene human figure «guanaco» «boleadora» hand-print negative positive foot-print	engraving: shallow  cave rock shelter rock wall

<i>Regions</i>	<i>Figures</i>	<i>Techniques</i>
Pampa Province of: Buenos Aires La Pampa	Geometric figures (hardly visible)  circular concentric with branches	painting: red white  cave small hollowph
(Ridges)	Anthropomorphic figures (??)	
Mesopotamia Province of: Misiones Corrientes Entre Rios (Coast river)	Geometric figures:  simple crosses circular form star form	engraving: deep  isolated rock
Chaco Province of: Chaco Formosa	(Without datum)	

CHART OF REGIONAL CHARACTERS AND CHRONOLOGY

<i>Culture</i>	<i>Date</i>	<i>Guide-figures</i>	<i>Patagonia</i>	<i>Cuyo</i>	<i>Sierras Centrales</i>	<i>Northwest</i>
agricultural and pottery making	1550	Spanish warriors horsemen		x	x x	x x
	1450	«clepsidras» (?)	x	x		x
	1000	indigenous warriors with bow and arrow ceremonial axes geometrical decoration	x x	x	x x	x x
	700	atlatl				x
	500	circular or winding decoration	x	x	x	
	A. D.					
hunters	B. C.					
	ca. 200	use of llamas			x	x
	2000	hoof-marks	x	x		x
	8000	hunting scenes	x			
	9000	hand-prints	x			

## Chronology

One of the most difficult problems in the interpretation of prehistoric art lies in attempting to determine its antiquity. A relative chronology can be reached by studying superpositions and relative degrees of wear, as well as by the more complex study of stylistic connections. In Argentina, however, there are also two fixed dates. The first is 9000 B.C. at which the earliest art seems to appear. This date was determined by Menghin (1957, p. 61) at Los Toldos (Province of Santa Cruz) where red hand-prints were found in association with stone implements. The second is around 1550 A.D., when the first representations of the Spanish conquerors appear. Within this span of 10,000 years, there are also some special figures which can be placed in chronological order. Chart II shows the chronology and extent of prehistoric art in Argentina.

The pattern of prehistoric populations in Argentina is clear enough. From a map of the distribution of natives at the time of the conquest (Serrano 1947, p. 9) and the conclusions of Bórmida's work (1953-1954) on human groupings in Patagonia, we can deduce that 10,000 years ago the Pampa-Patagonia area was occupied by the Pámpidos, and in some areas by the Láguídos. (The Fuégidos, foodgatherers, have no connection with expressions of prehistoric art). The racial group called the Ándidos belongs, according to Menghin (1965, p. 124 and 1959, p. 57), to the original Mongoloid branch which arrived much later in America: apparently 2 or 3 thousand years B.C. According to Alberto Rex González (1963), they brought agriculture and pottery making to the North-West by 200 B.C.

The oldest Argentinian paintings are the hand prints (Menghin 1957, p. 62). Although these have so far only been found in Southern Patagonia, the occurrence of similar paintings in South Brazil (communication of Oldemar Blasi, XXXVII *Congreso Internacional de Americanistas*, Mar del Plata, 1966) and in Bolivia (Ibarra Grasso, 1967) suggests that they may well be more widespread in Argentina. In fact, Cáceres Freyre mentions the appearance of handprints at La Rioja in the North-West region.

The second chronological stage suggested by Menghin consists of rock paintings. Presumably it lasted from 8,000 B.C. until 2,000 B.C. when rock engravings characteristic of the final stage appeared. The dynamic and naturalistic character of the hunting scenes depicted in these paintings has led to their being compared with the Spanish art of the Levante (Menghin, 1967, p. 65). At Estancia, Alto Río Pinturas, the

*Fig. 210 - Meseta del Lago Strobel, Provincia de Santa Cruz. Hoof-marks («pisadas»). Rock engraving.*



representations include, as well as hunting scenes and scenes of guanacos in fight, a figure which has been interpreted as the oldest known representation of a *boleadora* (Vignati, 1950, p. 14, and Lám. IV).

The rock engravings are the most widespread technique used in Argentinian prehistoric art, and one, moreover, which survived in the North-West region until the Hispanic period. The representation of a horseman with a spear engraved at Zapagua (Cigliano 1965, p. 33 fig. 9) for example, confirms that it belongs to the same period as those paintings depicting the recently arrived conquerors<sup>6</sup>.

Whereas the art of Patagonia represents the culture of hunting peoples, the art of the North-West represents the culture of farmers and pottery makers. The cultural development of the latter region from 200 B.C. onwards has been summarised by Alberto Rex González (1963, p. 103-117). Representations of llamas appear to have been the most common feature of the earliest stage of art in the North-West and Central region. For the middle and late period, González uses the appearance of paintings of the propeller and bow and arrow respectively as chronological guides. The propeller itself is much older but the context of its occurrence in rock art suggests that González is correct in using it as a defining characteristic of the Middle period. In a specific one cited by him it occurs in association with representations depicting the domestication of the llama in which warriors are shown wearing head ornaments and garments typical of the Middle period. Similarly the bow has been placed in the late period partly by examining the costumes of men depicted in association with it (Gardner 1931, p. 85, f. 99; p. 87, f. 101; p. 91, f. 103).

Two recent stages, the first beginning in 1450 with the Inca influence and the second in 1550 with the arrival of the Spaniards, are characterised by the clepsidras and Spanish horsemen respectively. The wider distribution of clepsidras found in Patagonia (Gradin, 1967 and Schatzky, 1954), suggests they are older.

The styles of the North-West have influenced the art of other areas of Argentina. A painting was found at the Piedra Pintada of Mamuel Choique (Gradin, 1967) of a ceremonial double axe, similar to those found in the North-West; it was dated to the 5th century by Menghin (1957, p. 75). The influence of the North-West can also be recognized in the abstract ornamental styles of Northern Patagonia.

<sup>6</sup> See: Boman 1908, p. 794; p. 795, fig. 195; Gardner 1931, p. 58, fig. 74; p. 59, fig. 75; p. 61, fig. 76.

Fig. 211 - Las Cuevas,  
Ampascachi, Provincia de  
Salta. Warrior with pro-  
peller (atlatl). White co-  
lour. Photo O.F.A. Men-  
ghin.







Fig. 212 - Los Altos  
Provincia de Chubut. Geometric decoration. Red and white colour.

*Fig. 213 - Las Palmas, Provincia de Chubut. Winding decoration. Rock engraving.*



Finally I would like to mention a possible Amazonian influence in the Central Mountain region seen in a painting at Cerro Colorado of a woman nursing a small mammal which it has been suggested depicts an Amazonian. Pedersen (1961, p. 227, f. 1), and Schobinger (1965, p. 5) wondered if this was the same Amazonian influence which reached Southern Mendoza and Northern Neuquén where Amazonian elements are perhaps present in circular and meandering figures and deep engravings. Last summer I found these two elements on a Patagonian site at Las Plumas on the northern edge of the Chubut river (Menghin and Gradin, 1968) which fit with Menghin's former classification.

To conclude, Menghin's opinion is that most of the American prehistoric expressions are probably the result of diffusion and that prehistoric art has a single area of origin. In Europe, Australia, Africa and America the handprint magic, common among hunters of the Late Paleolithic, marks the route of migrations originating in Central Asia from where perhaps the Pámpidos also came (Menghin 1957, p. 63). The absence of Paleolithic art in Asia makes some authors sceptical of such theories and, as Prof. Bosch Gimpera (1964, p. 111) suggests, many surprises may result from future discoveries in Asia.

As for the styles of naturalistic hunting scenes, Menghin (1957, p. 65) admits that there is no direct connection although there is a similar mental evolution from their common ancestral line. Some figures of this style connected with hunting magic are particularly well shown in the group of pregnant guanacos from «Estancia Alto Río Pinturas» (Province of Santa Cruz) which have a similarity with Franco-Cantabrian art, also because of their size and lack of human representation.

Finally, a brief reference should be made to the «grecas» style consisting of step-like and repetitive cross-like figures, which were interpreted by Schuster (1956-58) as ritual expressions from the Old World. They are depicted also in the Province of Río Negro (Gradin 1967).

There are many similarities which indicate a parallel development between the prehistoric art of South America, especially Argentina, and that of the Old World. However there are many gaps in our knowledge as far as diffusion from one continent to another and prehistoric migration is concerned.

## BIBLIOGRAFIA

- Boman, Eric, 1908: *Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Désert d'Actama*. 2 vol. Paris.
- Bórmida, Marcelo, 1953-4: Los antiguos Patagones. Estudio de Craneología. *Runa*, vol. VI, pp. 5-96. Buenos Aires.
- Bosch-Gimpera, Pedro, 1964: La Prehistoria y los orígenes del Hombre Americano. *Il Encontros Intelectuais de São Paulo*, pp. 55-131. São Paulo.
- Carbajal, Raúl, 1968: Hallazgos arqueológicos en Yapeyú, Corrientes. *La Prensa*, agosto 11. Buenos Aires.
- Cigliano, Eduardo M. y Horacio A. Calandra, 1966: Hallazgos arqueológicos en la quebrada de Zapagua (Departamento de Humahuaca, Provincia de Jujuy). *Anales de Arq. y Etnolog. Univ. Nac. de Cuyo*, vol. XX (1965), pp. 27-36. Mendoza.
- Gardner, G.A., 1931: *Rock-paintings of North-West Córdoba*. Oxford.
- Gieco, Ana María Lorandi de, 1966: Sobre la aplicación de métodos estadísticos al estudio del arte rupestre. *Anales de Arq. y Etnolog. Univ. Nac. de Cuyo*, vol. XX (1965), pp. 7-26. Mendoza.
- González, Alberto Rex, 1960: La estratigrafía de la Gruta de Intihuasi (Prov. de San Luis, R.A.) y sus correlaciones con otros sitios précerámicos de Sudamérica. *Rev. del Inst. de Antrop. de la Univ. Nac. de Córdoba*. Córdoba.
- Id., 1963: Culture development in Northwestern Argentina. *Smithsonian Miscellaneous Collection*, vol. 146, N. 1, pp. 103-117. Washington.
- Gradin, Carlos J., 1966 a): Panorama del arte rupestre de la Patagonia Meridional. Comunicación presentada al XXXVII Congreso Inter. de Americanistas, Mar del Plata, Argentina. (Unpublished).
- Id., 1966 b): Las pictografías de la estancia «Alto Rio Pinturas», Provincia de Santa Cruz, Argentina. Presentado al Inst. de Prehist. y Arq. de Barcelona. (Unpublished).
- Id., 1967: La Piedra Pintada de Mamuel Choique (Provincia de Río Negro, Argentina). Comunicación presentada al II Symposium Inter. de Arte Rupestre Americano, Huámuco, Perú. (Unpublished).
- Holmberg, Eduardo Ladislao, 1884: *La Sierra de Curá-Malal (Currumalan)*. Informe presentado al Exmo. Gobernador de la Prov. de Buenos Aires. Imp. Coni. Buenos Aires.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar, 1967: *América Indígena*. Buenos Aires.
- Menghin, Osvaldo F.A., 1952: Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Rua*, vol. V, part. 1-2, pp. 5-22. Buenos Aires.
- Id., 1957: Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Praehistorica*, vol. I, pp. 57-87. Buenos Aires.
- Menghin, Osvaldo F.A. y Carlos J. Gradin, 1968: Relevamiento de monumentos de arte rupestre en la cuenca del río Chubut, especialmente en los alrededores de la localidad de Las Plumas (Provincia del Chubut, Argentina). Buenos Aires (Unpublished).
- Pedersen, Absjorn, 1953-4: El infrarrojo y su aplicación en las investigaciones de pinturas rupestres. *Runa*, vol. VI, part. 1-2, pp. 216-219. Buenos Aires.
- Id., 1961: Representaciones de carácter mágico-religioso de origen amazónico en las pinturas rupestres de las Sierras de Córdoba. Nuevo método para fechar

