

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

**ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΣΠΗΛΑΙΩΝ
ΜΙΑ ΜΑΤΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΩ ΠΑΛΑΙΟΛΙΘΙΚΗΣ
ΠΕΡΙΟΔΟΥ
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ ΣΠΗΛΑΙΩΝ ALTAMIRA ΚΑΙ
CHAUVET**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΑΡΑΣΜΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΔΙΚΑΙΟΥ

ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
Α.Μ: 09102245

ΑΘΗΝΑ

2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	3
----------	---

Κεφάλαιο Πρώτο

Παλαιολιθική τέχνη: Ερωτήσεις ταυτότητας

Πότε ανακαλύφθηκε, πότε δημιουργήθηκε, ποιός τη δημιούργησε

Κατανομή της Παλαιολιθικής Περιόδου και ανθρωπολογική εξέλιξη	5
Τόποι συγκέντρωσης ζωγραφισμένων σπηλαίων	6
Θεματολογία	7
Απόπειρες ερμηνείας	8
Διαστάσεις βραχογραφιών: Αιτίες και πραγματικότητα	9
Απεικόνιση και συμμετρία	11
Τοπία	13
Απόπειρα απόδοσης προοπτικής	15
Από τη φαντασία στην πράξη: προετοιμασία επιφάνειας, χρωμάτων και πινέλων	16
Παλαιολιθικός καλλιτέχνης: ένας άνθρωπος με άγνωστα χαρακτηριστικά	17
Στυλιστική εξέλιξη των βραχογραφιών	18
Altamira: το πρώτο σπήλαιο που κοίταξε κάποιος ψηλά	20

Κεφάλαιο Δεύτερο

Σπήλαιο Altamira

Η αποκορύφωση της Μαγδαληνίας τεχνοτροπίας

Τοποθεσία και ανακάλυψη	23
Χρονολόγηση και κατοίκηση	24
Η τέχνη στο σπήλαιο Altamira	28

Νατουραλιστική τέχνη και Αφηρημένη τέχνη του σπηλαίου Altamira	35
Η τεχνική του σπηλαίου Altamira	37
Αποτιμώντας την τέχνη του σπηλαίου Altamira	39

Σπήλαιο Chauvet **Το αρχαιότερο ζωγραφισμένο σπήλαιο**

Τοποθεσία και ανακάλυψη	41
Χρονολόγηση και κατοίκηση	42
Η τέχνη στο σπήλαιο Chauvet	43
Το σπήλαιο Chauvet, ένα καινούργιο καφέλαιο στην ιστορία της τέχνης	62
Η τεχνική του σπηλαίου Chauvet	64
Αποτιμώντας την τέχνη του σπηλαίου Chauvet	67

Κεφάλαιο Τρίτο **Αποδομώντας τη ζωγραφική των σπηλαίων**

Σύντομη διαδρομή επί χάρτου στα ζωγραφισμένα σπήλαια του κόσμου	74
Ερμηνευτικές προσεγγίσεις της τέχνης των σπηλαίων	77
Πέραν της ύλης Μια ανάγνωση πληροφοριών	85
Επίλογος	91
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	92
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	93

Εισαγωγή

Η τέχνη, λέξη προερχόμενη από την αρχαία ελληνική λέξη *τίκτω* που στα νέα ελληνικά σημαίνει γεννώ, απολαμβάνει πολλών ερμηνειών. Τέχνη είναι η ικανότητα της αποτελεσματικής εκτέλεσης ενός χειρονακτικού έργου, τέχνη είναι και η επαγγελματική ικανότητα που αποκτάται με συνεχή εξάσκηση, τέχνη είναι η επιδεξιότητα. Τέχνη, επίσης, είναι η δημιουργία καλλιτεχνημάτων, η δημιουργία έργων με αξία αισθητική. Οι άνθρωποι που ασκούν την τέχνη με την τελευταία ερμηνεία που της δόθηκε, δηλαδή οι καλλιτέχνες, δεν στοχεύουν στην αποτύπωση της πραγματικότητας, δεν επιδιώκουν την αναπαράσταση των πραγμάτων ή των γεγονότων στη φυσική ή κανονική τους κατάσταση. Οι καλλιτέχνες επιθυμούν να μεταφέρουν μία διαφορετική εντύπωση, μία διαφορετική δυνατότητα των πραγμάτων ανάλογη της ευαισθησίας τους και της οπτικής τους. Οι καλλιτέχνες ανατρέπουν την πραγματικότητα, απαρνούνται το οικείο και το σύνηθες και αναζητούν εκείνο που θα έπρεπε ή θα μπορούσε να ισχύει. Μέσα από ήχους, χρώματα, υλικά, όπως το μάρμαρο και το μέταλλο, μέσα από λέξεις ή από τις κινήσεις του σώματος, ανάλογα με το είδος της τέχνης που ασκούν, οι καλλιτέχνες εξερευνούν «τις δυνατότητες των πραγμάτων και των καταστάσεων που συνθέτουν τη ζωή» (Πελεγρίνης, 1998: 16). Η τέχνη θα γεννήσει ρεύματα, θα πλαισιωθεί με ποικίλες θεωρίες, θα απασχολήσει επιστήμονες και φιλοσόφους, θα εγείρει έντονες αντιρρήσεις, θα γεννήσει ερωτηματικά, θα γίνει πεδίο συζητήσεων, θα επαινεθεί, θα απορριφθεί. Η τέχνη θα αρχίσει να υπάρχει από τη στιγμή που ο άνθρωπος θα αρχίσει να σκέφτεται. Επομένως, όπως και ο άνθρωπος, έτσι και η τέχνη υπάρχει πριν την Ιστορία. Η αχτίνα του ήλιου που θα φωτίσει το πρώτο έργο στο πλαϊνό τοίχωμα ενός σπηλαίου θα είναι και η αχτίνα της αυγής του πρώτου φωτός του ανθρώπινου πολιτισμού.

Το πρώτο αυτό έργο, χωρίς αντίρρηση πια, ήταν μία από τις βραχογραφίες του σπηλαίου Chauvet του παλαιότερου, προς το παρόν, ζωγραφισμένου σπηλαίου. Το σπήλαιο αυτό, μαζί με το σπήλαιο Altamira, αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας εργασίας που επιθυμεί και επιδιώκει να κάνει μία σύντομη και κριτική παρουσίαση της τέχνης των σπηλαίων και των ερμηνειών που έχουν προταθεί. Η δομή της υπακούει σε τρεις κατηγορίες, οι οποίες στο σύνολό τους μπορούν να μεταφέρουν μία σχετικά ξεκάθαρη εικόνα του τί συμβαίνει στην παλαιολιθική ζωγραφική. Οι μελετητές της παλαιολιθικής τέχνης δεν είναι ακόμη σε θέση να δώσουν ξεκάθαρες

απαντήσεις σε θέματα που αφορούν την ταυτότητά της, κεφάλαιο πρώτο, αν και έχουν αποκαλύψει πολλές εικόνες της, κεφάλαιο δεύτερο, από τις οποίες αν δεν απορρέουν χίλιες λέξεις, απορρέουν πολλές πιθανές εκδοχές της ερμηνείας τους, κεφάλαιο τρίτο.

Πρέπει να υπογραμμιστεί και να μένει πάντα κατά νου ότι η Παλαιοντολογία αντιμετωπίζει τον κλάδο της παλαιολιθικής τέχνης με μεγάλη προσοχή και κάνει αργά βήματα όσο αφορά την πρόοδό της. Τα διακοσμημένα σπήλαια υπάρχουν, αλλά μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν γύρω από τις αιτίες ή τις αφορμές της δημιουργίας τους, τον τρόπο που δημιουργήθηκαν και τα πρόσωπα που τα δημιούργησαν.

Τελειώνοντας, παρ' όλο που η παλαιολιθική τέχνη είναι ακόμη θολή και πέρα των όποιων δυσκολιών μπορεί να αντιμετωπίσει ο ερευνητής που καταπιάνεται μαζί της, η συγγραφέας της παρούσας εργασίας θα ήθελε, στο σημείο αυτό, να ευχαριστήσει τον επιβλέποντα καθηγητή της κύριο Β. Καρασμάνη που της έδωσε τη δυνατότητα να καταπιαστεί με ένα ζήτημα μεγάλης αισθητικής αξίας και το κύριο Κ. Θεολόγο για τις παρατηρήσεις του, που τήν βοήθησαν να βελτιώσει και να αποπερατώσει το έργο της.

Κεφάλαιο Πρώτο

Παλαιολιθική τέχνη: Ερωτήσεις ταυτότητας.

Πότε ανακαλύφθηκε, πότε δημιουργήθηκε, ποιός τη δημιούργησε.

Κατανομή της Παλαιολιθικής Περιόδου και ανθρωπολογική εξέλιξη

Δύομιση εκατομμύρια χρόνια πριν ο άνθρωπος ανακάλυψε και θα χρησιμοποιήσει τα πρώτα λίθινα εργαλεία εκκινώντας την περίοδο της παγκόσμιας Ιστορίας που αποκαλείται Λίθινη Εποχή ή Εποχή του Λίθου¹. Η εποχή αυτή θα λήξει με το τέλος της Εποχής των Παγετώνων, δηλαδή το 6 500 π.Χ, αφού πρώτα διασχίσει τρεις περιόδους, γνωστές ως Κατώτερη, Μέση και Άνω Παλαιολιθική Εποχή. Έως το 200 000 π.Χ, Κατώτερη Παλαιολιθική Εποχή, ο homo erectus κομματιάζει εσκεμμένα λίθους δημιουργώντας τα πρώτα κατασκευασμένα εργαλεία. Από το 200 000 π.Χ έως το 35 000 π.Χ, Μέση Παλαιολιθική Εποχή, ο homo neandertalensis ανακαλύπτει τη φωτιά, ράβει ρούχα και ζει σε σπηλιές. Ο άνθρωπος cro-Magnon² και ο άνθρωπος Grimaldi, πρόγονοι του hominis sapiens, ο οποίος ζει από το 35 000 π.Χ. έως το 6 500 π.Χ., οργανώνεται σε ομάδες, κυνηγά, ψαρεύει, κατασκευάζει καλύβες και αρχίζει να πιστεύει ότι υπάρχουν δυνάμεις πέρα από τις δικές του τις οποίες δεν μπορεί να νικήσει, πιστεύει δηλαδή στην ύπαρξη υπερφυσικών δυνάμεων. Δημιουργεί τέχνη, δηλαδή κατασκευάζει και φτιάχνει αντικείμενα που δεν αποσκοπούν στην κάλυψη βασικών αναγκών που θα εξασφαλίσουν την επιβίωση αλλά έχουν χαρακτήρα³ διακοσμητικό ή ακόμα και συμβολικό. Απόγειο των επιτευγμάτων της τέχνης του ανθρώπου της συγκεκριμένης εποχής θεωρείται η Μαγδαληνια φάση πολιτισμού της Άνω Παλαιολιθικής περιόδου,⁴ η οποία έπεται του Σολουτραίου πολιτισμού, και θεωρείται η τελευταία και πλέον εντυπωσιακή φάση

¹ Βλ.: Παράρτημα σ. 98

² cro-Magnon man: «cro σημαίνει ‘καταφύγιο’ ή ‘σπηλιά’ και magnon σημαίνει ‘μεγάλος’» (Leroi-Gourhan, 1982: 24, μετάφραση δική μου).

³ Ο cro-Magnon man καλλιτέχνης δημιουργεί αντικείμενα διακόσμησης, όπως χάντρες ή κρεμαστά κοσμήματα.

⁴ Στην Άνω Παλαιολιθική περίοδο αναπτύχθηκαν, με σειρά διαδοχής, οι εξής πολιτισμοί: Ωρινάκιος, Περιγόρδιος, Σολουτραίος και Μαγδαληνίος.

της Παλαιολιθικής περιόδου. Ανεπτυγμένες κοινωνίες κυνηγών και ψαράδων δεν αρκούνται να ικανοποιούν μόνο τις βιοτικές τους ανάγκες αλλά επισκέπτονται σπήλαια και μέσα σε αυτά δημιουργούν τέχνη, παραδίδοντας στο σύγχρονο άνθρωπο ένα δείγμα της τέχνης τους και, κυρίως, ένα δείγμα που αποτελεί απόδειξη της πνευματικής ανάπτυξής τους και της πνευματικής αναζήτησής τους, που είναι η ζωγραφική τέχνη στις πλευρές και τα ταβάνια των σπηλαίων τους.