- su antigüedad (Ensayo). *Anales de Arq. y Tnolog. de la Unv. Nac. de Cuyo*, vol. XVI, pp. 228-235. Mendoza.
- Schatzky, I., 1954: Las pictografías de Lihuel-Calel. *Rev. Geográf. Amreicana*, Año XXI, vol XXXVII, 2a. época, Nos. 220 y 221, enero y feb. 1954, pp. 83-87. Buenos Aires.
- Schobinger, Juan, 1956: El arte rupestre de la Provincia de Neuquén. *Anales de Arq. y Etnolog. Univ. Nac. de Cuyo*, vol. XII, pp. 115-227. Mendoza.
- Id., 1965: Arte rupestre de San Juan y Norte de Mendoza. *Etnía*, vol. 1, la. part., p. 5. Olavarría.
- Schuster, Carl, 1956-8: Genealogical Patterns in the Old and New Worlds. *Rev. do Moseu Paulista*, Nova Serie, vol. X, pp. 7-123. São Paulo.
- Tapia, Augusto, 1937: Las Cavernas de Ojo de Agua y Las Hachas - Historia geológica de la región de La Brava en relación con la existencia del hombre prehistórico. *Bol. de la Direc. de Minas y Geología*, N. 43. Buenos Aires.
- Vignati, Milcíades A., 1950: Estudios antropológicos en la zona militar de Comodoro Rivadavia. *Anales del Mus. de La Plata*, Nueva Serie, Sec. Antrop. 1. La Plata.
- Zetti, Jorge y Rodolfo M. Casamiquela, 1967: Noticia sobre una breve expedición arqueológica a la zona de Lihuel Calel (Provincia de La Pampa) y observaciones complementarias. *Cuadernos del Sur*, Inst. de Humanidades, Unv. Sur. Bahía Blanca.

## RESUME

Les études détaillées de l'art rupestre patagon n'ont commencé qu'en 1949. Ce premier essai de classification comprend une courte description des groupes les plus caractéristiques de chaque région, des détails des techniques employés et une bibliographie sommaire. Pour donner un contexte aux gravures Argentines nous avons fait un essai de chronologie afin de les rattacher aux cultures connues dans ces régions: a) chasseurs, b) période céramique, c) période Inca-impériale, d) période Espagnole. Nous présentons plusieurs interprétations de l'art rupestre (magie de la chasse, rites de fécondité, etc.) ainsi que leurs relations probables avec les autres cultures d'Amérique et même avec celles de l'Ancien Monde. Dans l'état actuel de nos connaissances, nous manquons des documents essentiels permettant de décèler l'origine de l'art rupestre américaine.

## RIASSUNTO

Lo studio particolareggiato dell'arte rupestre in Patagonia è iniziato solo dopo il 1949. Questo primo tentativo di classificazione comprende una breve descrizione dei gruppi più caratteristici di ciascuna regione, le particolari tecniche usate ed un sommario bibliografico. Si è fatto un tentativo di cronologia, connettendo le incisioni con le relative culture: a) periodo della caccia, b) periodo ceramico, c) periodo imperiale Inca, d) periodo di dominazione spagnola. Vengono esposte alcune interpretazioni dell'arte rupestre argentina (magia della caccia, culti di fecondità, ecc.), le loro probabili relazioni con le altre culture d'America ed anche con quelle del Vecchio Mondo. Non vi sono per il momento dati sufficienti per chiarire l'origine di questo concentrazione di arte rupestre.



EL ARTE RUPESTRE DEL PARQUE NACIONAL  
PERITO MORENO (PROVINCIA DE SANTA CRUZ,  
PATAGONIA, REPUBLICA ARGENTINA)

ASBJORN PEDERSEN, Buenos Aires, Argentina

*El medio ambiente*

La situación geográfica del Parque Nacional Perito Moreno, se encuentra comprendida entre los 72° y 72° 32' de longitud oeste y los 47° 44' y 48° de latitud sud, aproximadamente, abarcando una extensión de la cordillera de los Andes con una superficie de 115.000 ha, correspondiente a la Provincia de Santa Cruz.

La topografía de esta región se caracteriza por su gran conjunto de cerros y cordones montañosos de diferentes elevaciones, entre los cuales se encuentran el Arido de 2.295 m, el Aspero de 1.945 m, el Heros de 2.770 m y el Yole de 2.290 m sobre el nivel del mar, todos éstos con sus cumbres cubiertas de nieve y que, debido a su variada orientación, forman un complejo de valles, tanto longitudinales como transversales, de diferentes extensiones.

El complejo hidrográfico de las diferentes cuencas con sus valles de esa región, constituye una sucesión de lagos conectados entre sí, de los cuales el Mogote, el Península, el Volcan, el Belgrado, el Escondido y el Azara vuelcan sus aguas en el lago Nansen que, a su vez, desagua en el río Carrera en dirección hacia el Oceano Pacífico Sud, mientras que, el lago Burmeister, desconectado del complejo hidrográfico indicado anterior, aunque perteneciendo a la misma región, desagua en el río Roble, en dirección hacia el Oceano Atlantico Sud.

Debido a su situación geográfica, el Parque Nacional Perito Moreno, ubicado en plena cordillera Andina, ofrece, como toda la región Patagónica, un clima muy variable, con temperatura extrema en el in-

vierno y con fuertes vientos desde el oeste en el verano, que se acentúan aún más, cuando los valles se orientan en la misma dirección. En la época del invierno, además, las nevadas son muy frecuentes.

En cuanto al aspecto fitogeográfico de la región, éste responde a los bosques andino-patagónicos, predominando en la zona esteparia u oriental, los pajonales de Coirón (*Festuca pallescens*) y la Mata torcida (*Nardophyllum obtusifolium*) con sus arbustos de follaje oscuro.

A medida que se avanza hacia el oeste, comienzan a aparecer los matorrales achaparrados de Lengua (*Nothofagus pumilio*) y de Ñire (*N. antarctica*), de aspecto decrepito e invadidos por líquenes. Más allá, acercándose a la cordillera Andina, en los ambientes más húmedos y lluviosos, los bosques de Lengua adquieren mayor desarrollo y lozanía, alcanzando alturas que sobrepasan los 1.000 m sobre el nivel del mar.

Desde el punto zoogeográfico, se puede ubicar el Parque Nacional Perito Moreno dentro de la subregión Araucana, dominio Austral-Cordillerano (Región Neotropical), según Riguelet (*Riguelet 1960*), figurando entre las especies de vertebrados más características que he podido observar en la región, los siguientes mamíferos:

Guanaco (*Lama guanicoe guanicoe*); Puma (*Felis concolor sbsp.*); Zorro gris (*Dusicyon griseus sbsp.*); Liebre europea (*Lepus europaeus europaeus*);

y aves: Condor (*Vultur gryphus*); Buho (*Bubo virginianus nacuru*); Aguilucho (*Buteo polyosoma sbsp.*); Halcón (*Falco sparverius sbsp.*); Nandu (*Rhea americana albescens*); Flamenco (*Phoenicopterus ruber chilensis*); Cisne de cuello negro (*Cygnus melancoriphus*); Avutarda (*Clophaga sbsp.*); Pato Vapor (*Tachyeres sbsp.*).

#### *Consideraciones sobre el arte rupestre de la Patagonia*

Una de las manifestaciones más sorprendentes dejadas por el hombre primitivo en la Patagonia, constituye su arte rupestre, expresado por grabados y pinturas ejecutadas sobre la superficie de las rocas, ya en cavernas, ya en paredones al aire libre. Los múltiples hallazgos, en tal sentido, revelan la existencia de pueblos que en épocas distintas habían vivido en esa región, alcanzando cierta cultura.

El arte rupestre puede ser incluido en tres agrupaciones determinadas, I) Grabados, II) Pinturas y, III) Grabados-Pinturas, las que, no obstante haber sido ejecutadas siguiendo técnicas y procedimientos completamente diferentes, involucran manifestaciones ideológicas similares que son clasificadas en: a) Representativas, b) Abstractas y, c) Simbólicas.



tanto de la representación representativa como de la representación abstracta, para señalar a una imagen o una idea.

En su origen, el arte rupestre debe ser considerado como una manifestación de carácter mágico-religiosa de tendencia ritual, concordando así con las prácticas observadas por ciertos pueblos primitivos de la actualidad. En su concepción, puede haber influenciado, tanto la magia blanca como la negra, si bien esta última posibilidad nunca ha sido considerada en trabajos sobre el particular. Únicamente Casamiquela, comenta que entre los Araucanos, en la actualidad, predomina la creencia de que, «tanto los grabados como las pinturas, han sido ejecutadas por un espíritu del mal, llamado Elëngäsë» (Casamiquela 1960)<sup>1</sup>.