Τόποι συγκέντρωσης ζωγραφισμένων σπηλαίων

Τόπος της Παλαιολιθικής Τέχνης, βάση των ευρημάτων, είναι η Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα η μεγαλύτερη πυκνότητα βραχογραφημένων σπηλαίων συναντάται στη νοτιοδυτική Γαλλία και στη βόρεια Ισπανία. Μία σπηλιά συναντάται στη Ρουμανία, η Cuciuilat, και άλλη μία στους πρόποδες των Ουραλίων, η Καρονα. Αυτή η συγκέντρωση, εκτός του ότι η εν λόγω περιοχή αυτή θεωρείται προνομιούχα και «σε μεγάλο βαθμό απρόσβλητη στις πάρα πολύ άμεσες συνέπειες των παγετώνων και των αλλαγών στη στάθμη της θάλασσας» (Clottes, 1997: 29), οφείλεται στη γεωμορφία των τόπων αυτών που επιτρέπει τη διατήρηση της τέχνης των σπηλαίων καθώς, για παράδειγμα, η θερμοκρασία ποτέ δεν πέφτει τόσο χαμηλά, ώστε να σπάσει το βράχο. Αυτό μάς επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι μπορεί και άλλου να υπήρχαν ζωγραφισμένα σπήλαια αλλά να μην κατάφεραν να διασωθούν. Ένας επιπλέον λόγος συγκέντρωσης των περισσότερων σπηλαίων στη συγκεκριμένη περιοχή είναι ότι οι σπηλιές εκεί είναι πλούσιες σε γήινες χρωστικές ουσίες⁵ προσφέροντας την πρώτη ύλη στους κατοίκους των γύρω περιοχών για την εκδήλωση των καλλιτεχνικών ανησυχιών τους. Σε αντίθεση, τα κινητά έργα τέχνης⁶ για την κατασκευή⁷ των οποίων χρησιμοποιούνταν κυρίως κέρατα τάρανδων και δόντια από μαμούθ καθώς το ξύσιμο των οστών μπορεί να είναι ελεγχόμενο με ακρίβεια, τα οποία επίσης διατηρούνται σε σπηλιές, σπανίζουν στις ίδιες περιοχές και αφθονούν στην ανατολική Ευρώπη. Ο λόγος αυτής της διαφοροποίησης δεν μας είναι γνωστός, αν και εκτιμάται ότι πρόκειται για διαφορετικές καλλιτεχνικές προτιμήσεις που αντανακλούν πολιτισμικές

⁵ Κίτρινα και πορτοκαλοκίτρινα οξειδία του σιδήρου και μπλε και μαύρα οξειδία του μαγγανίου.

⁶ Με τον όρο κινητά έργα τέχνης εννοούμε οστέινα κομμάτια χαραγμένα με γραμμές, εγχάρακτα πλακίδια με απεικονίσεις ζώων, κοσμημένα εργαλεία, όπλα, φορητά αντικείμενα κόσμησης και ανθρώπινα, κυρίως γυναικεία, ειδώλια.

⁷ Έχουν βρεθεί και κινητά έργα τέχνης φτιαγμένα από οστά άλλων ζώων, πέτρα και πύλο.

διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους λαούς που κατοικούσαν τότε την Ευρώπη. Αδιαμφισβήτητα, οι *Homines Sapiētes* είτε αυτοί που προτιμούσαν τα κινητά έργα τέχνης είτε αυτοί που προτιμούσαν τις βραχογραφίες, εμπνέονταν από το χώρο της φύσης και γι' αυτό το λόγο και παρουσιάζουν στα έργα τέχνης τους κοινά θέματα.

Θεματολογία

Το πιο διαδεδομένο θέμα είναι η απεικόνιση ζώων, έχουν καταγραφεί περίπου 270 ζωγραφικές παραστάσεις ζώων, και πιο συγκεκριμένα το προφίλ των ζώων αυτών. Κυρίως παρατηρούμε ότι απεικονίζονται φυτοφάγα ζώα, τα οποία πρωτίστως προσφέρουν το κρέας τους εξασφαλίζοντας τη σωτηρία του ανθρώπου από την πείνα, προσφέρουν επίσης και το δέρμα τους και προφυλάσσουν έτσι τον άνθρωπο από το κρύο, γίνονται όμως και η αιτία για επαίνους στο θηρευτή τους, ιδίως όταν είναι μεγάλο σε μέγεθος, όπως ένα μαμούθ. Κατατασσόμενα βάσει της συχνότητας με την οποία εμφανίζονται, πρώτα στη σειρά κατάταξης συναντώνται τα άλογα και οι βίσωνες, ακολουθούν οι αίγαγροι και τα ελαφοειδή, έπονται με μεγάλη διαφορά τα αγριογούρουνα και οι αρκούδες και σπανίζουν οι απεικονίσεις ερπετών, ψαριών και πουλιών.



Βίσωνας, σπήλαιο Chauvet

Ένα άλλο θέμα είναι τα αποτυπώματα χεριών από τις απεικονίσεις των οποίων μπορεί να απουσιάζουν ένα ή δύο δάχτυλα και οι αδέξια ή επιδέξια σχηματισμένες ανθρώπινες, κυρίως γυναικείες, μορφές. Τέλος, σε πολλά σπήλαια εμφανίζονται τα λεγόμενα «σήματα», τα οποία, επίσης, παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία ως προς το σχήμα τους, καθώς μπορεί να είναι ευθείες, κουκίδες, κύκλοι, τρίγωνα ή περιγράμματα μορφών.



Κουκίδες, γραμμές και αποτυπώματα χεριών στο σπήλαιο Chauvet

Απόπειρες Ερμηνείας

Αν μπορούμε να αποδεχθούμε μία γενίκευση, θα λέγαμε ότι κοινός παρανομαστής όλων των τοιχογραφιών της περιόδου, αντιπροσωπευτικός της ιδεολογίας των παλαιολιθικών ανθρώπων, είναι η επιμένουσα αναπαράσταση συμβόλων που σχετίζονται με δύο βασικά μοτίβα για την επιβίωση των ανθρώπων της εποχής, δηλαδή τη γονιμότητα και το κυνήγι. Μία επόμενη γενίκευση με προσδοκίες ερμηνείας της παλαιολιθικής τέχνης των σπηλαίων είναι ότι συνήθως στα βάθη των σπηλαίων απεικονίζοντα ζώα καρφωμένα με βέλη ή παλούκια να αιμορραγούν. Στα

πιο φωτεινά μέρη μιας σπηλιάς θα συναντήσει κανείς καλοσχεδιασμένα πρόσωπα. Έφηβοι ευκίνητοι και βιαστικοί επισκέπτονταν τα βάθη της σπηλιάς και έδιναν μορφή στις εικόνες της άγριας φαντασίας τους, ενώ οι μεγαλύτεροι, οι ωριμότεροι και οι περισσότερο εξασκημένοι καλλιτεχνικά θα προτιμήσουν τα ηλιόλουστα μέρη της σπηλιάς για να εκφραστούν επιλέγοντας θέματα λιγότερο βίαια. Βεβαίως, υπάρχουν και άλλες απόπειρες ερμηνείας των τοιχογραφιών, όπως ότι αποτελούν μία προσπάθεια άσκησης των παλαιολιθικών ανθρώπων στη μαγεία και σε μυστικιστικές τελετές ή ότι «οι εικόνες συνιστούν ένα συμβολικό μηχανισμό συνδεδεμένο με το σχήμα της σπηλιάς, μια διακόσμηση [δηλαδή] μέσα στην οποία διαφορετικά στοιχεία γειμίζουν προκαθορισμένες θέσεις» (Leroi-Gourhan, 1982: 8), αυτή η τελευταία άποψη προϋποθέτει ότι οι μορφές των τοιχογραφιών δεν καταλαμβάνουν τυχαίες θέσεις πάνω στα εσωτερικά κοιλώματα μιας σπηλιάς αλλά ότι στην κατανομή των «σκίτσων» υπάρχει ισορροπία και δεν διέπονται από «τυχειότητα» ή αυθαίρετη επιλογή από τον κάθε καλλιτέχνη. Για πολλά χρόνια όμως η κυρίαρχη πεποίθηση για την κατανομή και το μέγεθος των φιγούρων στηριζόταν στην ιδέα της «τυχειότητας» και της αυθαιρεσίας και λίγοι ερευνητές είχαν τολμήσει να αναμετρηθούν με αυτό το ζήτημα.

Διαστάσεις βραχογραφιών: Αιτίες και πραγματικότητα

Το μόνο υπαρκτό και αντικειμενικό όριο στη θέση και στις διαστάσεις των βραχογραφιών που μπορεί να τεθεί είναι αυτό το οποίο διαμορφώνεται από τις διαστάσεις της ίδιας της σπηλιάς και της μικρής ή μεγάλης επιφάνειας των τοίχων της. Επομένως, διακρίνονται τρεις κατηγορίες κατανομής, σύμφωνα με τον Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan, 1982: 18-27), με βασικό, κοινό χαρακτηριστικό τους το πεδίο ευρύτητας της βραχογραφίας. Αυτή, λοιπόν, καθορίζεται από το πεδίο εύρους του ανθρώπινου χεριού, χωρίς να αναγκάζεται ο καλλιτέχνης να αλλάξει θέση. Έτσι, συναντώνται σκίτσα αραιά διασκορπισμένα στις πλευρές της σπηλιάς με τη μεταξύ τους απόσταση να είναι μεγαλύτερη από το μέσο όρο του μήκους των αναπαριστώμενων ζώων, σκίτσα πολύ κοντά το ένα στο άλλο με τη μεταξύ τους απόσταση μικρότερη από το μέσο όρο του μεγέθους των μορφών και, τέλος, σκίτσα τα οποία έχουν σχεδιαστεί στην ίδια πλευρική επιφάνεια και μερικώς ή ολικώς αλληλεπικαλύπτονται. Οι δύο πρώτες περιπτώσεις αποτελούν την κυρίαρχη

πλειονότητα όλων των περιόδων της παλαιολιθικής τέχνης, κατά την οποία πολλές φορές κεφάλια ή ουρές ζώων βρίσκονται σε περίεργη θέση ή έχουν μια ιδιόμορφη κλίση, σε σχέση με το σώμα, μόνο και μόνο για να αποφευχθεί η στενότητα γειτνίαση με τα οπίσθια ή το κεφάλι της διπλανής «φιγούρας». Στην περίπτωση της επικάλυψης προκύπτουν τρεις περιπτώσεις: α) αυτή η διαχρονική επικάλυψη, δηλαδή μορφές που έχουν αναπαρασταθεί η μία πάνω στην άλλη κατά το πέρασμα χρόνων, καθώς η παλαιότερη έχανε την αρχική χρωματική έντασή της και ξεθώριαζε, β) οι προσθήκες και οι αποκαταστάσεις, δηλαδή, για παράδειγμα, μορφές εγχάρακτες (βλ. παρακάτω) οι οποίες με μία προσεκτικότερη εξέταση αποκαλύπτουν άλογα που έγιναν βίσωνες και αντιστρόφως, και γ) η επικάλυψη που συναντάται στις πλευρές κυρίως των σπηλαίων, σύμφωνα με την οποία ένα ζώο μπορεί να απεικονίζεται πάνω σε ένα άλλο ζώο ή πάνω σε άλλα ζώα.



Αλληλοεπικαλυπτόμενες μορφές λιονταριών, σπήλαιο Chauvet

Για παράδειγμα στο σπήλαιο Lascaux στην πτέρυγα Axial Passage ένας μεγάλος μαύρος ταύρος καλύπτει δύο αγελάδες με στόχο είτε να ομαδοποιηθούν τα αναπαριστώμενα ζώα σε ομάδες-οικογένειες, είτε διότι, για παράδειγμα, μια σκηνή κυνηγιού απαιτεί για να είναι εύκολα αντιληπτή την ταυτόχρονη παρουσία του θηρευτή και του θηράματος, είτε, εν τέλει, αποτελεί την απόπειρα ανεύρεσης ενός τρόπου να δοθεί προοπτική στο έργο τέχνης, απόπειρα που υπογραμμίζει την πνευματική εξέλιξη του παλαιολιθικού καλλιτέχνη, ένα βήμα πολύ σημαντικό για τη διαχείριση της διαθέσιμης επιφάνειας ως προς την οργάνωση και την τοποθέτηση των έργων του πάνω στο βράχο. Η επιλογή της θέσης που θα έχουν οι μορφές πάνω στην επιφάνεια του βράχου μοιάζει κατ' αρχάς να αποσκοπεί στη μέγιστη αξιοποίηση του διαθέσιμου χώρου και, όπως θα δούμε παρακάτω στις κατηγορίες που προτείνει ο Andre Leroi-Gourhan, ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης προσπαθεί και επιμένει να εκμεταλλεύεται κάθε ρωγμή, προεξοχή και κοιλότητα του βράχου για να δημιουργήσει. Ο καλλιτέχνης της εποχής φαίνεται ότι πρώτα ατενίζει τον διαθέσιμο χώρο, έπειτα συλλαμβάνει την ιδέα της απεικόνισης και κατόπιν προχωρά στην εκτέλεση.