### I) Grabados

En la ejecución del grabado, pueden observarse tres técnicas diferentes: a) El grabado superficial, b) El grabado profundo y, c) El grabado en hoyuelos. El grabado superficial, se destaca, más bien, por su contraste de color sobre la superficie de las rocas, como un desgaste compacto y uniforme de poca profundidad y realizado, ordinariamente, sobre rocas de gran dureza y tenacidad (graníticas). En cuanto al grabado profundo, éste ha sido realizado sobre rocas blandas (areniscas, tobas volcánicas, etc.) en forma de surcos incisos y en su mayoría, sin pulimentar. El grabado en hoyuelos, constituye una técnica excepcional para el arte rupestre de la Patagonia, habiendo sido observado, hasta el presente, en algunos pocos yacimientos solamente (Aparicio 1933-35).

<sup>1</sup> Entre ciertos pueblos primitivos en la actualidad, la magia blanca, o benigna, es realizada por brujos que, a su vez, tienen carácter de adivinos y preparan talismanes contra enfermedades y otras adversidades, además de poseer facultades de descubrir y frustrar la magia negra y las maldiciones de los hechiceros. En cuanto a la magia negra, o maligna, es realizada por hechiceros que a veces, recurren a brebajes y otros artificios ocultos para lograr sus conjuros. Es probable que algunas de las manifestaciones del arte rupestre halladas en lugares completamente ocultos, se deban a la magia negra.

## II) Pinturas

Las pinturas involucran varias técnicas diferentes. Sin embargo, éstas no han sido concretadas en su totalidad, ya que, la mayoría de los yacimientos descubiertos, no han sido estudiados debidamente, sino dados a conocer por muchos autores, bajo el aspecto de notas preliminares y descripciones generales.

En resumen, estas pinturas incluyen: a) Pinturas representativas, b) Pinturas abstractas (geométricas) y, c) Pinturas simbólicas (rastros de animales e improntas de manos y pies humanos). Generalmente, las pinturas representativas, han sido realizadas en colores monocromos (planas). Sin embargo, cuando son ejecutadas en policromía, no constan de más de dos o tres colores, los que, aparentemente, llenan funciones decorativas (Vignati 1956). En cuanto a las pinturas netamente contorneadas, éstas, también responden a la representación representativa (Pedersen 1963). Las pinturas abstractas (geométricas) son, sin duda alguna, más frecuentes que las pinturas representativas e incluyen una gran variedad de formas que deben ser consideradas como típicas de algunas regiones determinadas, mientras otras, pertenecen a distintos horizontes culturales de una gran dispersión, dentro del continente americano. En su estado más primitivo, son generalmente monocromas, aunque algunas de éstas, han sido realizadas en una rica policromía, especialmente en ciertas regiones de la Patagonia (Sanchez Albornos 1958, Casamiquela 1960). Los rastros de animales e improntas de manos y pies humanos, ofrecen un aspecto de suma importancia para el arte rupestre, ya que responden a la representación simbólica en su concepción más evolucionada dentro de una época u horizonte cultural determinado, siendo considerado como un paso hacia la expresión ideográfica primitiva, por recurrir al empleo de signos alusivos para señalar a una imagen o a una idea.

Sin embargo, de estos signos, solamente los pertenecientes a improntas de manos y pies humanos (aparte de un probable significado mágico-religioso), pueden ser considerados como correspondientes a la imagen involucrada, ya que, los denominados «rastros de animales», no siempre ofrecen la certeza de que tenga relación con el animal imaginado. En tal sentido, el «rastro de vibora» aparece en el arte rupestre de muchas regiones donde este reptil no existe en la actualidad y, posiblemente, tampoco existió con anterioridad. En cuanto al «rastro de avestruz», éste ha sido interpretado, también, como flechas o dardos arrojadizos (sin embargo, cabe señalar que en la Patagonia existen pinturas



*Figs. 214 - 215 - Impresiones de manos negativas pertenecientes a la cultura del desierto.*



con verdaderas «improntas de patas de avestruz»). Es de suponer que, por lo menos, algunos de estos signos, originariamente, podrían proceder de otras regiones y llevados como un aporte extracultural, por pueblos desplazados, para los cuales estos signos pudieran haber tenido otro significado.

Corresponde, también, llamar la atención sobre el «rastreo de caballo» que aparece con cierta frecuencia en el arte rupestre de la Patagonia y que, ha sido interpretado como tal por algunos autores (*Aparicio* 1933-35), mientras otros, descartan esta posibilidad, por atribuir a este signo una antigüedad anterior a la introducción del caballo actual (*Equus caballus*) por el conquistador español, pero sin aceptar que podría tener relación con el verdadero caballo americano (*Equus reitidens*) (*Schobinger* 1956, *Menghin* 1957). Sin embargo, mis hallazgos de pinturas con representaciones de jinetes a caballo, realizados en la región del Parque Nacional Nahuel Huapi y en Toquepala, Perú (Fecha con C-14 en 9.850 años A.P.) (*Pedersen* 1959, 1963), demuestran su lejana utilización por el indígena en el Continente Americano, hecho que, en la actualidad, también es aceptado por otros autores (*Ibarra Grasso* 1967).

### III) Grabados-Pinturas

Los grabados-pinturas constituyen una técnica excepcional para el arte rupestre, cuya existencia ha sido comprobada, hasta el presente, en muy pocos yacimientos solamente (*Bruch* 1902, 1904; *Vignati* 1944). En su ejecución, se ha empleado la técnica del grabado profundo, habiendo sido los surcos rellenos con pintura. Tanto los grabados como los grabados-pinturas, responden a manifestaciones ideológicas de carácter representativo, abstracto y simbólico.

#### *Antecedentes sobre hallazgos de arte rupestre en la provincia de Santa Cruz*

En vista de que el presente trabajo tiene por finalidad realizar un estudio de las pinturas del Cerro Casa de Piedra en el Parque Nacional Perito Moreno y, en especial, de las improntas de manos pintadas, se hará un resumen de hallazgos realizados en la Provincia de Santa Cruz, por encontrarse, dichas representaciones, casi exclusivamente, circunscriptas a esa región<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Conforme los conocimientos en la actualidad, los yacimientos con improntas de manos pintadas, se encuentran únicamente en el área comprendida entre los 67° 30' y 72° 40' de longitud oeste y los 45° 30' y 50° 15' de latitud sud.

La primera noticia sobre la existencia del arte rupestre en la Patagonia, se debe a Moreno, quien comenta haber observado, en 1877, pinturas en la Punta Gualichu, en las márgenes del lago Argentino en la Provincia de Santa Cruz (*Moreno* 1879). Estas pinturas, además de poseer representaciones geométricas y antropomorfas, también contienen «improntas de manos pintadas», tanto negativas como positivas, realizadas en diferentes colores.

Si bien Moreno nunca llegó a publicar los dibujos de estas pinturas, que había hecho preparar, estos fueron utilizados por Hauthal en su trabajo presentado en el XXI Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Gotenburgo de 1924 (*Hauthal* 1925), como así también por Vignati, años más tarde, en un trabajo relacionado con diferentes aspectos antropológicos de la Provincia de Santa Cruz y que, además incluye una descripción de las pinturas de la Punta Gualichu (*Vignati* 1934). Infortunadamente, estas pinturas han sufrido grandes destrozos, debido a inscripciones que cubren los mismos, realizadas por personas que en diversas ocasiones han visitado el lugar.

En 1893, Burmeister da a conocer otro hallazgo de pinturas realizado en Jaten Guajen, en la Provincia de Santa Cruz y que, contienen dibujos geométricos únicamente (*Burmeister* 1893). Entre los hallazgos más importantes de arte rupestre realizados en la Provincia de Santa Cruz, se encuentran los yacimientos de los Toldos en el Cañadón de las Cuevas, dadas a conocer por Aparicio en 1935. Estos incluyen varios abrigos conteniendo grandes cantidades de «improntas de manos pintadas». Al referirse a éstas, Aparicio expresa: «Al penetrar al mayor de los abrigos que se presenta a nuestra vista tuvimos la grata sorpresa de ver sus paredes y techos cubiertos de pinturas. El espectáculo, realmente estupendo, hacía, por inesperado, más extraordinario. Impresiones de manos humanas, en cantidades innumerable, aparecían por todas partes y, en algunos lugares, cubrían materialmente la roca, en abigarramiento y superposición tales que tornaba difícil la tarea de reconcerlas e interpretarlas. Predominan las figuras negativas, obtenidas por el procedimiento universalmente conocido de aplicar la mano contra el muro y pintar la superficie alrededor. En la gran mayoría de los casos el color empleado es un ocre rojo; amarillo en menor escala y, en contados ejemplares, blanco y negro. En la casi totalidad de los casos la mano representada es la izquierda.

«Además de este sujeto, pero en proporción insignificante comparado con él, hay también representaciones de manos positivas, pies humanos negativos, rastros de guanacos y de avestruz, espirales, circunfe-

rencias concéntricas, círculos sembradas de puntos, etc. Además, sobre una de las paredes, dos largas líneas de puntos se cortan en cruz, como si hubiera querido dividir el muro en secciones» (*Aparicio* 1933-35). En otros abrigos en el mismo Cañadón, también pude observar grandes conjuntos con improntas de manos pintadas, como así también en los parajes de Aguada del Cuero y Piedra Museo en esa misma región.

Otra región con grandes conjuntos con pinturas e improntas de manos pintadas en la Provincia de Santa Cruz, constituyen los yacimientos del Cañadón Charcamac y Río Pinturas. Éstas, si bien conocidas con anterioridad, fueron descritas, someramente, por Vignati en un trabajo relacionado con aspectos antropológicos de la entonces Zona Militar de Comodoro Rivadavia, sin aportar mayores detalles sobre el particular (*Vignati* 1950).