Απεικόνιση και συμμετρία

Η διαδικασία της απεικόνισης ξεκινά με την ιχνογράφιση του κεφαλιού, το μέγεθος του οποίου υπαγορεύει και τις υπόλοιπες αναλογίες στο σώμα, το οποίο έχει σημαντική θέση, καθώς ένα ελάφι εξαιτίας των κεράτων που έχει στο κεφάλι του θα σχεδιαστεί σε μικρότερο μέγεθος από ότι ένα άλογο, ακόμη κι αν ο καλλιτέχνης μπορεί να διαθέσει ίση χωρική επιφάνεια και στα δύο. Με μία πρώτη και επιπόλαιη ματιά από την παλαιολιθική ζωγραφική φαίνεται να απουσιάζει εντελώς η συμμετρία. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει συμμετρία ανάμεσα στα στοιχεία μιας απεικόνισης ενός ζώου ή ανάμεσα στις απεικονίσεις διαφορετικών ζώων. Υπάρχει όμως μια ιδιόρρυθμη συμμετρία, η οποία εκδηλώνεται στην παλαιολιθική ζωγραφική με τρεις τρόπους, σύμφωνα με τον Leroi-Gourhan: ως συμμετρία του καθρέφτη, ως συμμετρία του πλήθους και ως πλάγια συμμετρία. Στη συμμετρία του καθρέφτη δύο μισά ενός ζώου επαναλαμβάνονται προσανατολιζόμενα σε αντίθετες κατευθύνσεις, στη συμμετρία του πλήθους δύο μισά διαφορετικών ζώων ισορροπούν κοιτώντας σε

αντίθετες πλευρές και στην πλάγια συμμετρία δύο ομάδες ζώων διασταυρώνονται μεταξύ τους.



Άλογα σε συμμετρία του καθρέφτη, σπήλαιο Chauvet

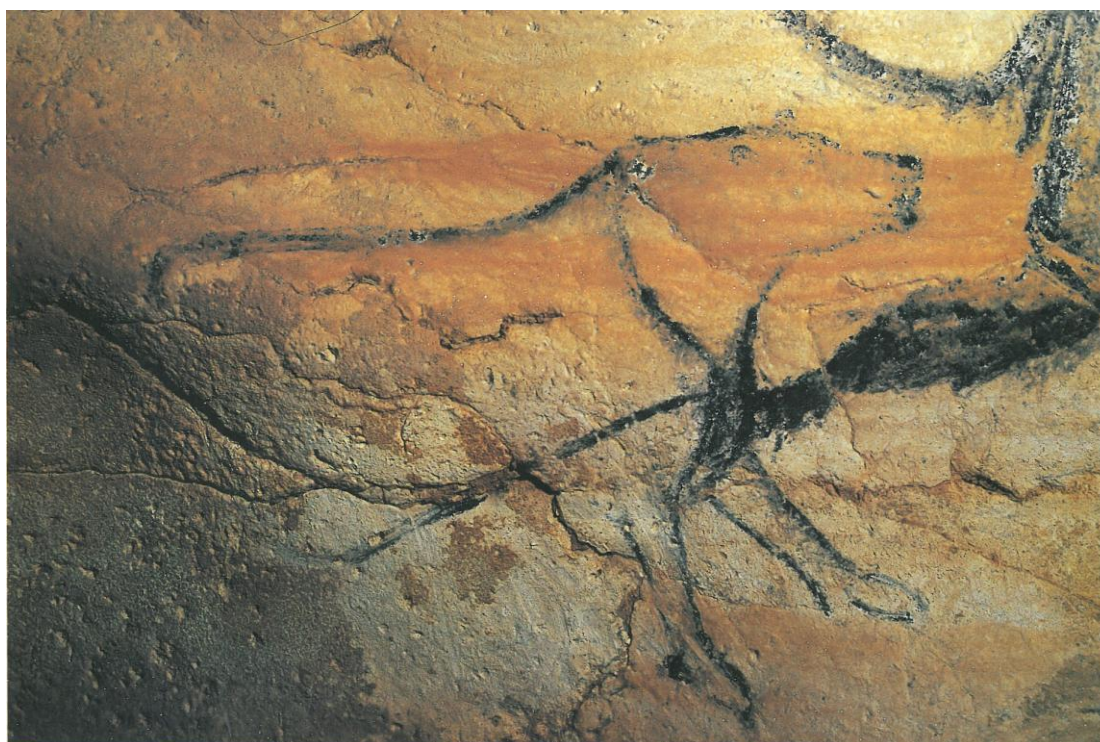


Πλάγια συμμετρία ρινόκερων που διασταυρώνονται μεταξύ τους, σπήλαιο Chauvet

Τοπίο

Εκτός της οργάνωσης των σκίτσων πάνω στην πλευρική επιφάνεια της σπηλιάς και της συμμετρίας των μορφών μεταξύ τους, η φαντασία του παλαιολιθικού καλλιτέχνη βρίσκεται αρκούντως εφευρετική σχετικά με την απόδοση του τοπίου, του περικείμενου εδάφους, του χώρου, του χόματος, της γης πάνω στην οποία «πατάνε» τα σκιτισογραφημένα ζώα. Οι επιλογές είναι οι εξής: η εδαφική επιφάνεια πάνω στην οποία στηρίζονται τα ζώα είναι απροσδιόριστη, δηλαδή όχι μόνο δεν παραδίδεται κάποια υποψία εδάφους κάτω από το σκίτσο αλλά και τα άκρα των μελών του σώματος εξαλείφονται, οι μορφές δεν έχουν ολοκληρωμένα πόδια, όπως θα δούμε παρακάτω ότι συμβαίνει στην ‘εικονική αναλυτική με μορφές αντωπά περίοδο’, όπως μπορεί, εναλλακτικά, να μην έχουν τίποτα άλλο κάτω από το στήθος. Πολλές φορές η εδαφική επιφάνεια μπορεί να είναι επίσης γραμμική, τα ζώα παρατίθενται σε σειρά το ένα πίσω από το άλλο, στο ίδιο ύψος και μοιάζουν να βαδίζουν πάνω στην ίδια φανταστική γραμμή. Το ίδιο ακριβώς μπορεί να συμβαίνει, όταν τα ζώα φαίνεται να στηρίζονται σε μία φυσική γραμμή, πάλι παρατίθενται το ένα πίσω από το άλλο, στο ίδιο ύψος και η γραμμή αυτή δεν είναι κατασκεύασμα του παλαιολιθικού καλλιτέχνη

ή της φαντασίας του, όπως παραπάνω, αλλά δημιουργία της ίδιας της φύσης, όπως μια ρωγμή, η άκρη του τοίχου, μια προεξοχή του βράχου, μία γεωλογική διαστρωμάτωση, όλες πάντως οι γραμμές αυτές πρέπει να είναι αισθητά οριζόντιες. Αν τύχει να έχουν κάποια κλίση τότε τα ζώα την ακολουθούν δίνοντας την εντύπωση ότι βρίσκονται στην πλαγιά ενός βουνού ή λόφου. Υπάρχουν και κάποιες απεικονίσεις, ελάχιστες, στις οποίες τα ζώα βρίσκονται σε αρκετά ασυνήθιστες θέσεις, όπως κατακόρυφα και αναποδογυρισμένα.



Ζώο σε οριζόντια θέση, σπήλαιο Chauvet

Μία πιθανή εξήγηση γι' αυτήν την ασυνήθιστη στάση των ζώων θα μπορούσε να είναι ο πειρασμός που ένιωσε ο καλλιτέχνης βλέποντας μια κατακόρυφη ρωγμή ή ένα οριζόντιο αυλάκι στον τοίχο της σπηλιάς και την αξιοποίησε ως «στήριγμα»⁸ των ζώων του ή απλώς να τοποθέτησε έτσι περίεργα τα ζώα έτσι περίεργα για να εξοικονομήσει χώρο στο κέντρο του τοίχου για να ζωγραφίσει εκεί έπειτα κάτι μεγαλύτερο. Θα μπορούσε να διαφορήσει για το σωστό προσανατολισμό των ζώων

⁸ Με τον όρο «στήριγμα» εννοούμε τη βάση πάνω στην οποία φαίνεται να πατάνε, να στηρίζονται τα ζώα των ζωγραφικών αναπαραστάσεων. Περισσότερα γι' αυτό το θέμα θα λεχθούν παρακάτω.

κι απλώς να ακολουθήσει το «στήριγμα», όπως φαίνεται να κάνει στους σταλαγκμίτες του σπηλαίου του Teyjat. Μία τελευταία εξήγηση θα μπορούσε να είναι η αναπαράσταση μιας αγέλης σε αργή κίνηση, όπως θα εμφανιζόταν και σε μία σκηνή κυνηγιού, στην οποία τα περισσότερα ζώα είναι προσανατολισμένα προς την ίδια πλευρά αλλά κάποια από αυτά μπορεί να καταλαμβάνουν και κάθετες θέσεις ανάμεσά τους.

Απόπειρα απόδοσης προοπτικής

Ένα από τα ζητήματα που απασχόλησε τους καλλιτέχνες της εποχής ήταν η απόδοση και των τριών διαστάσεων στο έργο τους, εκ των οποίων οι δύο, μήκος και πλάτος, δεν παρουσιάζουν τόσο ενδιαφέρον στην κατασκευή όσο η απόδοση του βάθους, ώστε να δοθεί στο έργο ο απαραίτητος όγκος. Η ανάγκη αυτή οδήγησε στην ανεύρεση τριών τρόπων απόδοσης της τρίτης διάστασης.⁹ Ο πρώτος ήταν να συμπεριλαμβάνονται ως μέρος του έργου φυσικά ανάγλυφα μέρη του βράχου, όπως σταλακτίτες ή φυσικές κοιλότητες της επιφάνειας του βράχου που έδιναν την αίσθηση του γεμίσματος, ο δεύτερος ήταν το στρογγύλευμα των αιχμηρών χαρασσόμενων γραμμών και ο τρίτος τρόπος υπήρξε η εφαρμογή του χρώματος με το οποίο «γέμιζαν» την τοιχογραφία. Πιο συγκεκριμένα, η ζωγραφική συναντάται στα βαθύτερα και σκοτεινότερα μέρη της σπηλιάς και είναι πολύ πλούσια κατά τη Μαγδαληνια Περίοδο. Για πρώτη φορά ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης θα προσπαθήσει παραθέτοντας το ένα δίπλα στο άλλο πολλά ομοιόμορφα, δηλαδή χωρίς αποχρώσεις, χρώματα και χωρίς να τα αναμειγνύει μεταξύ τους, να πετύχει τις αλλαγές της αντανάκλασης του φωτός πάνω στο τρίχρωμα του ζώου. Ο όγκος των έργων παραμένει μία από τις βασικές επιδιώξεις του καλλιτέχνη κι έτσι πολλές φορές ένας σταλακτίτης στην κατάλληλη θέση χρησιμοποιείται για να δηλώσει το ανδρικό μόριο ή δύο σταλακτίτες σε αρμόζουσα παράταξη μπορούν να δηλώσουν το γυναικείο στήθος. Άλλα εξογκώματα ή κοιλότητες στην επιφάνεια ενός βράχου έδιναν αφορμή για τη

⁹ Με τον όρο τρίτη διάσταση εννοούμε την προοπτική, την οπτική δηλαδή αυτή σύμβαση η οποία δημιουργεί την ψευδαίσθηση του βάθους μιας δισδιάστατης επιφάνειας, όπως είναι η επιφάνεια ενός ζωγραφικού πίνακα, ιδέα που αναπτύχθηκε και μελετήθηκε πολύ αργότερα στο λεγόμενο δυτικό πολιτισμό. Ο Φίλιππο Μπρουνελέσκι εισήγαγε μία τεχνική για την απεικόνιση αντικειμένων καθώς αυτά «ξεμακραίνουν» προς το σημείο φυγής και ο Λεόνε Μπατίστα Αλμπέρτι, στο «Ντε Πικτούρα» (1435), διαμόρφωσε μία ακριβή μέθοδο προοπτικής κατασκευής, που γρήγορα υιοθετήθηκε από τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες του 15^{ου} αιώνα.

δημιουργία ζώων, όπως βίσωνες ή άλογα, γεγονός που αποδεικνύει ότι οι καλλιτέχνες της εποχής έλκονταν να μεταβάλλουν «αυτά τα παιχνίδια της φύσης [...] σε ζωντανά πλάσματα» (Leroi-Gourhan, 1982: 11).



Ανθρωπόμορφο σχέδιο εκμεταλλεμένο τις προεξοχές του βράχου, σπήλαιο Altamira

Από τη φαντασία στην πράξη: προετοιμασία επιφάνειας, χρωμάτων και πινέλων

Ο βράχος δεν προετοιμαζόταν με κάποιον ιδιαίτερο τρόπο για να δεχτεί το έργο τέχνης εκτός από μία επάλειψη με κάποια λιπαρή ουσία ή απλώς ξεπλενόταν η επιφάνεια με νερό. Το πιο εύκολο μέσο πάνω στο οποίο μπορούσαν να ζωγραφίσουν με ευκολία ήταν ένα λεπτό στρώμα ιζήματος από χώμα και νερό ή πάνω σε κάποιον ασβεστόλιθο. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνταν ήταν το κόκκινο, το καφέ και το κίτρινο (σιδηρούχες ώχρες) και το μαύρο (οξειδίο του μαγγανίου) ακόμη και το κάρβουνο από τα ξύλα. Άλλες οργανικές χρωστικές ουσίες, όπως ρίζες φυτών ή καρποί όπως σκουρόχρωμα μούρα, που πιθανολογείται ότι χρησιμοποιούσαν δεν

έχουν σωθεί. Τα χρώματα μπορεί να είχαν υγρή μορφή ή να είχαν τη μορφή σκόνης. Τα ετοιμάζαν είτε κοπανίζοντάς τα είτε τρίβοντάς τα, ώστε να έχουν την εκάστοτε επιδιωκόμενη μορφή. Μπορούσαν, επίσης, να τα χρησιμοποιούν με τη μορφή μιας κιμωλίας ή, πιο συχνά, με τη μορφή ενός σύγχρονου μολυβιού του οποίου έζυναν την άκρη για να δημιουργήσουν τις λεπτές γραμμές του περιγράμματος. Τα φυσικά αυτά χρώματα κατέληγαν σε σχέδια εμπνευσμένα από τη φύση, όπως έχει ήδη γραφεί, τα οποία γίνονταν με τη βοήθεια «πινέλων», όπως ένα μασημένο κλαδί από κάποιο δέντρο, ένα μικρό δέμα από τρίχες ζώων ή ακόμα και με το ίδιο το δάχτυλο του καλλιτέχνη είτε με ένα πολύ λεπτό κλαδί που χρησιμοποιούταν σαν σπάτουλα, είτε, τέλος, το χρώμα τοποθετημένο σε ένα σωληνοειδές κόκκαλο ψεκαζόταν, φυσώντας το, πάνω στον τοίχο.

Παλαιολιθικός καλλιτέχνης: ένας άνθρωπος με άγνωστα χαρακτηριστικά

Μεγάλο ζήτημα εγείρει η αναζήτηση μιας απάντησης στο ερώτημα ποιος ήταν ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης, ποιος ήταν ο δημιουργός της παλαιολιθικής ζωγραφικής των σπηλαίων, ποιος ήταν ο δημιουργός της κινητής παλαιολιθικής τέχνης. Η ευρέως διαδεδομένη απάντηση «ο άνδρας» δεν είναι ικανοποιητική. Όπως επίσης, ικανοποιητική δεν είναι και η πεποίθηση ότι η «προϊστορική τέχνη ήταν φτιαγμένη από τους άνδρες για τους άνδρες» (Bahn, 1998: 172). Οι παραπάνω ιδέες έχουν συλληφθεί από τους ίδιους τους άνδρες, δηλαδή από μία κυρίαρχη αρσενική κοινότητα, όπως είναι αυτή της επιστήμης της Παλαιοντολογίας, η οποία και δεν ανταποκρίνεται απαραίτητα στην πραγματικότητα. Η άποψη αυτή στηρίζεται κυρίως στη ανακάλυψη διακοσμημένων εργαλείων,¹⁰ τα οποία χρησιμοποιούνταν από άνδρες και αγόρια και σε συνδυασμό με εθνογραφικές μελέτες προκύπτει το συμπέρασμα ότι ο καθένας έφτιαχνε τα δικά του όπλα και αυτή τεχνογνωσία ανήκε σε όλους διαφορετικά θα υπήρχαν προνομιούχες και ευάλωτες ομάδες. Τα ευρήματα αυτά είναι, κατά ένα 90%, διακοσμημένα, άρα η διακόσμηση δεν μπορεί να εκλαμβάνεται ως μία προσωπική επιλογή καλαισθησίας, αλλά ως μέρος της ίδιας της διαδικασίας κατασκευής των όπλων. Ωστόσο, σε κάποιες περιοχές της Αυστραλίας οι γυναίκες

¹⁰ Όπως τα spear throwers και τα point straighteners, τα οποία είναι κοφτερές μύτες, όπως η μύτη ενός βέλους, τα οποία τα έδεναν σε μία πιθανόν ξύλινη λαβή και έτσι τα πετούσαν, τραυμάτιζαν το ζώο κι έπειτα τραβούσαν τις μύτες πάλι κοντά τους. Θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με μαστίγια που έχουν κοφτερό ταλείωμα.

συνήθιζαν να έχουν μια δική τους ιερή τέχνη, την οποία εκδήλωναν χαράζοντάς την σε βράχους. Επομένως, πολλοί ερευνητές θα υποστηρίξουν ότι οι υποθέσεις σχετικά με το φύλο του καλλιτέχνη δεν μπορούν να στηριχθούν σε αποδείξεις καλλιτεχνικής δεξιοτήτας ή επιλογής των καλλιτεχνικών θεμάτων παρά μόνο σε πληροφορίες που θα μπορούσαν να σχετιστούν με την εθνογραφία και την ιστορία κάθε έθνους κάθε εξεταζόμενης περιοχής, πληροφορίες που είναι ευθύς εξαρχής καταδικασμένες στην αβεβαιότητα. Δύσκολο είναι ακόμη και το να προσδιοριστεί ο αριθμός των καλλιτεχνών μέσα σε μία σπηλιά. Παρόλο που μπορούν να υπάρξουν αντικειμενικά κριτήρια για το ποιά και πόσα έργα προήλθαν από τα χέρια ενός καλλιτέχνη, όπως η ομαδοποίηση εικόνων, σκίτσων με όμοια τεχνικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά, λεπτομέρειες που θα προσδώσουν ένα προσωπικό τρόπο έκφρασης ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη που κατέχει το δικό του ύφος, και πάλι η απάντηση δεν μπορεί παρά να είναι επισφαλής. Η χρονολόγηση με την σύγχρονη τεχνική του άνθρακα 14, C¹⁴, αποδεικνύει ότι συνήθως μία σπηλιά ζωγραφιζόταν από έναν άνθρωπο ή περισσότερους, και μάλιστα λαμβάνοντας υπόψη τον πληθυσμό των παλαιολιθικών ανθρώπων και τις αποδείξεις της τέχνης των σπηλαίων εξάγουμε το συμπέρασμα ότι ένας άνθρωπος στους χίλιους αποτολμούσε να μπει απλώς σε μια βαθιά σπηλιά ή να μείνει όσο διάστημα χρειαζόταν για να ζωγραφίσει, στη χρονική στιγμή μίας επίσκεψης ή λίγων ακόμα επισκέψεων. Συνήθως, μάλιστα, δε γινόταν εκατοντάδες επισκέψεις σε ένα σπήλαιο με σκοπό τη σταδιακή διακόσμησή του. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης, άνδρας ή γυναίκα, δεν αντιγράφει επακριβώς το έργο του αλλά εξελίσσεται εξελίσσοντας πιθανότατα και την τέχνη του μέσα στα χρόνια καθιστώντας για άλλη μια φορά δυσκολότερο το έργο του ερευνητή και τις όποιες υποθέσεις του απλές «πιθανολογίες».

Στιλιστική εξέλιξη των βραχογραφιών

Οι μελετητές συνηθίζουν να κατατάσσουν τα καλλιτεχνικά έργα σε κατηγορίες προσπαθώντας να ανιχνεύσουν διαφοροποιητικά στοιχεία και επιρροές που θα τους επέτρεπαν την εξαγωγή καθολικών και γενικών συμπερασμάτων. Μία από τις πιο διαδεδομένες ταξινομήσεις της παλαιολιθικής ζωγραφικής, η οποία βασίζεται στα διακριτικά στοιχεία που παρουσιάζουν μεταξύ τους οι μορφές, είναι αυτή που προτείνει ο Andre Leroi-Gourhan στο βιβλίο του *Η αυγή της ευρωπαϊκής τέχνης*, *The*

dawn of European Art. Η κατάτμηση του υλικού της παλαιολιθικής τέχνης γίνεται σε τέσσερις μεγάλες κατηγορίες, χωρίς να υπονοείται μία ανιούσα κατεύθυνση ανάπτυξης από τη μετάβαση τη μία κατηγορία στην άλλη, καθώς η τέχνη δεν έχει την ίδια εξελικτική πορεία κατά την πάροδο των ετών, όπως, για παράδειγμα, οι θετικές οι τεχνολογικές επιστήμες αλλά αυτό που δηλώνεται από τον Andre Leroi-Gourhan είναι μία εξέλιξη στυλιστική. Οι τέσσερις αυτές κατηγορίες, οι οποίες προκύπτουν από την ερευνητικής και συγκριτικής εργασίας των αφρικανικών, των αμερικανικών και των αυστραλιανών γλυπτών, προσαρμοσμένη στα ευρήματα της ευρωπαϊκής ηπείρου, είναι 1) η εικονική γεωμετρική¹¹ (*figuratif geometric*), 2) η εικονική συνθετική (*figuratif synthetique*), 3) η εικονική αναλυτική με μορφές αντωπά (*figuratif analytique juxtapose*) και 4) η εικονική αναλυτική με μορφές σε αλληλουχία (*figuratif analytique anchainee*). 1) Η εικονική γεωμετρική, η οποία εμφανίζεται κατά την Ύστερη Παλαιολιθική Εποχή, περιλαμβάνει ως επί το πλείστον κινητά έργα τέχνης, σπανίζουν οι βραχογραφίες, όπως τμήματα οστών πάνω στα οποία είναι χαραγμένες ευθείες γραμμές ή ανακατεμένες καμπύλες, χωρίς να είναι εύκολο να αναγνωριστεί η ταυτότητα των αναπαριστώμενων αντικειμένων. 2) Στην εικονική συνθετική, η οποία καλύπτει τη Γκραβέττια και φτάνει έως και την αρχή της Σολουτριάας, μπορεί να αναγνωριστεί η ταυτότητα των ζώων στα οποία παραπέμπουν οι φιγούρες πάνω στα πλακίδια, τμήματα οστών ή άλλα αντικείμενα διακόσμησης, δηλαδή αναφερόμαστε πάλι στα κινητά έργα τέχνης. Για παράδειγμα, το κεφάλι ενός ταράνδου αναγνωρίζεται από τέσσερις ομάδες γραμμών εκ των οποίων οι δύο αναπαριστούν τα κέρατα και οι άλλες δύο τα αυτιά. 3) Η εικονική αναλυτική με μορφές αντωπά, που φτάνει έως και την πρόιμη Μαγδαληνία, είναι η πιο δυναμική περίοδος, η οποία βρίσκεται ένα βήμα μπροστά από την εικονική γεωμετρική και την εικονική συνθετική πετυχαίνοντας μεγαλύτερη ευκρίνεια σε ό,τι κάθε φορά αναπαριστά αλλά δε φθάνει και στο σημείο της οπτικής ακρίβειας, βασικό χαρακτηριστικό της 4) τέταρτης κατηγορίας, δηλαδή της εικονικής αναλυτικής με μορφές σε αλληλουχία. Στην εικονική αναλυτική με μορφές αντωπά περίοδο η τέχνη μεταφέρεται στις πλευρές των σπηλαίων και οι γραμμές, ευθείες και καμπύλες, συνδυάζονται για να πετύχουν τα απαραίτητα της μορφής χωρίς όμως να φτάνουν

¹¹ Τη μετάφραση και των τεσσάρων γαλλικών όρων (*figuratif geometric*, *figuratif synthetique*, *figuratif analytique juxtapose*, *figuratif analytique anchainee*) τη δανειζόμαστε από τη μελέτη της Γεωργίας Κουρτέση-Φιλιππάκη, «Η τέχνη», περ. Αρχαιολογία και Τέχνες, τχ. 58, χ.χ., σ. 82-89

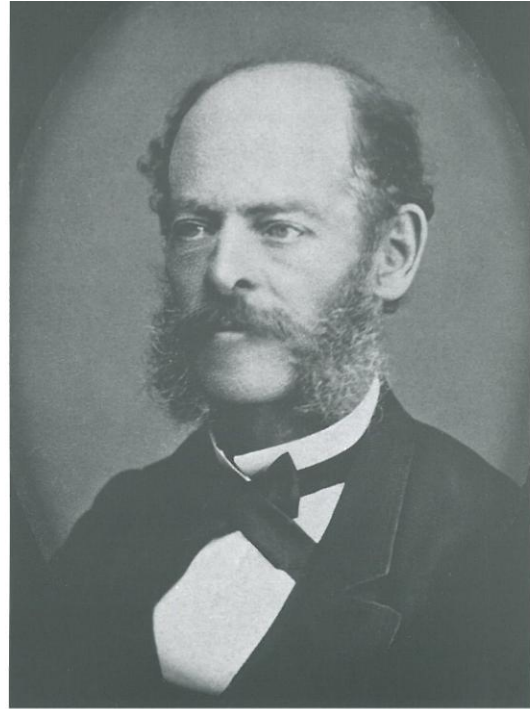
στην ολοκλήρωση του περιγράμματος, το οποίο αφήνεται ανοιχτό. Για παράδειγμα, τα πόδια ενός τράνδου αποτελούνται από γραμμές, οι οποίες δεν τέμνονται, δεν «κλείνουν», αλλά αφήνονται ανολοκλήρωτες. Στην τελευταία κατηγορία, στην εικονική αναλυτική με μορφές σε αλληλουχία, η οποία καλύπτει τη Μέση και την Ύστερη Μαγδαληνία και χαρακτηρίζεται ως η κλασική περίοδος της παλαιολιθικής τέχνης των σπηλαίων,¹² αποπειράται η οπτική ακρίβεια στα σκίτσα των βραχογραφιών «τείνοντας σε μία ολιστική αναπαράσταση της ανατομικής φυσικής μορφολογίας» (Leroi-Gourhan 1982:17) των ζώων. Την περίοδο αυτή αρχίζει να αναπτύσσεται και ο συνδυασμός τις ζωγραφικής με άλλες μορφές τέχνης, όπως τη χαρακτική και το ανάγλυφο.