### *El Cerro Casa de Piedra y sus pinturas*

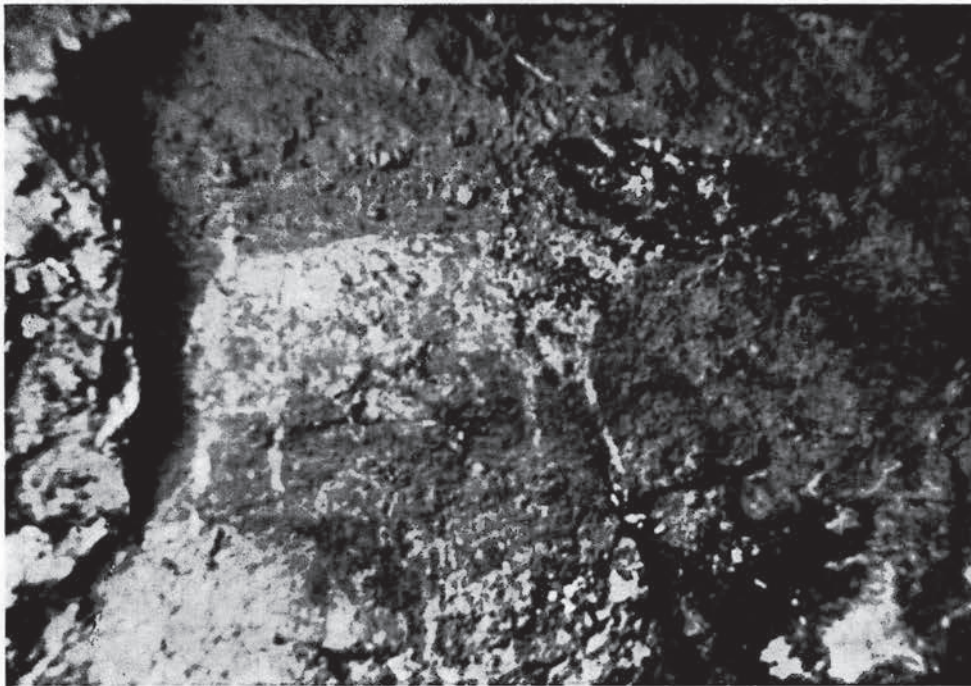
Con una situación geográfica de 72° 5' de longitud oeste y 47° 53' de latitud sud, el Cerro Casa de Piedra se eleva unos 100 m sobre el terreno circunvecino y 935 m sobre el nivel de mar. Su origen volcánico, constituido por una crisolita de color marrón, se debe a una fractura con cresta longitudinal que corre en dirección este-oeste y con una inclinación de sus capas, intensamente fracturadas, hacia el lado sur. Visto desde el lado norte, que es el lado por donde se encuentran las cavernas, presenta una forma alargada con elevación suave de unos 300 m de longitud, para concluir en un cono abrupto en su lado este.

No puede ser más grandioso y llamativo el paisaje que rodea el Cerro Casa de Piedra con sus grandes praderas cubiertas por herbáceas de matices variados, verdosos durante la primavera y el verano y amarillentos durante los meses invernales, surcados por una infinidad de arroyos con sus lagunitas, pobladas por aves.

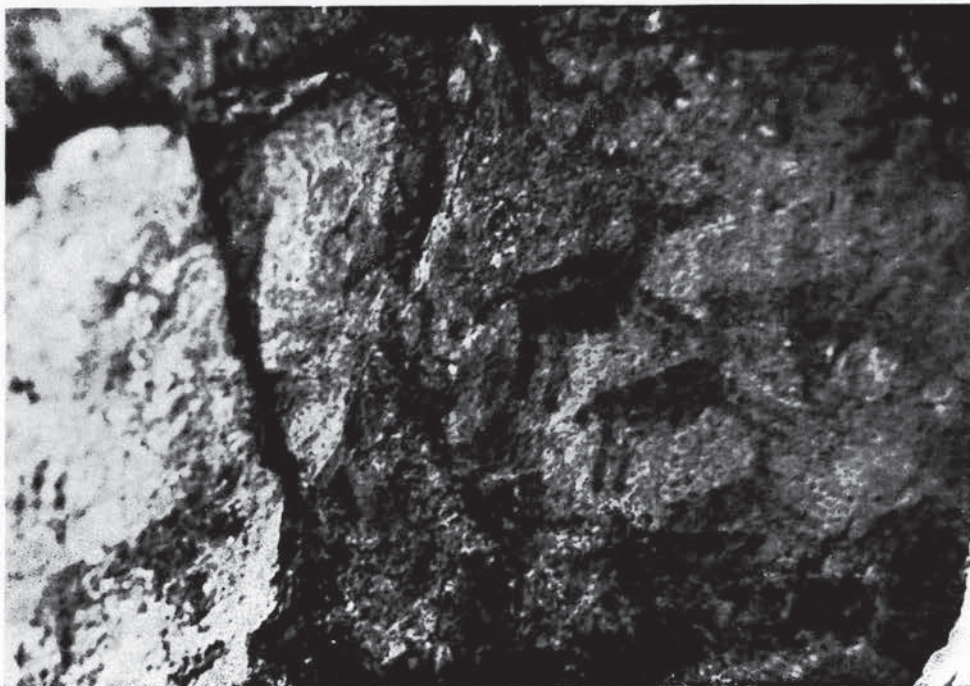
Al pie del cerro, en la angosta franja entre este y el río Roble, hasta el lago Burmeister unos 2.000 m hacia el oeste, se observa una maraña de troncos blanquecinos, últimos testigos de un antiguo bosque quemado.

Más allá, los faldeos de los cerros cubiertos con bosques y sus cumbres con nieve, sierran el horizonte, coronado de un cielo azul con sus blancas nubes.

Durante mis estudios realizados en el Cerro Casa de Piedra, pude



*Fig. 216 - Superposic  
de guanaco pintado en r  
sobre un guanaco pint  
en blanco, los dos de  
cultura de los cazado  
superiores.*



*Fig. 217 - Figuras ani  
les más esquematicas y  
tadas en rojo, de la cult  
de los cazadores.*

localizar un total de siete yacimientos con pinturas, incluyendo dos abrigos y cinco cavernas. Estas se caracterizan por su relativamente gran tamaño y profundidad, siendo el acceso a las mismas, únicamente por el talud que en parte las obstruyen. Posiblemente puede haber existido una cantidad mayor de estas cavernas, ya que, pude observar que la entrada de algunas de éstas, estaba totalmente obstruida por los derrumbes.

A estos yacimientos he asignado la siguiente numeración de identificación, contando desde el lado este hacia el oeste: CCP-1, CCP-2, CCP-3, CCP-4, CCP-5, CCP-6, CCP-7.

CCP-1 y CCP-2. Corresponden a los dos abrigos ya mencionados y contienen unicamente restos de pinturas, entre ellas, algunas improntas de manos negativas y figuras geometricas.

CCP-3. Esta caverna se abre en forma triangular y mide 12 m de frente por 11 m de profundidad, con una altura máxima de 13 m en su boca. Las paredes de esta caverna, igual que en las demás cavernas descubiertas, no presentan una superficie lisa y continua, sino con una gran cantidad de planos seccionados, sobre los cuales se encuentran las pinturas ubicadas. A unos 4 m de su entrada, el piso de la caverna se eleva en forma gradual y escalonada hacia el fondo, para llegar a tener una altura de 2 m solamente. Las pinturas contenidas en esta caverna, son las siguientes:

Improntas de manos negativas; Guanacos.

CCP-4. Esta caverna, también, se abre en forma triangular y mide 25 m de frente por 20 m de profundidad, con una prolongación de unos 10 m consistiendo en una angosta ranura que, según las osamentas de animales acumuladas, han de servir como refugio de los muchos pumas que habitan el lugar. Durante los días dedicados al estudio de las pinturas de esta caverna, no apareció ninguno de estos animales. Sin embargo, a mi llegada por las mañanas, pude observar la existencia de numerosas pisadas dejadas durante la noche, como así también, nuevas víctimas semidevoradas por ellos. A una distancia de 7 m de la entrada, parcialmente obstruido por los derrumbes, el piso sube bruscamente unos 2 m para continuar, sin modificación, hacia el fondo de la caverna. Las pinturas contenidas en esta caverna, son las siguientes: Improntas de manos negativas; Guanacos; Grupo de líneas y puntos.

CCP-5. Continuando el recorrido del paredón en dirección hacia el oeste, se encuentra la caverna CCP-5, semioculta por los grandes



derrumbes y bloques de piedra. Esta se abre con un frente de 14 m en forma de una antecámara que, a poca distancia de su entrada se angosta para continuar con un ancho de 8 m hasta el fondo de la caverna. El centro de ésta, se encuentra ocupado por cuatro bloques de piedra, completamente cubiertas por una gruesa capa de guano de hasta 1 m de espesor, producido por las aves de rapiña que anidan en el techo de la caverna. La profundidad de ésta, llega a 25 m, pero las pinturas que se pueden distinguir, en la actualidad, se encuentran en el costado derecha de la antecámara (con excepción de una figura), ya que, el costado izquierda, se encuentra completamente ennegrecida, debido a las fogatas de los cazadores de guanacos que, en épocas más recientes han ocupado la caverna. Las pinturas contenidas en esta caverna, son Guanacos, uno con superposición de puntos y un Grupo de puntos.

CCP-6. Una vez franqueados los derrumbes que obstruyen la entrada de la caverna CCP-6, esta se abre en forma de una galería angosta y alargada de unos 10 m de longitud. Si bien esta caverna en su parte izquierda y central, únicamente contiene algunos restos de pinturas desvanecidas, ésta, en su sección final, constituida por dos concavidades de gran profundidad, posee dos conjuntos de improntas de manos negativas de cierta magnitud, cuyo estudio ha permitido realizar observaciones importantes sobre la técnica empleada en su ejecución. Las pinturas contenidas en esta caverna, son improntas de manos negativas.

CCP-7. Esta caverna, también, se abre en forma de una galería alargada, pero de mayor magnitud. El acceso a la misma es practicable por el lado derecho, una vez franqueado el derrumbe que obstruye su entrada, encontrándose el piso de la misma a una profundidad de 10 m más abajo que el talud. En esta caverna, también, las pinturas se encuentran en su sección derecha final, cubriendo, tanto las paredes como el techo de la misma. Las pinturas contenidas en esta caverna, son las siguientes: Improntas de manos negativas; Guanacos; Figura solar; Grupo de puntos.

De acuerdo con lo manifestado, se pueden clasificar las pinturas del Cerro Casa de Piedra en representativas, abstractas y simbólicas, perteneciendo éstas, además, a épocas diferentes, a juzgar por el material lítico hallado en las cavernas y que, podrían corresponder a horizontes culturales del Paleolítico superior (15.000 a 10.000 a. de J.C.) y del Mesolítico inferior (9.000 a 2.000 a. de J.C.), en concordancia con otros horizontes culturales que existen en la región (*Bormida* 1965).