Altamira· Το πρώτο σπήλαιο που κοίταξε κάποιος ψηλά¹³

Χιλιάδες χρόνια αργότερα και με το χρόνο να μετράει αντίστροφα αφαιρώντας τη ζωντάνια των χρωμάτων, την ακρίβεια των σχεδίων ή ακόμα καταστρέφοντας εντελώς κάποιες από τις βραχογραφίες θα παραδοθεί στα μάτια του σύγχρονου ανθρώπου ένα μέρος της τέχνης των ανθρώπων της Παλαιολιθικής εποχής. Μια μέρα του 1879 ένας homo sapiens sapiens, ο Marcelino Sanz de Sautuola, σε μία από τις πολλές εξερευνήσεις του στα σπήλαια, θα πάρει μαζί του τη μικρή κόρη του, την οκτάχρονη Μαρία, κι εκείνη, στο σπήλαιο Altamira στην Ισπανία που θα χαρακτηριστεί αργότερα ως η Cappella Sistina της τέχνης των σπηλαίων, θα γίνει ο πρώτος σύγχρονος άνθρωπος που θα παρατηρήσει τις «ζωγραφιές» στο ταβάνι της σπηλιάς αναφωνώντας ότι βλέπει ζωγραφισμένα βόδια.

¹² Παράβαλε σπήλαια, όπως την Ισπανία το Altamira, Ekain, Las Monedas, στη Γαλλία το Niaux, Font-de-Gaume, Les Combarelles, Rouffignac, Teyjat και στην Ιταλία το Levanzo.

¹³ Λογοπαίγνιο με τη κατά λέξη μετάφραση του σπηλαίου από την Ισπανική γλώσσα. Alta = ψηλά, mira = κοίτα



Ο Marcelino Sanz de Sautuola και η κόρη του Μαρία

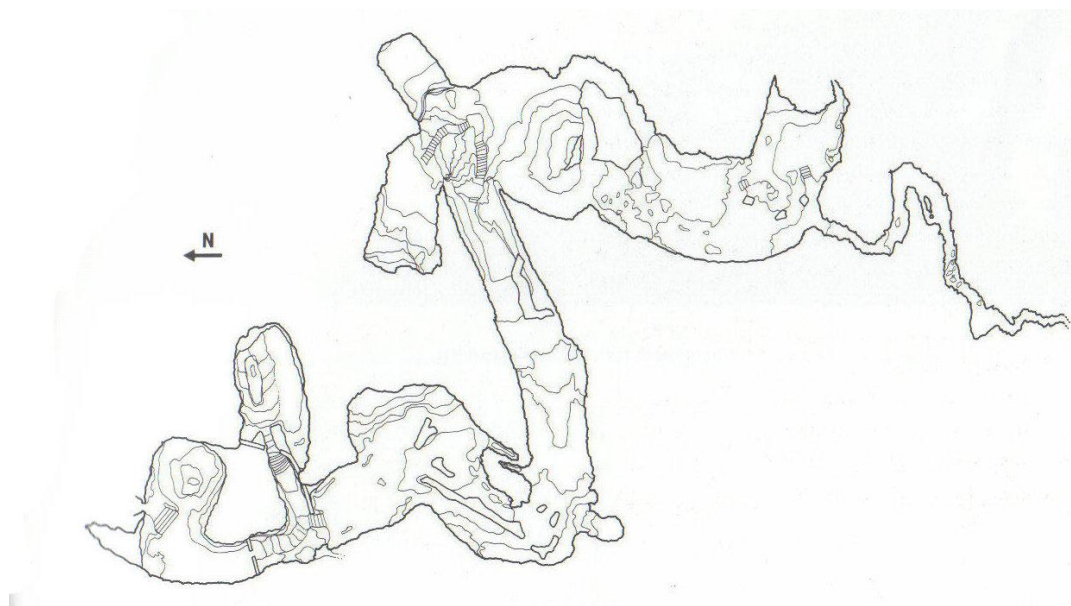
Ωστόσο θα περάσουν είκοσι τρία χρόνια, δηλαδή μέχρι τη δημοσίευση του άρθρου Mea Culpa του E. Carthac το 1902, για να γίνει κοινώς παραδεκτή η τέχνη των βραχογραφιών ως αυθεντική παλαιολιθική τέχνη. Μέχρι τότε ως αυθεντική παλαιολιθική τέχνη νοούνταν τα κινητά έργα τέχνης, όπως εγγάρακτα οστά και πλακίδια, αντικείμενα κόσμησης, εργαλεία, όπλα, που είχαν γίνει γνωστά γύρω στο 1860. Τα αντικείμενα αυτά, όπως για παράδειγμα τα διάσημα κόκκαλα από μαμούθ που βρέθηκαν στην περιοχή της Ουκρανίας και είναι διακοσμημένα με γεωμετρικά σύμβολα, αποτελούνται από σκληρά και ανθεκτικά στο χρόνο υλικά, τα οποία μπορούν να διατηρηθούν στο πέρασμα των αιώνων με μικρές μόνο φθορές. Εν τούτοις, πρέπει να σημειωθεί ότι τα κινητά έργα τέχνης αποκλείεται να είναι και τα μόνα έργα τέχνης της εποχής. Με βεβαιότητα είναι αυτά τα οποία διασώθηκαν εξαιτίας της ανθεκτικότητας του υλικού τους αλλά επίσης με βεβαιότητα θα υπήρχαν και άλλα έργα τέχνης, τα οποία προδόθηκαν από το υλικό της ίδιας τους της σύστασης. Το 1879 η παλαιολιθική τέχνη θα διευρύνει τους ορίζοντές της προσθέτοντας ακόμη μία κατηγορία στους κόλπους της, δηλαδή την τέχνη των σπηλαίων η οποία και μοιράζεται με την κινητή τέχνη το κοινό και βασικό στοιχείο της εικονογράφησης. Με τον όρο τέχνη των σπηλαίων δεν εννοούμε μόνο τις

βραχογραφίες που περιέχονται σε μία σπηλιά αλλά περιλαμβάνονται συνολικά όλα τα έργα τέχνης είτε αυτά είναι ζωγραφισμένα είτε είναι χαραγμένα είτε είναι έργα ανάγλυφα που βρέθηκαν σε εσωτερικές κοιλότητες των σπηλαίων ή υπαίθρια στις κορυφές των σπηλαίων

Κεφάλαιο Δεύτερο

Σπήλαιο Altamira

Η αποκορύφωση της Μαγδαληνίας τεχνοτροπίας



Χάρτης του σπηλαίου Altamira

Τοποθεσία και ανακάλυψη

Το σπήλαιο Altamira βρίσκεται κοντά στη γραφική ισπανική πόλη Santillana del Mar και είναι ένα από τα πολλά σπήλαια που υπάρχουν στους γύρω λόφους. Έχει μήκος 270 μέτρα περίπου και περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό δωματίων, τα οποία είναι σχεδόν όλα καλλιτεχνημένα ακόμη και οι στενοί διάδρομοι. Βρίσκεται 156 μέτρα πάνω από το επίπεδο της θάλασσας, από την οποία και απέχει μόλις 5 χιλιόμετρα. Το σπήλαιο έχει ιδιαίτερος ταλαιπωρηθεί κατά τη διάρκεια των αιώνων κυρίως από τη συχνή πτώση μικρών και μεγάλων λίθων από την οροφή του.¹⁴ Το 1925 ο ερευνητής Hugo Obermaier λίγο έλειψε να χάσει τη ζωή του εξαιτίας μιας μικρής κατάρρευσης στο τμήμα που είναι κοντά στην έξοδο και ονομάζεται Polychrome Chamber. Αυτή η

¹⁴ Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams, σ. 21-22

αστάθεια οδήγησε τους ερευνητές, λίγα χρόνια μετά την ανακάλυψη του σπηλαίου, στην απόφαση να εγείρουν υποστυλώματα για την ενίσχυση της οροφής και αργότερα προσέθεσαν τσιμεντένια στηρίγματα για να ενδυναμώσουν το ταβάνι. Η βία αυτή, αλλά και αναγκαία, παρέμβαση του σύγχρονου ανθρώπου του αφαίρεσε την ευκαιρία να δει το διακοσμημένο σπήλαιο όπως το έβλεπε ο παλαιολιθικός άνθρωπος. Οι ερευνητές βεβαιώνουν επίσης, ότι το μέγεθος και η αρχιτεκτονική του σπηλαίου ήταν διαφορετική από την τωρινή μορφή του, η οποία έχει αλλοιωθεί από τις πολλές κατολισθήσεις, και μάλιστα υποστηρίζουν ότι η είσοδος του σπηλαίου πρέπει να είχε την μορφή ενός μεγάλου και ανοιχτού στόματος, που κοιτούσε βόρεια, διαμορφώνοντας έτσι μία τεράστια αίθουσα και επέτρεπε στο φως να εισχωρεί αρκετά βαθιά στο Polychrome Chamber.

Το 1878 ο Sautuola επισκέφθηκε την Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι (Paris World Exposition) και εκεί είδε για πρώτη φορά εκθέματα από άλλες σπηλιές της Γαλλίας που διεκδικούσαν τον χαρακτηρισμό Παλαιολιθική τέχνη. Τότε αποφάσισε να επισκεφτεί ξανά το σπήλαιο Altamira, το οποίο είχε ήδη επισκεφθεί το 1876, και το 1879 θα το πραγματοποιήσει έχοντας μαζί του για καλή του τύχη την μικρή αλλά οξύτατα παρατηρητική κόρη του. Μετά την μελέτη του Sautuola και άλλοι έσπευσαν να μελετήσουν το σπήλαιο, όπως ο E. De Pedraja, ο E. Saiz και ο E. Harle. Παρόλα αυτά, ακόμη και μέχρι σήμερα, η μελέτη του Hugo Obermaier παραμένει η καλύτερη και η διεξοδικότερη. Εντόπισε που είχαν γίνει κατολισθήσεις, σε ποιες περιόδους ζωγραφίσθηκε το σπήλαιο, τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν από τους παλαιολιθικούς ανθρώπους για τις ανάγκες της καθημερινότητάς τους, ποια ζώα είχαν αφήσει τα ίχνη τους στο σπήλαιο Altamira και πολλά άλλα. Η τελευταία μελέτη που έχει γίνει μέχρι σήμερα πραγματοποιήθηκε το 1980-1981 από τους J. Conzalez Echegaray και Leslie G. Freeman, οι οποίοι βασιζόμενοι στις προηγούμενες ανασκαφές που είχαν γίνει, έδωσαν την καλύτερη και πιο λεπτομερή χαρτογράφηση του σπηλαίου.

Χρονολόγηση και κατοίκηση

Γύρω στο 18500 π.Χ., Σαλουτραία περίοδος, ομάδες ανθρώπων φαίνεται να κατοίκησαν για πρώτη φορά το σπήλαιο Altamira, όπως αποδεικνύεται από τα ευρήματα κινητών έργων, όπως οι χαρακτηριστικά λαξεμένες πέτρες που

χρησιμοποιούσαν σαν μύτες όπλων. Τα ευρήματα υποστηρίζουν την ύπαρξη ζωής και μετά τη Μαγδαληνια περίοδο, όπως ένα θραύσμα κόκκαλου το οποίο χρονολογείται γύρω στο 14520 π.Χ.¹⁵ Οι άνθρωποι της περιόδου αυτής απολαμβάνουν ένα κλίμα ψυχρότερο του σημερινού περιτριγυρισμένοι από μεγάλα ζώα, όπως βίσωνες, ταράνδους, ρινόκερους, ελέφαντες, τα οποία οι φυλές συνηθίζουν να κυνηγούν, είτε για να φάνε το κρέας τους, είτε για να χρησιμοποιήσουν το δέρμα τους για ένδυση ή να φτιάξουν σκηνές, είτε, τέλος, για να χρησιμοποιήσουν τα κόκκαλά τους ως πρώτη ύλη για να φτιάξουν όπλα, όπως μαχαίρια, ακόντια, και εργαλεία για τις οικιακές τους ανάγκες, όπως βελόνες, αλλά και μικροαντικείμενα διακοσμητικού χαρακτήρα, όπως κολιέ από δόντια ζώων. Υπάρχουν όμως και αντικείμενα η χρηστική ή διακοσμητική αξία των οποίων είναι αδύνατον να καθοριστεί. Τα αντικείμενα αυτά είναι φτιαγμένα συνήθως από κόκκαλα ελαφιών ή ταράνδων και έχουν πάνω τους εξαιρετικά εγχάρακτα σχέδια και ανάγλυφα σκίτσα ζώων. Το σπήλαιο φαίνεται να κατοικήθηκε από διαδοχικές ομάδες ανθρώπων κατά το πέρασμα των εποχών και των αιώνων και η κάθε μία από τις ομάδες αυτές φρόντιζε, επιμελώς θα μπορούσε να ειπωθεί, να αφήνει τα σημάδια της εκεί. Όλα αυτά τα απομεινάρια της ανθρώπινης ύπαρξης διαφορετικών χρονικών περιόδων συνθέτουν ένα παλίμψηστο στοιχείων, των οποίων η χρονολογική ταυτότητα είναι δύσκολο να εξακριβωθεί με βεβαιότητα. Απολιθώματα κοχυλιών αλλά και απολιθωμένοι σκελετοί ψαριών¹⁶ και κόκκαλα ζώων, όπως αλόγων, διαφόρων βοοειδών, κατσικών και ταράνδων, αποδεικνύουν μία έντονη κινητικότητα και προτίμηση του σπηλαιού αυτού για κατοικία ή καταφύγιο του αφιλόξενου καιρού. Επίσης, άλλα ευρήματα επιτρέπουν εικασίες όπως την ύπαρξη εστιών όχι μόνο για την προσφορά της ζέστης αλλά και του φωτός. Ένα από τα αγαπημένα ευρήματα των ερευνητών είναι οι μισοτελειωμένες πέτρινες μύτες όπλων, γιατί τους προμηθεύουν με πληροφορίες για τα στάδια επεξεργασίας και για τους τρόπους δημιουργίας των όπλων. Απομεινάρια άνθρακα, όχι όμως των ξύλων που καίγονταν στη φωτιά, αλλά προσεκτικά διαλεγμένο ξύλο περισσότερο ανθεκτικό και ρητινώδες, ώστε να είναι εύκαμπτο και να μην σπάει όταν έρχεται σε επαφή με την σκληρή και τραχιά επιφάνεια του βράχου, αποδεικνύουν τη λεπτομερειακή γνώση που διέθεταν οι Παλαιολιθικοί άνθρωποι, το οποίο με τη σειρά του

¹⁵ Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams. σ. 37

¹⁶ Η κατανάλωση ψαριών φαίνεται να είχε μεγάλη απήχηση στις διατροφικές συνήθειες των ανθρώπων εκείνης της εποχής.

αποδεικνύει την ανεπτυγμένη νοημοσύνη που διέθεταν. Υποστηρίζεται, από την Matilde Muzquiz Perez-Seoane,¹⁷ ότι τόσο η εφευρετικότητά τους όσο και η κοινωνική τους οργάνωση και δομή που αναπτύσσουν οι παλαιολιθικοί άνθρωποι της περιόδου αυτής, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με εκείνη που κατείχαν και είχαν αναπτύξει οι αυτόχθονες Ινδιάνοι της Βόρειας Αμερικής. Επιπλέον, άλλα ευρήματα, όπως πλούσια διακοσμημένα έργα τέχνης, κόκκαλα ωμοπλάτης εγχάρακτα με κεφάλια ελαφίνων για παράδειγμα, επιτρέπουν στους ερευνητές να εξακριβώσουν που έμεναν ομάδες ανθρώπων, τις σχέσεις που είχαν με άλλες πολιτισμικές ομάδες, τις ανταλλαγές που έκαναν, γεγονός συνηθισμένο ανάμεσα σε ομάδες κυνηγών και συλλεκτών, και τις επαφές που ανέπτυσαν μεταξύ τους αποκτώντας αυτό που ο σύγχρονος άνθρωπος θα αποκαλούσε σήμερα κοινωνική ζωή. Στο σπήλαιο του El Castillo την ίδια περίοδο δημιουργούνται τοιχογραφίες, αναπαραστάσεις ζώων, που μοιάζουν πάρα πολύ με αυτές που περιέχονται στο σπήλαιο Altamira, όπως και στο σπηλαίο Altamira υπάρχουν τοιχογραφίες, όπως τα tectiforms, όμοιες με του σπηλαίου El Castillo.¹⁸

¹⁷ Matilde Muzquiz Perez-Seoane, *Techniques, individual artists and artistic concepts in the painting of Altamira* : The Cave of Altamira, general editor Antonio Beltran, English translation Harry N. Abrams, New York 1999, p. 59-87

¹⁸ Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams, σ. 68



Tectiform σε ένα από τα βαθύτερα σημεία του σπηλαίου Altamira

Αυτή η ύπαρξη όμοιων σκίτσων συνιστά ένα σημαντικό εύρημα, καθώς αποτελεί απτή απόδειξη της κινητικότητας του πληθυσμού από το ένα μέρος στο άλλο. Από τα πιο ενδιαφέροντα και αξιοθαύμαστα ίχνη που θα μπορούσε να αφήσει μια ομάδα ανθρώπων επιτρέποντας ταυτόχρονα στο σύγχρονο ερευνητή να παρακολουθήσει την πορεία που διέγραφε μέσα στον τόπο και το χρόνο είναι οι λεγόμενες μάσκες. Οι μάσκες αυτές δημιουργούνταν χωρίς έντονη προσπάθεια από τους ανθρώπους της Παλαιολιθικής περιόδου καθώς κατάλληλα σχηματισμένοι βράχοι από την ίδια τη φύση δέχονταν μικρή ανθρώπινη παρέμβαση, όπως μικρές οπές και κοιλότητες χρωματισμένες για την αναπαράσταση ματιών ή ρουθουνιών, αποδίδοντας έτσι το πρόσωπο ενός ανθρώπου ή ζώου.



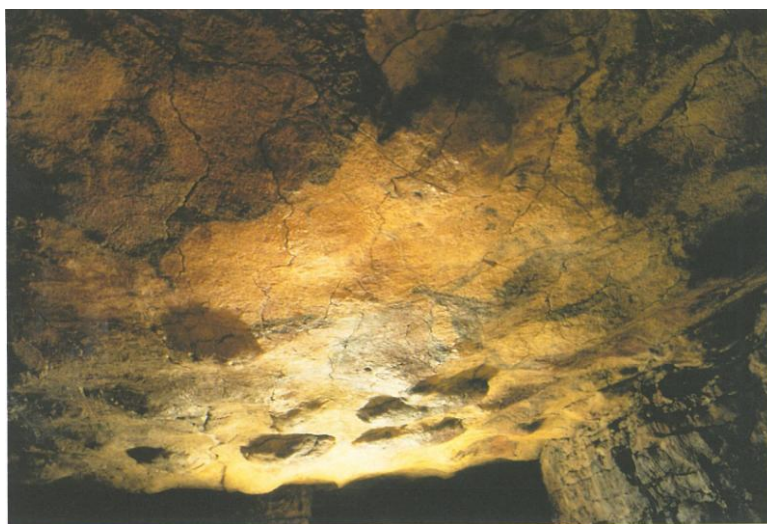
Ανθρωπόμορφη μάσκα, σπήλαιο Altamira

Η τέχνη στο σπήλαιο Altamira

Η ζωγραφική τέχνη του σπηλαιίου Altamira είναι διανεμημένη σε ολόκληρη την έκτασή του, αν και παρουσιάζει μεγαλύτερη συγκέντρωση σε κάποια σημεία. Εξετάζοντας το σπήλαιο σαν ενιαίο σύνολο θα μπορούσε να γίνει μία εξής πρώτη παρατήρηση· το σπήλαιο Altamira μοιάζει να έχει τρεις κεντρικούς και βασικούς πυρήνες, ο καθένας από τους οποίους περιλαμβάνει συγκεκριμένο αριθμό αιθουσών και διαδρόμων. Ξεκινώντας από το βάθος του σπηλαιίου, ο πρώτος σημαντικός πυρήνας είναι το τμήμα που ονομάζεται Horse's Tail και αντιπροσωπευτικό κομμάτι της τέχνης που δημιουργήθηκε εκεί είναι οι μάσκες και κάποιες τυχαίες πινελιές (βλ. παρακάτω) στο τέλος του τμήματος και στην αρχή του. Ο δεύτερος πυρήνας είναι το μεσαίο τμήμα που ονομάζεται Pit και περιλαμβάνει φιγούρες ζώων και ο τρίτος

πυρήνας, που βρίσκεται στην αρχή του σπηλαιού κοντά δηλαδή στην είσοδο της σπηλιάς, ονομάζεται Polychrome Chamber και έχει ανακατεμένα σχέδια ζώων, ανθρώπινες φιγούρες και αποτυπώματα χεριών.

Το πιο ενδιαφέρον και σημαντικό κομμάτι της καλλιτεχνικής αυτής εργασίας βρίσκεται στο Polychrome Chamber, του οποίου το μεγαλύτερο μήκος αγγίζει σε ένα σημείο τα 18 μέτρα, με πλάτος 8 μέτρα και ύψος 2 μέτρα. Στην αίθουσα αυτή βρίσκεται και το διάσημο πλέον Great Panel, που παρουσιάζει μεγάλη ομοιογένεια σαν να έχει προέλθει από ένα και μοναδικό καλλιτεχνικό χέρι.¹⁹ Το Great Panel είναι ένα θαυμάσια ζωγραφισμένο ταβάνι στο οποίο απεικονίζονται πάνω από 30 μεγάλες μορφές ζώων, τα οποία ανήκουν και στα δύο φύλα. Πιο συγκεκριμένα, στο κέντρο του ταβανιού απεικονίζονται 34 συνολικά ζώα, με 27 φιγούρες να ανήκουν σε βίσωνες, 4 φιγούρες να ανήκουν σε ελαφίνες, 1 σε ένα αρσενικό ελάφι και δύο σε άλογα. Σημείο συζητήσεων αποτελεί μία φιγούρα που θα μπορούσε να ανήκει είτε σε ένα βίσωνα είτε, ανάλογα με τον εκάστοτε παρατηρητή, σε ένα άλλο ζώο. Για παράδειγμα στο θολής ταυτότητας αυτό σκίτσο ο Andre Leroi Gourhan βλέπει ένα μεγάλο κεφάλι αλόγου, η Leslie G. Freeman βλέπει ένα βίσωνα και ένα ξεκάθαρο, γι' αυτήν, κέρατο, ενώ άλλοι παρατηρητές βλέπουν έναν άγριο χοίρο.



Το εντυπωσιακό ταβάνι στο Polychrome Chamber, σπήλαιο Altamira

¹⁹ Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams, σ. 51

Η ρευστότητα αυτή των απόψεων και τα σημεία διαφωνίας αποδεικνύουν ότι η τέχνη των σπηλαίων περιλαμβάνεται σε μία επιστήμη η οποία έχει ακόμη πολλά να μελετήσει και για πολλά να αποφανθεί καθώς στηρίζεται πολλές φορές σε σημεία που είναι πολύ δύσκολο να εξακριβωθεί με βεβαιότητα η ταυτότητά τους και τα οποία δεν επιτρέπουν ξεκάθαρες απαντήσεις παρά μόνο εικασίες και πιθανολογίες. Συνήθως οι φιγούρες των ζώων είναι μικρότερες σε μέγεθος από τις πραγματικές, φυσικές διαστάσεις τους με εξαίρεση το σκίτσο ενός αρσενικού ελαφιού το οποίο φτάνει τα 2,25 μέτρα σε μήκος, ανταποκρινόμενο στις φυσικές διαστάσεις ενός πλήρως ανεπτυγμένου ζώου για το είδος του. Ανάμεσα στις τοιχογραφίες του Great Panel υπάρχει ένας βίσωνας που είναι και εγχάρακτος και ζωγραφισμένος με μαύρη και κόκκινη χρωστική ουσία και το μέγεθός του είναι 1,70 μέτρα μήκος και 1,10 μέτρα πλάτος.



Ένας εξαιρετικός πολύχρωμος βίσωνας, σπήλαιο Altamira

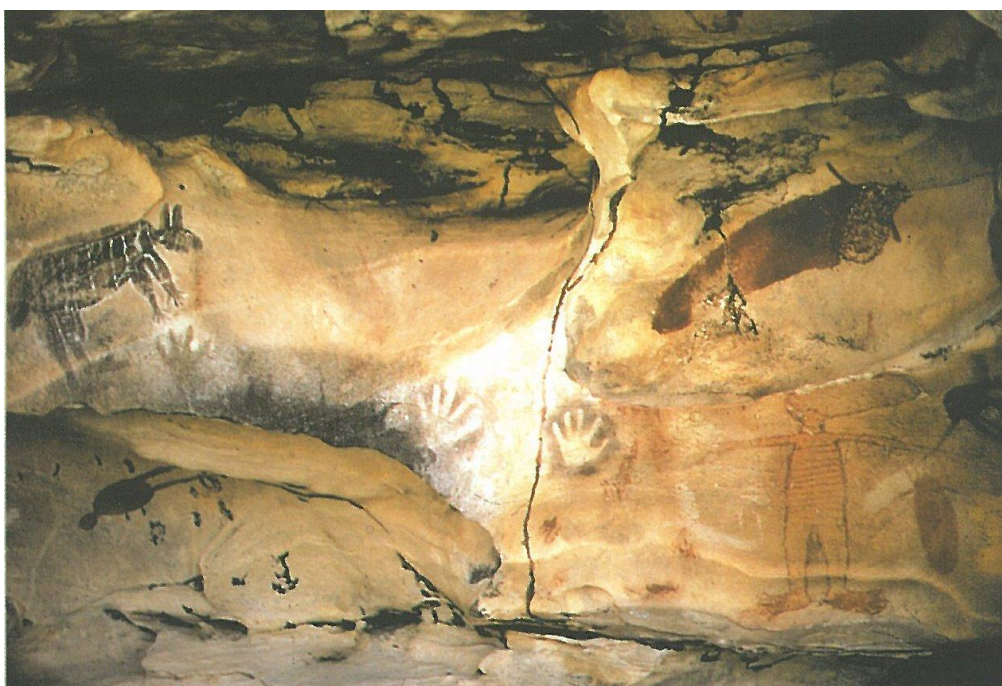
Επίσης, υπάρχει μία ελαφίνα της οποίας το μήκος είναι 2,20 μέτρα καθιστώντας την την μεγαλύτερη τοιχογραφία στη σπηλιά. Τα 34 αυτά ζώα βρίσκονται σε διάφορες στάσεις, με μερικά από αυτά να απεικονίζονται σαν να στέκουν ακίνητα στο χώρο, με άλλα να τρέχουν, με άλλα να έχουν το στόμα σε διάσταση και να φαίνονται σαν να μουγκρίζουν και άλλα να κυλιούνται στη λάσπη.