Encuadrándose en esta clasificación, con respecto al de más antigüedad, corresponden las pinturas con improntas de manos negativas (simbólicas). Se llega a esta conclusión, tomando en consideración que en la caverna CCP-6, estas pinturas no se encuentran en asociación con pinturas con otras representaciones (representativas y abstractas), así como por haber hallado en esa caverna, únicamente material lítico correspondiente al horizonte cultural de mayor antigüedad, mientras que, en las cavernas que, además de contener improntas de manos negativas, contienen pinturas con representaciones representativas y abstractas, el material lítico hallado, corresponde a los horizontes culturales, tanto de mayor como de menor antigüedad.

Como ya es sabido, las representaciones con improntas de manos negativas, han sido obtenidas colocando las manos sobre las rocas y empastando la superficie circundante con pinturas. Esta técnica es universalmente conocida y aceptada por muchos autores, aunque, tratándose del arte rupestre prehistórico del viejo Mundo, hay quienes opinan que, en lugar de pinturas, se utilizaron polvos que fueron aplicados con soplos mediante tubos de hueso, fabricados para este fin, técnica ésta, difícil de aceptar. Las cavernas del Cerro Casa de Piedra, no contienen pinturas con representaciones con improntas de manos positivas.

Al realizar un estudio minucioso de estas pinturas, para establecer las técnicas empleadas en su ejecución, se pudo constatar que las superficies de las rocas habían sido pintadas en diferentes colores, antes de la realización de las improntas de manos negativas. En tal sentido se pueden establecer las siguientes combinaciones, expuestas en orden de su frecuencia más común observada, con respecto a los colores utilizados:

<i>Color de la mano</i>	<i>Color del contorno</i>
Óxido rojo	Blanco
Blanco	Óxido rojo
Blanco	Negro
Negro	Blanco
Blanco	Ocre amarillo
Ocre amarillo	Blanco

Los ensayos espectroscópicos con muestras de pinturas pertenecientes al arte rupestre de la Patagonia, revelan que éstas corresponden

a dos tipos diferentes: a) Pinturas acuosas y, b) Pinturas pastosas, según los aglutinantes utilizados en su preparación. Es de suponer que estos dos tipos de pinturas pueden haber sido empleados, sin límite y extensión. En la preparación de las pinturas del tipo acuoso, las sustancias colorantes pueden haber sido diluídas con agua u orines, simplemente, ya que éstas, generalmente, fueron aplicadas sobre superficies de rocas porosas (areniscas, rocas volcánicas, etc.), que absorbieron los pigmentos de color, fijándolos por tiempo indeterminable. En cuanto al tipo de pinturas pastosas, éstas demuestran haber sido mezcladas con grasa de animal y aplicadas como un revoque sobre la superficie de las rocas, sin distinción. En la ejecución de las pinturas del Cerro Casa de Piedra, se empleó únicamente el tipo acuoso.

Estas pinturas incluyen colores como el rojo, el blanco, el negro y, el amarillo. Este orden numérico, concuerda con la frecuencia más común de los colores utilizados y que, aparentemente, obedecía a la posibilidad de su obtención en cada yacimiento y no por pertenecer a distintos horizontes culturales que empleaban un determinado color. Sin embargo, debe tenerse presente la posibilidad de que algunos de estos colores podrían ejercer un estado psíquico sobre el hombre primitivo, induciéndole al empleo de un determinado color, además de que éste podría estar subordinando a un significado convencional.

Los análisis químicos realizados con muestras de pinturas pertenecientes al Cerro Casa de Piedra, acusan el empleo de diversas sustancias colorantes en su preparación. En tal sentido, se ha podido identificar los siguientes minerales utilizados para este fin: *Hematita* u ocre rojo, en forma de óxido de hierro ( $Fe_2O_3$ ), para la obtención del color rojo. *Caliza*, en forma de carbonato de calcio ( $CaCO_3$ ), para la obtención del color blanco (Aparentemente se utilizó, también, el guanto de aves de rapiña para este fin). *Manganeso*, en forma de bióxido de manganeso ( $MnO_2$ ), para la obtención del color negro (Se utilizó, también, carbón vegetal para este fin). *Limonita* u ocre amarillo, en forma de hidróxido de hierro  $H(Fe(OH)_2)$ , para la obtención del color amarillo (El color de la limonita va de amarillo al pardo oscuro).

De los calcos obtenidos de estas pinturas, se puede observar que la misma mano izquierda se encuentra repetido con cierta frecuencia, mientras que, las improntas de manos que se supone como correspondientes a la mano derecha, en realidad, ha sido la mano izquierda, colocada con el dorso sobre la superficie de las rocas. Si bien en el arte rupestre prehistórico del Viejo Mundo, se observan manos con dedos mutilados, esto no ocurre con las pinturas de la Patagonia, aunque

esto, equivocadamente, ha sido manifestado por algunos autores que se ajustan a las conclusiones señaladas para esas pinturas, relacionando dicha costumbre con un antiguo culto de carácter mágico-religioso, practicado por los pueblos primitivos de la región (*Menghin* 1952, *Gradin* 1966)<sup>3</sup>.

Indudablemente, se debe suponer que estas representaciones han de tener un fondo de carácter mágico-religioso, como así también, la practica de realizar mutilaciones aunque este sacrificio no es posible confirmarlo, en base de las pinturas, como ha señalado por Sahly, quien con su estudio relacionado con este particular, ha llegado a la conclusión de que las pinturas prehistóricas del Viejo Mundo, con sus manos defectuosas y dedos mutilados, únicamente se deben a ciertas enfermedades, y entre ellas, la lepra, etc. (*Sahly*, 1965).

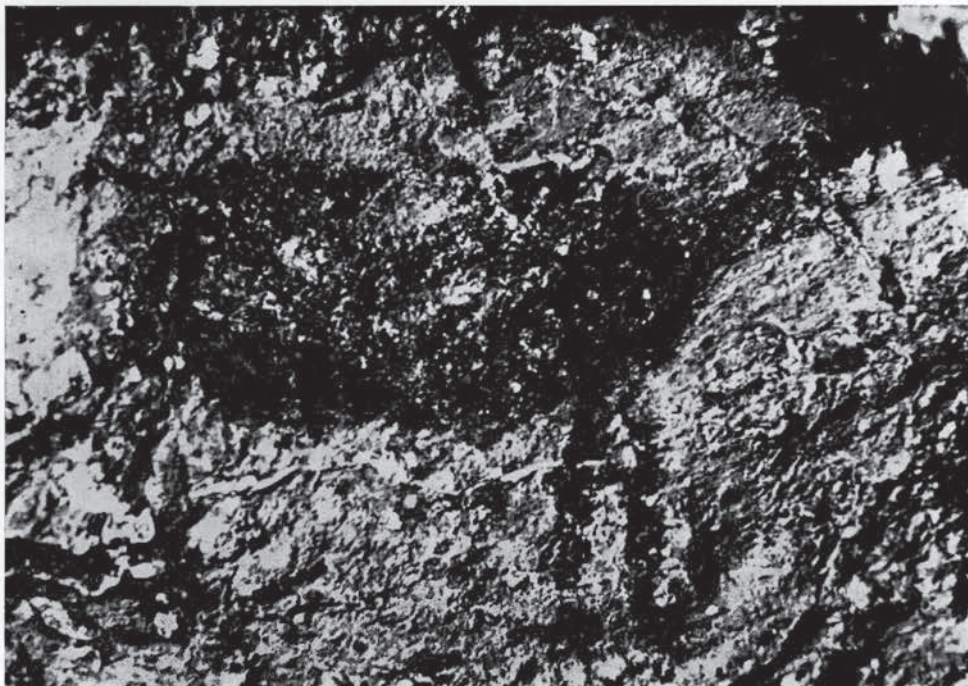
Como ya he mencionado, la clasificación de las pinturas del Cerro Casa de Piedra, conjuntamente con el material lítico hallado en algunas de las cavernas, demuestra que estas estaban ocupadas en épocas distintas y por pueblos diferentes, aportando, cada uno de ellos, sus características a estas. En tal sentido, es posible distinguir dos tendencias o manifestaciones fundamentales, pertenecientes a dos horizontes culturales: la Cultura del desierto, con sus pinturas simbólicas (improntas de manos negativas) y la de los Cazadores, con sus pinturas representativas (guanacos) y abstractas (geométricas), respectivamente, conforme la siguiente exposición:

Caverna	Tipo de pinturas			Cultura
	Representativas	Abstractas	Simbólicas	
CCP-1	—	—	Manos pintadas	Cultura del desierto
CCP-2	—	Geométricos	Manos pintadas	Id. y Cazadores superiores
CCP-3	Guanacos	—	Manos pintadas	Id. y Cazadores superiores
CCP-4	Guanacos	Geométricos	Manos pintadas	Id. y Cazadores superiores
CCP-5	Guanacos	Geométricos	—	Cazadores superiores
CCP-6	—	—	Manos pintadas	Cultura del desierto
CCP-7	Guanacos	Geométricos	Manos pintadas	Id. y Cazadores superiores

<sup>3</sup> Ultimamente, en Nueva Guinea, también, se han hallado pinturas con improntas de manos negativas sin mutilar. Estos hallazgos no han sido fechados todavía, pero se supone que no poseen una gran antigüedad (*White y White* 1964).



*Figs. 218-219 - Dos ej  
plares de guanacos de  
cultura de los cazado  
superiores, el primero p  
tado en blanco, el segu  
pintado en rojo.*



### *Observaciones generales:*

De acuerdo con lo informado, en las cavernas del Cerro Casa de Piedra, perteneciente al Parque Nacional Perito Moreno, se encuentra un conjunto de yacimientos con arte rupestre, constituido por pinturas similares a otras existentes en la Provincia de Santa Cruz.

Estas pinturas, a juzgar por el material lítico hallado en las cavernas, datan de una gran antigüedad, correspondiendo a dos horizontes culturales diferentes, compuestas, uno por la Cultura del desierto, con representaciones de carácter simbólicos (improntas de manos pintadas) y otro, por Cazadores superiores, con dibujos representativas (guanacos) y abstractos (geométricos). Las pinturas pertenecientes a esta última cultura, revelan la existencia de dos épocas distintas, una con representaciones de tendencia escénica y figuras estilizadas, y otra posterior con dibujos toscamente ejecutados.

Del estudio de las manos pintadas, se desprende que estas no sufrieron mutilaciones, contrario a lo manifestado por algunos autores. Así también, se pudo constatar que las superficies de las rocas, fueron pintadas en diferentes colores, antes de la ejecución de las improntas de manos negativas, ofreciendo así una variedad de colores, hasta ahora inadvertidos.

Conforme los conocimientos en la actualidad, los yacimientos con improntas de manos pintadas, se encuentran casi exclusivamente circunscriptos a la Provincia de Santa Cruz, ocupando un área comprendida entre los 67° 30' y 72° 40' de longitud oeste y los 45° 30' y 50° 15' de latitud sud. Este particular, solamente podría indicar que los pueblos que habían vivido en esa región, pertenecían a una misma cultura, que se regían por normas convencionales preestablecidas para realizar este tipo de representaciones y que, por otra parte, deben ser consideradas como un culto de carácter mágico-religioso de tendencia ritual, típico para un pueblo primitivo.

### BIBLIOGRAFIA

*Aparicio, Francisco de*

1933-35 Viaje preliminar de exploración en el territorio de Santa Cruz. *Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires. Serie A, V. III, pp. 71-92.

*Bormida, Amalia Sanguinetti de*

1965 Dispersión y características de las principales industrias precerámicas del territorio argentino. *Etnia*, Olavarria, (Museo Municipal Dámaso Arce).

*Bruch, Carlos*

1902 La piedra pintada del arroyo Vaca Mala y las esculturas de la cueva de Junin de los Andes. *Revista del Museo de La Plata*, La Plata, T. X, pp. 173-176.

1904 La piedra pintada del Manzanito (Territorio del Río Negro). *Revista del Museo de La Plata*, La Plata, T. XI, pp. 71-72.

*Burmeister, Carlos V*

1893 Nuevos datos sobre el territorio Patagónico de Santa Cruz. *Revista del Museo de La Plata*, La Plata T. IV, pp. 225-256, 337-352.

*Casamiquela, Rodolfo M.*

1960 Sobre la significación Mágico-utilitaria del arte rupestre norpatagónico. *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca. (Instituto de Humanidades. Universidad Nacional del Sur).

*Gradin, Carlos J.*

1962a Petroglifos de la Meseta del lago Stroebel (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistorica*, Buenos Aires. T. III-IV. pp. 123-143.

1966 Pinturas rupestres en la Patagonia Austral. *La Prensa*, 23 de octubre de 1966. Buenos Aires.

*Hauthal, R.*

1925 Zwei bemerkenswerte Funde im Südlichen Patagonien. *XXI Congrès International des Americanistes*. Göteborg, 2<sup>e</sup> part, pp. 515-520.

*Ibarra Grasso, Dick Edgar*

1967 *Argentina Indígena y Prehistoria Americana*. Buenos Aires.

*Menghin, O.F.A.*

1952 Las Pinturas Rupestres de la Patagonia. *RUNA*, Archivo para las Ciencias del Hombre. Buenos Aires. T. V, pp. 5-22.

1957 Estilos del Arte Rupestre de Patagonia. *Acta Praehistórica*, Buenos Aires. T. I, pp. 57-87.

*Moreno, Francisco P.*

1879 *Viaje a la Patagonia Austral*, emprendido bajo el Auspicio del Gobierno Nacional. Buenos Aires, 1867-1877, T. I.

*Pedersen, Asbjorn*

1959a Las Pinturas Rupestres de la Región del Parque Nacional Nahuel Huapi. *Anales de Parques Nacionales*. Buenos Aires, T. VIII, pp. 19-36.

1963 Las pinturas rupestres de la región del Parque Nacional Nahuel Huapi (Provincia del Neuquén) y sus posibles proyecciones prehistóricas. *Primer Congreso del Area Araucana Argentina*. Buenos Aires, T. II, pp. 167-184.

MS Acotaciones al estudio del arte rupestre de la Patagonia.

MS El arte rupestre del lago Pozadas (Provincia de Santa Cruz).

- Sably, A.  
1965 El misterio de las manos mutilados. *Interspan*, Londres, Libro n. 2.
- Sanchez Albornos, Nicolas  
1958 Pictografías del Valle de El Bolsón (Río Negro) y del Lago Puelo (Chubut), Argentina. *Acta Praehistórica*, Buenos Aires, T. II, pp. 146-175.
- Schobinger, Juan  
1956 El Arte Rupestre de la Provincia del Neuquén. *Anales de Arqueología y Etnología*, Mendoza ( Universidad Nacional de Cuyo), T. XII, pp. 115-227.
- Vignati, Milciades Alejo  
1934 Resultados de una excursión por las margenes sur del río Santa Cruz. *Notas Preliminares del Museo de La Plata*, Buenos Aires, T. II, pp. 77-151.  
1944 Antigüedades en la región de los lagos Nahuel Huapi y Traful. *Notas del Museo de La Plata, Antropología*, La Plata, n. 23 bis/29. (III. Pinturas rupestres del lago Nahuel Huapi, pp. 95-102).  
1950 Estudios antropológicos en la Zona Militar de Comodoro Rivadavia. *Anales del Museo de La Plata, Antropología*, La Plata, n. 1, pp. 7-18.
- White, J. y Carmel White  
1964 A new frontier in archaeology. Rock-art in Papua-New Guinea. *Illustrated London News*, London, n. 2206 (Nov. 14), pp. 775-777.

## RESUME

Les grottes du Cerro Casa de Piedra, dans le Parc National Perito Moreno, renferment quelques peintures rupestres, probablement très anciennes. Cette hypothèse semble confirmée par l'industrie lithique trouvée au même endroit. On y reconnaît plusieurs périodes, dont la succession chronologique fait l'objet du présent article. L'étude des superpositions est d'un intérêt tout particulier, de même que celle de certaines phases, car les trois sujets principaux, c'est à dire: animaux, empreintes de mains, signes abstraits et géométriques, se rencontrent dans le même contexte figuratif.

## RIASSUNTO

Nelle caverne del Cerro Casa de Piedra, nel Parco Nazionale Perito Moreno, si incontrano alcuni gruppi di pitture rupestri, probabilmente di epoca molto antica, confermata anche dall'industria litica raccolta nelle stesse località. Vi sono diversi periodi, che vengono discussi nell'articolo. Di particolare interesse è lo studio delle sovrapposizioni e di alcune fasi in cui i tre soggetti principali (animali, impronte di mano e segni astratti e geometrici) si incontrano nello stesso contesto figurativo.

## SUMMARY

In the caves of Cerro Casa de Piedra, in Perito Moreno National Park, there are some groups of rock paintings which are probably very old. This hypothesis seems to be confirmed by the lithic industry found in the same area. The art dates from different periods and the author discusses their chronology. The study of superpositioning in some phases is particularly interesting for the three principal subjects, animals, hand prints and abstract and geometric signs, appear in the same contexts.



## ASPÉCTOS DA ARTE PRÉ-HISTÓRICA NO SUL DO BRASIL

OLDEMAR BLASI, Curitiba, Paraná, Brasil

Numerosos são os informes sobre a ocorrência de inscrições e pinturas rupestres no território brasileiro, tanto em formações rochosas como em isolados blocos monolíticos. Até o momento poucos tem sido os trabalhos de interesse científico realizados nessas áreas de ocorrência e menores ainda as publicações a respeito.

No Paraná, Estado localizado no sul do Brasil, entre São Paulo e Santa Catarina, notícias sobre o aparecimento de pinturas parietais surgiram ha 10 anos atrás<sup>1</sup>. A região em que elas surgem com maior intensidade localiza-se no centro do território paranaense, comumente denominado de 2º planalto. Trata-se de larga faixa de formações areníticas, de bizarras conformações, muito erodidas pelo tempo, onde ao lado de vegetação de campos limpos, entremeada de arbustos, correm pequenos córregos e riachos. Vive ali variadíssima fauna, constituída, principalmente, de cervídeos, porcos do mato, felinos e diversificadas espécies de aves. Esses animais é que inspiraram os índios pré-históricos na elaboração dos desenhos e pinturas que ornaram muitas das paredes daquelas formações rochosas.

Os trabalhos de campo, que consistiram no levantamento topográfico da região; registro gráfico e fotográfico em preto e branco e colorido dos desenhos e pinturas, foram efetuados em 1966 e 67. Colaboraram nas pesquisas o desenhista Ney Barreto e o técnico em fotografias João Werner Kugler, auxiliado pelo professor João Zanardini Branco.

Nota breve sobre essas ocorrências foram apresentadas ao XXXVIIº Congresso Internacional de Americanistas, Mar del Plata, Argentina, em 1966.

<sup>1</sup> Laming, A. e J. Emperaire, 1956, Découvert de peintures rupestres sur les hauts plateaux du Paraná, *Journal de La Société des Americanistes*, Paris, N.S., Tome XLV, pp. 165-178; 3 figg. e 2 pranchas.

O primeiro conjunto pictórico foi assinalado nas paredes de largo e baixo bloco rochoso, denominado Ponciano I. Não obstante a maior parte das pinturas estar borrada ou apagada, o agrupamento permite distinguir representações de pássaros, cervídeos, pontos, traços e grades. Distante a algumas centenas de metros dessa primeira formação está a *Lapa Ponciano*, muito próxima à bordo superior do maior rio da região o *Iapó*. Prolongado trabalho de erosão formou nela uma série de irregularidades, como nichos, pequenos abrigos, cavidades estreitas e profundas, e provocou o desabatamento de apreciável bloco maciço da parte mais elevada da Lapa, o qual veio a se colocar na sua porção frontal. Face a isso restou, na parede da formação, acanhado espaço o qual, no entanto, foi aproveitado pelo índio para execução de algumas pinturas. São de pequenas dimensões, com temas variados e decôr vermelha. Utilizando-se do bloco tombado como estrado natural, o artista executou ainda, no teto resultante do desprendimento, série de curiosas pinturas. São em forma de silhuetas ou cheias e surgem isoladas ou agrupadas. Além de regular número de traços verticais e horizontais, dispostos em fila, equidistantes, há ainda algumas figuras mal esboçadas, de identificação duvidosa. As relativamente nítidas mostram, ao lado de pequeno roedor, dois veados, um canídeo, um lagarto e uma aranha. No teto são visualizadas figuras de dois animais não identificados; um semicírculo cortado por longo traço; nova série de sinais esquemáticos, idênticos aos mencionados, e a figura incompleta de um pássaro com as asas abertas. À curta distância está a cabeça e o peito de um cervídeo galheiro, cujas dimensões não vão além de 8cm. Não obstante, a representação é extraordinariamente realística. Finalmente, surge a última representação que mostra curiosa cena de pesca. A composição, também de reduzidas dimensões, é formada por um indivíduo que sustenta com as duas mãos curta vara, com longa linha, tendo esta, na extremidade, a figura de um peixe, êste proporcionalmente bem maior que a figura do pescador. A mais importante das três formações areníticas que mostraram desenhos e pinturas, na região, quer pelo fato de ali se ter encontrado pequeno abrigo, em cuja entrada ocorreram os indícios da cultura material dos índios, quer pelo número a qualidade dos motivos representados, é a *Lapa Floriano*. Situa-se cerca de 3.000 metros à nordeste da anterior. É uma enorme e bela formação. A natureza caprichosamente entalhou nesta Lapa interessantes figuras, como agulhas, ameias, nichos, patamares, abrigos, etc. Parte dela é formada por íngremes paredes, cheias de fendas e a outra por uma espécie de abrigo, cujo teto está disposto diagonalmente para o