Το κοπάδι των βισώνων στο ταβάνι του Polychrome Chamber, σπήλαιο Altamira

Συνολικά κοιτάζοντας το ταβάνι δίνεται η εντύπωση ενός κοπαδιού, αν και κάθε φιγούρα έχει δημιουργηθεί ξεχωριστά από τις άλλες και μοιάζει με ανεξάρτητη. Στη δεξιά πλευρά του ταβανιού παρατηρούνται πιο παλιές ζωγραφιές, λιγότερο εντυπωσιακές. Κόκκινες φιγούρες που ανάμεσά τους ξεχωρίζουν τουλάχιστον αυτές των 10 αλόγων με κοντά πόδια και κατάστικτη κοιλιά. Πιθανόν ανάμεσά τους να υπάρχει και 1 ελάφι, 1 κατσίκια, 2 ανθρώπινα αποτυπώματα χεριών σε κόκκινο χρώμα και 4 περιγράμματα χεριών σχεδιασμένα με χρώμα σκούρο μωβ. Επίσης, στην ίδια μεριά υπάρχουν πάνω από 40 γραμμές και ορθογώνια σχήματα γεμάτα ρίγες, τα

οποία εντείνουν την αισθητική εντύπωση που προκαλείται από τη συνολική θεώρηση του ταβανιού. Δίπλα σε αυτές τις συνολικά κόκκινες φιγούρες υπάρχει και μία ομάδα σκίτσων σε μαύρο χρώμα, η οποία περιλαμβάνει τουλάχιστον 5 άλογα, 3 αρσενικά ελάφια, 2 κατσίκες, 3 βίσωνες και 1 βοοειδές, από αυτά που μπορούν να διακριθούν με σχετική ακρίβεια.²⁰ Διάσπαρτα σε όλο το μήκος και πλάτος του Great Panel υπάρχουν εγχάρακτες φιγούρες οι οποίες αναπαριστούν 5 αρσενικά ελάφια, 18 ελαφίνες, 5 κατσίκες, 2 άλογα και 2 βοοειδή. Ανάμεσα σε όλα τα παραπάνω παρατηρούνται ακόμη τουλάχιστον 70 ακαθόριστα εγχάρακτα σχέδια, γνωστά ως κομήτες. Τελειώνοντας, το εντυπωσιακό αυτό ταβάνι του Great Panel συμπληρώνουν οι ανθρωπόμορφες φιγούρες οι οποίες απεικονίζουν 8 όρθιους άνδρες που φορούν μάσκες ζώων, θυμίζουν τα κεφάλια πουλιών, και έχουν τα χέρια σε διάσταση ή υψωμένα σαν να προσεύχονται.



Ανθρωπόμορφο σχέδιο με τα χέρια σε έκταση, σπήλαιο Altamira

Η επόμενη εντυπωσιακή αίθουσα στη σειρά περιλαμβάνει κυρίως εγχάρακτα σχέδια. Το ταβάνι εδώ ονομάζεται macaroni, καθώς τα σχέδια, που μοιάζουν με γραμμές ακαθόριστης ακόμη σημασίας, έγιναν με τα δάχτυλα στη μαλακή επιφάνεια

²⁰ Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams, σ. 58-59

του ταβανιού που είναι επικαλυμμένη με άργιλο. Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζει το κεφάλι ενός βίσωνα. Δίπλα υπάρχει μία συστάδα σταλαγμιτών στις οποίες διακρίνονται οι φιγούρες ενός αλόγου και ενός ακόμη ακαθόριστης ταυτότητας ζώου. Στην άλλη άκρη του δωματίου, στους πλαϊνούς τοίχους, παρατηρείται μεγάλη ποικιλία εγχάρακτων φιγούρων, πρόχειρα σχεδιασμένα τα περισσότερα, ωστόσο ανάμεσά τους υπάρχουν και μερικά εξαιρετικά σχέδια τα οποία αναπαριστούν 2 αρσενικά ελάφια, 1 άλογο και 1 βίσωνα.

Σε αυτό το σημείο στα δεξιά ξανά υπάρχει μία μικρή αίθουσα, στο μέγεθος ενός πολύ στενού διαδρόμου, που περιλαμβάνει σχέδια σε κόκκινο χρώμα, τα λεγόμενα ladder-form, καθώς μοιάζουν να έχουν τη μορφή της γνωστής στο σύγχρονο άνθρωπο κινητής σκάλας. Στα αριστερά αυτής της αίθουσας στο διάζωμα του τοίχου υπάρχει μία εγχάρακτη φιγούρα μιας ελαφίνας, πάνω στο σώμα της οποίας μερικές αυλακίες δίνουν την εντύπωση της απόπειρας απόδοσης σκίασης από τον παλαιολιθικό καλλιτέχνη. Στο πάτωμα ένας τυχαία τοποθετημένος ογκόλιθος είναι ζωγραφισμένος με πολλά αρσενικά ελάφια και άλογα. Πολλές φορές υπάρχουν καλοφτιαγμένα σκίτσα σε μέρη όπου είναι δύσκολα να τα δει κανείς, σαν να είναι κρυμμένα, σαν να μην ανήκουν σε μία κοινή θέα.

Στη συνέχεια στα αριστερά στο μονοπάτι που ακολουθεί, πολύ ψηλά στον δεξή τοίχο συναντά κανείς άλλο ένα διάζωμα με εγχάρακτες εικόνες κεφαλιών που ανήκουν σε 3 ελαφίνες, 1 εγχάρακτο σχέδιο ενός αλόγου, 2 αρσενικά ελάφια με κέρατα και 4 ελαφίνες. Συνεχίζοντας την περιήγηση στο σπήλαιο Altamira ο επισκέπτης θα συναντήσει αμέσως μετά έναν εγχάρακτο ταύρο με τα κέρατά του, δίπλα του υπάρχει ένα επίσης εγχάρακτο κεφάλι αίγαγρου και ό,τι έχει απομείνει από πολύ παλαιότερες εγχάραξεις που είναι αδύνατον να καθοριστεί η ταυτότητά τους. Κάτω από αυτά εμφανίζεται ένα άγριο άλογο ζωγραφισμένο με μαύρη χρωστική ουσία. Λίγο μακρύτερα ξεπροβάλλουν ένας ταύρος και ένα άλογο μερικώς αλληλεπικαλυπτόμενα, καθώς μοιράζονται πολλές από τις μαύρες γραμμές που τα συνθέτουν. Στον απέναντι τοίχο υπάρχει επίσης ένα διάζωμα το οποίο το συνθέτουν πολλά εγχάρακτα ζώα, 2 από τα οποία είναι βοοειδή και τα υπόλοιπα είναι δύσκολο να εξακριβωθούν. Στο ταβάνι από τη δεξιά πλευρά εγχάρακτες πάνω στο βράχο φαίνονται οι φιγούρες 2 κατσικών.

Στο δεύτερο τμήμα του σπηλαιού Altamira που είναι γνωστό ως Pit (la hoya²¹) στην είσοδο της πρώτης αίθουσας υπάρχει μία φιγούρα ενός βίσωνα ζωγραφισμένο με μαύρο χρώμα. Στο ταβάνι υπάρχει ζωγραφισμένο το κεφάλι μιας ελαφίνας, το οποίο περιτριγυρίζεται από φιγούρες κατσικιών κι αυτές ζωγραφισμένες σε μαύρο χρώμα.

Το 1897 οι Leslie G. Freeman, Federico Bernaldo de Quiros και J. Ogden μελέτησαν ένα μεγάλο μέρος του τελευταίου τμήματος του σπηλαιού Altamira, το οποίο ονόμασαν Horse's Tail (cola de caballo).²² Το ταβάνι, κοντά στην είσοδο του τρίτου αυτού τμήματος, είναι καλυμμένο εντελώς με εγχάρακτες γραμμές που έγιναν με ανθρώπινα δάχτυλα, ακανόνιστα σχεδιασμένες, αντίστοιχες με αυτές της αίθουσας macaroni. Ακολουθεί η εγχάρακτη μορφή ενός βίσωνα στον τοίχο, δίπλα του ένα εγχάρακτο πεσμένο νεαρό ζώο, η φιγούρα ενός αλόγου και το κεφάλι ενός ταύρου, και τα δύο αυτά τελευταία ζωγραφισμένα με μαύρο χρώμα, και τέλος, εγχαράξεις οι οποίες αναπαριστούν πολλά ελάφια. Απέναντι από την είσοδο αυτής της αίθουσας υπάρχει ένας στενός διάδρομος στους πλαϊνούς τοίχους του οποίου έχει σχεδιαστεί ένας μεγάλος αριθμός γεωμετρικών σχεδίων που αποκαλούνται tectiforms και στην ουσία πρόκειται για τετράγωνα σχήματα ή τετράπλευρα γεμάτα με πλάγιες γραμμές, όλα σε μαύρο χρώμα.



Tectiforms σε μαύρο χρώμα, σπήλαιο Altamira

²¹ Στα ελληνικά τρύπα

²² Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams, σ. 77

Στο τέλος του διαδρόμου υπάρχει ένα μικρό δωμάτιο γεμάτο μάσκες που μοιάζουν με πρόσωπα ανθρώπων ή ζώων. Οι κατάλληλες προεξοχές των βράχων με λίγη καλλιτεχνική βοήθεια, όπως λάξευμα ή σχεδιασμό των ματιών και του στόματος, μεταμορφώνονταν σε ανθρώπινα κεφάλια ή σε κεφάλια ζώων. Ακριβώς δίπλα σε αυτά στο κέντρο του τοίχου υπάρχει μία ανάγλυφη προεξοχή του βράχου που, χωρίς καμία ανθρώπινη παρέμβαση, μοιάζει εκπληκτικά με ανθρώπινο πρόσωπο. Ενδεχομένως να ήταν αυτό, αυτή δηλαδή η τυχαία ομοιότητα, που ενέπνευσε τον παλαιολιθικό καλλιτέχνη να κατασκευάσει μάσκες ανθρώπων και ζώων, όπως αναφέρθηκε και λίγο παραπάνω. Απέναντι από τις μάσκες εγχάρακτοι κάνουν την εμφάνισή τους δύο βίσωνες και ένα άλογο. Υπάρχουν, επίσης, μαύρες πινελιές ακαθόριστης μορφής. Αρχικά κάποιои θεωρήσαν ότι πρόκειται για σημάδια καθοδηγητικής σημασίας αλλά φαίνεται πιο πιθανό ότι είναι απλώς «σημάδια που άφησαν οι καλλιτέχνες, όταν δοκίμαζαν τα κομμάτια άνθρακα με τα οποία σκόπευαν να σχεδιάσουν» (Beltran, 1999: 33). Το τελευταίο δωμάτιο του τμήματος Horse's Tail, το οποίο είναι ένας στενός διάδρομος, είναι διακοσμημένο με εγχάρακτες φιγούρες ελαφίνων.²³ Οι φιγούρες αυτές μοιάζουν πολύ με τις εγχάρακτες φιγούρες που έχουν βρεθεί σχεδιασμένες πάνω σε κόκκαλα της ωμοπλάτης ζώων, κινητά έργα τέχνης που έχουν ανακαλυφθεί και μέσα σε άλλες αίθουσες στο σπήλαιο Altamira αλλά και σε άλλα σπήλαια, όπως το σπήλαιο του El Castillo και το σπήλαιο του El Pendo, αποδεικνύοντας είτε τον υψηλό βαθμό κοινωνικής ανάπτυξης που επέτρεπε την συναναστροφή με άλλες πληθυσμιακές ομάδες ή τη μετακίνηση της ίδιας πληθυσμιακής ομάδας από τον ένα τόπο στον άλλο.

Νατουραλιστική τέχνη και Αφηρημένη τέχνη του σπηλαιίου Altamira

Το σπήλαιο Altamira αλλά και άλλα σπήλαια της ακτογραμμής Cantabrian, όπως και το σπήλαιο El Castillo, περιλαμβάνουν τοιχογραφίες που θα μπορούσαν να χωριστούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες κάτω από δύο γενικούς τίτλους, που κατευθύνουν αυτόχρονα και τη σκέψη προς ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό στιλ

²³ Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams, σ.79

δίνοντας το στίγμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας αυτής της περιόδου, που είναι νατουραλιστική και αφηρημένη τέχνη.