Fig. 220 - Lapa Floriano. Dois cervídeos em marcha.

interior. Na parede central, contígua às cavidades de forma abaulada, em cujos fundos surge extensa plataforma, separada do teto por 1 metro de altura, está pequena gruta. Nela, justamente na sua entrada, foram encontrados em mistura com cinzas e carvão numerosos utilitários indígenas. O local foi muito perturbado por curiosos, em busca de lendários tesouros. A larga camada de terra preta, misturada com areia e cascalhos, revelou mais de uma centena de indícios líticos. Entre eles estão lascas simples e melhoradas, raspadores, batedores com depressões centrais, trituradores, além de pequena ponta de flecha. Fragmentos de ócre (hematita vermelha), foram também localizados, e mostram claros sinais de utilização. Supõem-se tenham sido utilizados como corantes na confecção dos desenhos e pinturas.

Os utilitários líticos, obtidos na sua grande maioria pelo talhamento de seixos rolados de síles, face às suas características morfo-tipológicas, correspondem ao equipamento usado por indivíduos que tinham na caça importante fonte de subsistência. Alguns cacos de cerâmica foram igualmente encontrados. São de recipientes pequenos, provavelmente tigelas, sem decoração, o mas com delgada camada de coloração vermelha no interior. Embora de confecção tipicamente indígena, não se pode dizer, no momento, se seus autores foram os mesmos que fabricaram os vestígios líticos e, por analogia, os responsáveis pelas manifestações pictóricas.

Os desenhos e pinturas que ocorrem nesta Lapa são numerosos, de diversas dimensões, igualmente vermelhos e, curiosamente, não muito semelhantes a aqueles registrados alguns anos atrás, em formações localizadas quilômetros dali. São naturalistas e esquemáticas, e representam com maior frequência, espécies da fauna contemporânea. Também aparecem isolados ou em grupos e em diversas posições. As figuras esquemáticas têm como temas círculos, pontos, traços, escadas, e sugerem

ter sido executadas pelo uso direto de um fragmento de ócre. Quanto às do segundo caso ou aparecem formando interessantes grupos cênicos ou, igualmente, isoladas. Um desses conjuntos, talvez o mais significativo, face a variedade dos motivos retratados, sugere composição ligada a atividades de caça e pesca, pois há cercados, carreiros, armadilhas, animais em fuga e enorme peixe. Num dos cantos estão quatro animais, também em movimento, em magnífica perspectiva, encimados pela sintética figura incompleta de um cervídeo. Abaixo surgem mais dois cervídeos, um frente ao outro, mas tendo o primeiro a sua frente uma série de traços verticais talvez simbolizando árvores.

Outro conjunto, também muito curioso, é formado por três cervídeos, uma cobra e a figura de um animal, cujos contornos estão mal definidos. Do trio de veados, o primeiro é o galheiro e malhado. Registre-se que suas patas trazeiras também possuem galhos! Os outros, que também apresentam malhas, porém dispostas horizontalmente, ao contrário do primeiro que as têm dispostas transversalmente, mostra os contornos incompletos, daí não se poder dizer serem galheiros ou não. À direita dessas pinturas está a figura de uma cobra, com aproximadamente 30cm de comprimento, por 2cm de largura. Traços entrecruzados em diagonal, formando série de losangos, distribuídos por toda a extensão da figura, parecem indicar as malhas do ofídio.

Além dessas figuras em conjunto, há uma série de representações de cervídeos, como um galheiro jovem, com malhas dispostas em quadrados sobre o corpo, e a de dois veados em marcha. Em outros pontos da Lapa são notadas, ainda, figuras de lagartos, felinos e pequenos animais de difícil identificação.

Concluído esta breve comunicação há a acrescentar ainda as seguintes observações:

1. Nos diversos grupos pictóricos registrados no Município de Tibagi, Paraná, Brasil, as pinturas naturalistas são dominantes. Mesmo fato foi notado entre aquelas localizadas no vizinho Município de Piraí do Sul, no mesmo Estado.

2. Não foi notada a presença de gravações ou inscrições.

3. A cor vermelha foi a única utilizada na elaboração dos desenhos e pintura, contudo, talvez o emprego de outras técnicas fotográficas revelem novos matizes.

4. Aparentemente, todos os animais representados, salvo aqueles de identificação duvidosa, pertencem a fauna contemporânea do sul do Brasil.

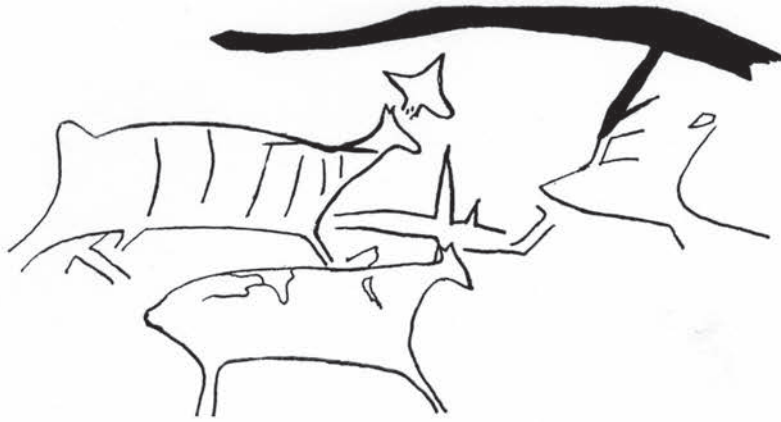


Fig. 221 - Lapa Florian  
Conjunto de cervídeos.

5. As pinturas guardam extraordinária semelhança com aquelas registradas nas formações calcáreas do Estado de Minas Gerais, Brasil<sup>2</sup> bem como com algumas verificadas na Serra de Córdoba, Argentina<sup>3</sup>.

6. As artefatos líticos coletados estão muito ligados às atividades dos povos caçadores.

<sup>2</sup> Walter, H.V., 1958, *Arqueologia da Região de Lagoa Santa (Minas Gerais)*, Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Pedersen, Asbjorn, 1959, Las pinturas Rupestres de Las Sierras de Cordoba (Argentina) y sus Normas Convencionales de Representacion, *Anales de Parques Nacionales*, Buenos Aires, Tomo VIII, pp. 51-52, figg. 15 e 16.

## RESUME

Dans la zone de Tibagi (Paraná, Brésil), on connaît plusieurs groupes d'art rupestre, de caractère sub-naturaliste, du même type que certaines autres peintures trouvées dans le Paraná. Tous les animaux représentés appartiennent à une faune semblable à celle vivante aujourd'hui au Brésil. Il s'agit surtout de figures de couleur rouge, qui reproduisent probablement des activités de peuples chasseurs, ce qui est d'ailleurs confirmé par l'outillage lithique découvert dans les environs.

## RIASSUNTO

Nella zona di Tibagi (Paraná, Brasile) si riscontrano gruppi di pitture rupestri di carattere sub-naturalista, dello stesso genere di quelli rinvenuti altrove nello Stato del Paraná. Tutti gli animali rappresentati illustrano una fauna simile a quella attualmente esistente in Brasile. Si tratta prevalentemente di pitture in colore rosso, che probabilmente riproducono attività di popoli cacciatori; questa ipotesi sembra essere confermata dai reperti litici raccolti nella zona.

## SUMMARY

In Tibagi region (Paraná, Brasil) we see several groups of rock pictures of sub-naturalistic character, similar to others found elsewhere in Paraná state. All the animal figures represent a fauna similar to the one existing today in Brasil. Most of the scenes are painted red, and probably show activities of hunting people, as do the stone tools found in the same area.



## DEBAT SUR L'ART RUPESTRE: AUTRES ZONES

*Participants:* E. RIPOLL (Barcelone), A. BELTRAN (Saragosse), S. MARSTRANDER (Oslo), D.W. RITTER (Chico), C. BERETTA (Milan), L. BALOUT (Paris), E. ANATI (Capo di Ponte).

RIPOLL: Nous pourrions discuter à la fois des questions propres à l'art rupestre d'Amérique, et des tentatives d'explication générale de la signification des peintures et gravures rupestres.

BELTRAN: Mais les problèmes qu'ont posés MM. Kühn et Ritter sont tellement longs et difficiles à résoudre qu'ils fourniraient la matière de plusieurs Symposia d'art rupestre. Cependant, je voudrais faire une première remarque d'ordre méthodologique: nous groupons trop souvent sous le nom général d'art rupestre des données extrêmement différentes, et les explications que nous cherchons de cette manière ne peuvent être valables, parce qu'elles sont nécessairement trop générales. En tout cas je me demande s'il est possible, actuellement, de parler de concepts aussi généraux que la «magie de la chasse», pour l'art rupestre. Je pense qu'il faut d'abord distinguer les époques chronologiques et culturelles de l'art rupestre, et chercher une explication qui soit compatible avec le genre de vie du groupe qui a exécuté les gravures ou les peintures.

Il me semble qu'on ne peut établir de théorie générale, valable à partir de l'examen en bloc de matériaux hétérogènes. Ainsi, dans le cas de la peinture paléolithique, on a voulu parfois l'expliquer entièrement par la magie de la chasse. Or, à Niaux, par exemple, il n'y a pas d'animaux qui soient blessés, ni d'animaux qui puissent répondre à une idée de chasse, ils sont plutôt groupés par couples, mâles et femelles; en d'autres endroits nous n'avons pas d'animaux blessés ni de couples. Peut-être devons-nous toujours parler de la chasse; mais sans y inclure nécessairement la magie. Il y a certainement, dans l'art pa-

léolithique, une magie de la chasse et la présence d'animaux dans le contexte de l'homme, mais nous ne savons pas quels sont les rapports entre eux et lui. En outre nous avons encore toute la série des signes «tectiformes», qui s'ajoutent au problème. Pour ma part je ne sais pas encore comment on trouvera une solution.

Prenons un autre exemple: l'art du Levant espagnol. Nous avons l'habitude de le considérer comme une unité géographique; or il y a de telles différences régionales qu'il est difficile de mettre en relation la grotte de la Cañica del Calar avec Valltorta, on y trouve des types de représentations très différents et le cas n'est pas unique. Ce sont certainement des scènes de chasse, mais il n'y a rien dans l'art du Levant espagnol qui indique clairement une magie de la chasse. De plus, en Galice nous voyons un taureau à la poursuite d'un chasseur: scène antimagique par excellence. L'art levantin est un art narratif qui nous montre des événements d'une importance particulière, ou des faits de la vie quotidienne des chasseurs, mais il n'est ni religieux, ni magique.

De l'épéraléolithique jusqu'à l'âge du bronze, nous sommes en présence de complexes très différents au point de vue économique, spirituel, géographique, technologique, etc. Nous avons tendance à parler en termes généraux de l'expressionnisme ou du naturalisme, dans l'art du Levant. Or, il y a là un mélange de naturalisme, de réalisme stylisé et d'abstraction. Il y a de nombreux signes que nous sommes totalement incapables de déchiffrer, au point que parfois nous restons stupéfaits à l'idée qu'il s'agit encore d'art levantin. Tout ceci montre clairement que notre vision monolithique de l'art du Levant est fautive. Ne connaissant pas l'art rupestre américain, je ne me permettrai pas d'en parler, mais il est probable que les mêmes problèmes s'y posent. Je tenais à souligner ce point de méthode, qui nous fait entrevoir le danger qu'il y a à traiter comme un seul ensemble l'art rupestre de plusieurs continents.

Je ne sais même pas si, dans l'état actuel de nos connaissances, nous sommes capables de nous replacer dans l'état d'esprit de l'homme préhistorique qui exécutait les peintures, et sans doute projetons-nous sur l'époque préhistorique notre propre système de représentation et nos idées.

RIPOLL: Je remercie mon collègue Beltran pour la précision qu'il vient d'apporter à cet argument.

MARSTRANDER: M. Ritter: Vous avez dit tout à l'heure que les gravures rupestres des Etats-Unis ont été interprétées comme des re-



présentations en rapport avec la magie de la chasse. Il est possible que ce soit un argument important, mais êtes-vous certain que ce soit le seul? Certains groupes de figures semblent représenter des cérémonies: sont-elles exclusivement en rapport avec la magie de la chasse? N'y en a-t-il pas d'autres?

Je voudrais également vous demander si vous pourriez nous renseigner au sujet de la chronologie et de l'évolution de cet art.

RITTER: Pour répondre à votre première question, je crois volontiers qu'il puisse y avoir d'autres origines à l'art rupestre, que la magie de la chasse, bien que ce dernier aspect soit certainement prépondérant.

Quant à l'aspect chronologique, tout ce que je puis vous dire c'est que certaines gravures particulières peuvent être datées par leur sujet ou par les objets qui y sont représentés; mais il n'existe pas encore de schéma d'évolution stylistique des peintures. Il nous reste à espérer qu'un jour une étude systématique de cette question sera faite.

BERETTA: Les points de vue des différents interlocuteurs se groupent suivant deux directions divergentes dont l'une légitime, pour les manifestations de l'art préhistorique, des synthèses universelles, telle que l'évolution d'un style naturaliste à un style abstrait, tandis que l'autre fonde ses procédés sur les données spécifiques de la recherche et n'ose tirer des rapports qu'à l'appui constant de ces données.

Deux réflexions peuvent peut-être nous éclairer: le «contenu d'information» représente un facteur important d'évolution pour les «formes» des manifestations humaines. Quand l'homme exprime une idée au moyen d'une forme, celle-ci évoque, la première fois, le maximum d'information. Mais sa pleine signification s'affaiblira par rapport à la fréquence de son usage et sa valeur en deviendra de plus en plus symbolique et abstraite. Ce facteur agit néanmoins entre plusieurs forces qui peuvent même être contraires: La ségrégation ou la conservation politique ou religieuse peuvent cristalliser une culture. D'autres influences peuvent y apporter des mutations brusques. Ce principe évolutif des formes est donc fondamental; mais il faut en vérifier constamment la portée par rapport au rôle que d'autres facteurs jouent dans l'évolution d'une culture ou d'un ensemble de cultures.

Au sujet des synthèses, qui sont un instrument de travail dont on doit bien admettre la légitimité, quelle signification pouvons-nous attribuer à ce mot? Dans sa recherche un archéologue se trouve placé devant un ensemble de gravures qui constituent un «corpus», c'est-à-dire un «texte». C'est à lui d'en différencier les niveaux éventuels et d'y déceler les «relations» entre les différentes unités à partir

desquelles se constitue la «valeur» de chaque unité par rapport au texte, qu'il soit simple ou composite. C'est l'ensemble de ces relations qui devrait représenter la synthèse dont la validité se fonde, à son tour, sur le texte. Après la découverte de la langue hittite les linguistes durent revoir leur synthèse indo-européenne. Il en est même pour les archéologues qui découvrent chaque jour de nouveaux textes: à ce moment là il devient déterminant pour la science qu'ils n'englobent pas les nouvelles données dans une synthèse a priori, mais qu'ils vérifient les «relations» déjà établies en fonction des dernières découvertes, tout en étant prêts à modifier leur thèse précédente comme s'il ne s'agissait que d'une hypothèse de travail.

BALOUT: Je parlerai seulement de certains aspects de la communication du Prof. Kühn. Il y a dans les premières phrases, quelque chose qui mérite d'être pris en considération, à savoir que les manifestations artistiques sont reliées non seulement à un certain état psychique mais à la conception qu'a l'homme du monde qui l'environne, cette conception du monde étant en grande partie conditionnée par son genre de vie. Je voudrais à ce sujet vous apporter peut-être un élément nouveau. Nous savons maintenant, grâce aux datations de radiocarbone qu'il y a un décalage qui est peut-être de 15.000 ans au moins, peut-être 20.000, entre l'arrivée d'Homo Sapiens en Europe occidentale, sous la forme des «chatelperroniens» et l'arrivée d'Homo Sapiens en Afrique du Nord. Le chatelperronien puis l'aurignacien se situent très près du grand art paléolithique tandis que nos premiers Homo Sapiens d'Afrique du Nord, ceux que l'on appelle à tort ibéromaurusiens, semblent bien être venus vers 12.000 avant notre ère. Cette première vague n'a laissé aucune trace de préoccupation artistique; mais la seconde, les méditerranéens capsien dont l'arrivée en Afrique du Nord paraît bien se situer aux environs du 10ème millénaire, a très vite commencé à s'orienter vers des préoccupations artistiques et, une dizaine de milliers d'années après le grand art de l'Europe occidentale, naissent les foyers d'art africain. Ils naissent dans un milieu qui n'est pas du tout orienté vers le néolithique tel que nous l'entendons en Europe, ils restent fondés sur des genres de vie que j'appellerais paléolithiques et l'art qui se développe est, avec un décalage de plusieurs millénaires, le grand art naturaliste que vous connaissez. Placés dans des conditions que je ne dirais pas identiques mais comparables, bien des millénaires plus tard, les hommes dont nous sommes les descendants directs passent par le même stade qui constitue le grand art de l'Afrique du Nord et du Sahara.

Et bien plus tardivement, lorsqu'on arrive au cinquième, au quatrième millénaire avant notre ère, à un moment où ailleurs on est déjà en plein néolithique et parfois même en pleine civilisation agricole, on en est encore là à un stade de pastorat et, aussi longtemps que ce stade de pastorat existe, ce grand art qui maintenant passe de la faune sauvage aux animaux domestiques perdure. Ce n'est donc que beaucoup plus tard lorsque la conception de la vie quotidienne et la conception du monde tout entier vont changer, avec l'agriculture, que tout cela disparaît et que nous arrivons au schématisme.

Je crois que ce décalage chronologique, tout à fait considérable, la répétition de faits pour lesquels nous avons des bases de chronologie absolue à des millénaires de distance peut être un argument qui appuie sensiblement la thèse défendue par le Prof. Kühn.

RIPOLL: Je voudrais terminer ce que j'avais à dire à propos de l'art rupestre américain. Bien qu'il y ait un certain nombre de parallèles, c'est un art essentiellement différent de l'art rupestre européen, un art qui présente, encore aujourd'hui des énigmes qui restent à résoudre.

Considérant l'histoire du peuplement de l'Amérique, on s'attendrait à trouver les éléments les plus anciens et par conséquent les plus naturalistes aux Etats-Unis, tandis que l'art le plus schématique se trouverait en Patagonie. Or c'est tout le contraire que nous pouvons observer dans les faits.

Au Rio Pinturas en Patagonie, nous trouvons la merveilleuse composition de mains, publiée par Gradin, dans les Actes du Symposium de Barcelone en 1966, et dans le désert d'Atakama au Chili, des représentations qu'on pourrait mettre dans un abri du Levant espagnol, tandis qu'au Mexique et aux Etats-Unis il n'y a rien d'aussi «archaïque», tout au moins selon nos critères européens. Jusqu'à présent nous ne savons rien des grandes lignes chronologiques de l'art rupestre américain. Les travaux viennent de commencer, et l'aire d'extension de l'art rupestre américain est infiniment plus grande qu'en Europe: il y a non seulement l'Amérique du Nord, mais encore le Mexique, la Bolivie, le Pérou, le Brésil, le Chili, l'Argentine, etc.

En outre, il y a un abondant matériel rupestre postérieur à la conquête espagnole, et même datable des XVIIIème et XIXème siècles. Je crois donc qu'il est permis de tenter des parallélismes stylistiques entre l'art de l'Ancien et du Nouveau Monde, mais que la présentation générale de chaque étude doit être limitée à un cadre géographique déterminé.

ANATI: Je regrette beaucoup l'absence de nos collègues d'Amé-

rique du Sud. Nous leur sommes très reconnaissants de nous avoir envoyé des communications; mais dans le cadre de ces débats internationaux, leur présence aurait été très utile pour établir une plus grande compréhension réciproque et discuter de tous ces problèmes primordiaux pour nous tous.