Τα πορträίτα των ζώων αντιπροσωπεύουν τα ζώα με τα οποία ήταν εξοικειωμένοι οι παλαιολιθικοί άνθρωποι και αποτελούν όχι μόνο ένα παράγωγο της ζωγραφικής τέχνης αλλά και ένα φόρο τιμής στα ζώα, στα πλάσματα εκείνα, μέσω των οποίων ο παλαιολιθικός άνθρωπος εξασφαλίζει την επιβίωσή του. Αυτό αποτελεί ένα γεγονός όχι απαραίτητα αυτονόητο για τη σύγχρονη αντίληψη, η οποία δυσκολεύεται να προσεγγίσει την πορεία μιας ζωής όπου το επίπεδο θνησιμότητας είναι υψηλό και η κάθε μέρα μία ακόμη μέρα μόχθου για τη νίκη ή την ήττα, δηλαδή για τη ζωή ή τον θάνατο. Τη νατουραλιστική αυτή τάση συμπληρώνουν τα ανθρώπινα πορträίτα των οποίων η ακριβής λειτουργία ή ερμηνεία δεν έχει επιτευχθεί.

Τα εγχάρακτα ή ζωγραφισμένα σημάδια στους τοίχους της σπηλιάς, όπως τα tectiforms και τα ladder-forms, είναι πολύ δύσκολο να ερμηνευθούν. Η αφηρημένη αυτή τέχνη, όπως το ταβάνι στην αίθουσα macaroni, δεν επιτρέπει την απάντηση σε δύο, στην πραγματικότητα, ερωτήματα: το ένα σχετίζεται με την ερμηνεία των συμβόλων, δηλαδή με το τί ήθελε να εκφράσει μέσω της τέχνης αυτής ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης, και το άλλο σχετίζεται με την πρόσληψη των έργων αυτών, δηλαδή με το από πού και πώς εμπνεύσθηκε να τα δημιουργήσει.

Αυτό που διεγείρει την περιέργεια των μελετητών είναι το πώς συγκλίνουν αυτές οι δύο μορφές τέχνης: πώς δηλαδή ο καλλιτέχνης που σχεδιάζει συγκεκριμένα σχέδια, τα οποία ανταποκρίνονται σε πραγματικές αναπαραστάσεις της ίδιας της ζωής, όπως είναι τα ζώα που τον περιτριγυρίζουν, πώς αυτός ο ίδιος καλλιτέχνης δημιουργεί έργα αφηρημένης τεχνοτροπίας, έργα με συμβολικό ενδεχομένως περιεχόμενο, αναπαριστά εικόνες που δεν πηγάζουν από κάποια εικόνα της καθημερινής του ζωής αλλά αντλούνται από την ίδια του την φαντασία. Οι απόπειρες ερμηνείας της αφηρημένης τέχνης είναι πολλές: είναι σύμβολα που σημαδεύουν τα μέρη της σπηλιάς όπου ζουν ή επισκέπτονται ζώα, είναι σύμβολα που προσπαθούν να αποδώσουν την προσπάθεια δημιουργίας ενός πρωτόγονου ημερολογίου, ή μήπως είναι η απόδοση ενός αριθμητικού συστήματος. Θα μπορούσαν τα αφηρημένα αυτά σχέδια να υποθάλπουν έναν σεξουαλικό συμβολισμό, θα μπορούσαν επίσης να ορίζουν την περιοχή όπου συνέβαινε κάτι σημαντικό, άγνωστο ακόμη σε εμάς. Όποια

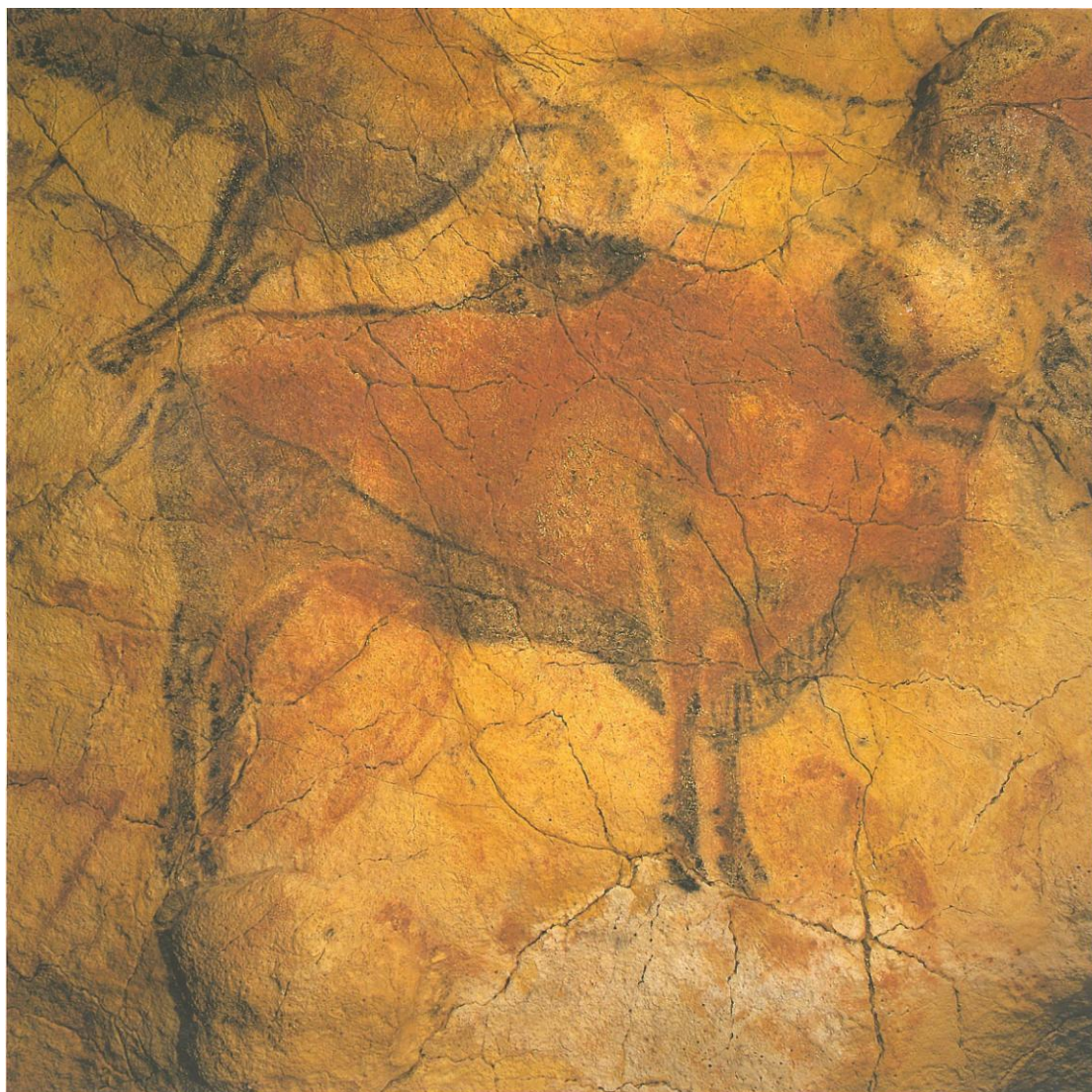
κι αν είναι η εξήγηση, η αφηρημένη παλαιολιθική τέχνη σε μεγαλύτερο βαθμό και η νατουραλιστική σε μικρότερο, εξακολουθεί να αποτελεί ένα μυστήριο.

Η τεχνική του σπηλαίου Altamira

Ο Henri Breuil και ο Hugo Obermaier υποστηρίζουν ότι το θραύσματα από κόκκαλα που υπάρχουν μέσα στις σπηλιές κοντά στους ζωγραφισμένους τοίχους, δεν είναι, όπως ισχυρίζονται οι περισσότεροι, υπολείμματα γευμάτων αλλά «αυτά τα στοιχεία που φαίνεται να σχετίζονται με τα ζωγραφισμένα μέρη [του σπηλαίου] πρέπει να έχουν χρησιμοποιηθεί στην ίδια τη διαδικασία της ζωγραφικής» (Breuil, Obermaier, 1935: 96). Τα σπασμένα αυτά κόκκαλα μπορεί να προμήθευαν την πρώτη ύλη για τις χρωστικές ουσίες, υπόθεση αρκετά αδύναμη κατά τους ερευνητές, ή, όπως υποστηρίζει η Matilde Muzquiz Perez-Seoane,²⁴ μπορεί να χρησιμοποιούνταν ως λυχνάρια, ως μέσα φωτισμού των σκοτεινών μερών της σπηλιάς. Κάθε λυχνάρι τοποθετείται κοντά στο κάθε σκίτσο και αυτό εξηγεί και τα πολλά απομεινάρια κόκκαλων στις παρυφές των ανήλιαγων αλλά ζωγραφισμένων ή εγχάρακτων τοίχων του σπηλαίου. Επίσης, καθώς η φλόγα του λυχναριού έχανε το σθένος της και άρχιζε να τρεμοπαίζει, αυτή η έλλειψη δυνατού φωτισμού, αλλά και η μετακίνηση της ασθμαίνουσας φλόγας θα μπορούσε να εξηγήσει την ύπαρξη περιγράμματος σε σκίτσα που δεν έχουν φτάσει ολοκληρωμένα σε εμάς, επειδή, ακριβώς, ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης χάνοντας το φως δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει και απομακρύνθηκε.

Τα μαύρα περιγράμματα των σκίτσων έχουν γίνει με άνθρακα ακολουθώντας πάντα την ίδια φορά: από το κεφάλι προς την ουρά και τα πίσω μέρη του ζώου και από το κεφάλι και προς την κατεύθυνση της κοιλιάς και των ποδιών. Το γέμισμα του σκίτσου έχει γίνει με οξείδια του σιδήρου, γήινο κίτρινο και κόκκινο της ώχρας χρησιμοποιώντας το νερό ως βάση και ως στοιχείο σύνδεσης των υλικών που αναμειγνύονταν για να δημιουργηθεί το επιδιωκόμενο κάθε φορά χρώμα.

²⁴ Matilde Muzquiz Perez-Seoane, *Techniques, individual artists and artistic concepts in the painting of Altamira* : The Cave of Altamira, general editor Antonio Beltran, English translation Harry N. Abrams, New York 1999, p. 59-87



Βίσωνας εξαιρετικής τεχνικής και ευκρίνειας στο Polychrome Chamber, σπήλαιο Altamira

Η επιφάνεια των βράχων στο Polychrome Chamber προσφέρει ένα πρώτης τάξεως υλικό για ζωγραφική ή εγχάραξη. Ο βράχος ψηλά είναι μαλακός, πορώδης και επικαλυμμένος, σε πολλά σημεία, με άργιλο, ο οποίος φέρει το χρώμα μιας χρυσίζουσας ώχρας. Οι τοίχοι χαμηλότερα είναι σκληρότεροι και έχουν βαθύ καφέ χρώμα. Τα τοιχώματα του σπηλαίου Altamira είναι γεμάτα λεπτές ρωγμές και πολλά εξογκώματα. Ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης, πνεύμα αυθεντικά δημιουργικό, εκμεταλλεύτηκε όλες τις ανωμαλίες της επιφάνειας, είτε για να θέσει τα όρια του εκάστοτε σκίτσου, είτε για να βασίσει σε αυτές τον προσανατολισμό των ζώων, είτε για να τονίσει ένα μέρος του σώματός τους, όπως η ραχοκοκαλιά για παράδειγμα, τις

ενέταξε δηλαδή μέσα στο έργο του, με τέτοια επιδεξιότητα, σαν να επρόκειτο για ένα ενιαίο σύνολο οργανικά δεμένο.

Αποτιμώντας την τέχνη του σπηλαιίου Altamira

Όσα από τα σπήλαια της ακτογραμμής Cantabrian, συμπεριλαμβανομένου και του Altamira, περιέχουν τοιχογραφίες και εγχαράξεις, παρουσιάζουν ένα κοινό σημείο: το βασικό και συχνότερα αναπαριστώμενο μοτίβο είναι τα ζώα. Καταλαμβάνουν τον περισσότερο από τον ζωγραφισμένο χώρο και η ακρίβεια του σχεδιασμού τους προϋποθέτει την πολύ καλή γνώση της ανατομίας τους. Ο δημιουργός των πολύχρωμων τοιχογραφιών του Great Panel είναι ένας γνήσιος καλλιτέχνης, εξίσου ζωγράφος, εξίσου γλύπτης, καθώς φροντίζει να συμπεριλάβει και την διάσταση του όγκου στα έργα του. Εμπνεόμενος από το φυσικό του περιβάλλον δημιουργεί με απλά υλικά ένα έργο άξιο θαυμασμού ακόμη και σήμερα. Με βεβαιότητα ο καλλιτέχνης αυτός πέρασε πολύ χρόνο έξω από τη σπηλιά, στη φύση, παρατηρώντας με έμφαση στις λεπτομέρειες τις κινήσεις και τις αντιδράσεις των βισώνων. Τοποθετώντας σε διαφορετική στάση την ουρά του κάθε ζώου παραδίδει ένα στιγμιότυπο της καθημερινής ζωής του κοπαδιού γεμάτο ζωντάνια. Καταφέρνει έτσι να εξαπατήσει τον θεατή και να του δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της κίνησης, της αλληλεπίδρασης των βισώνων που απαρτίζουν την εικόνα αυτή. Οι πολύχρωμοι αυτοί βίσωνες του Great Panel οι οποίοι μοιάζουν τόσο ζωντανοί και ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες τοιχογραφίες, προϋποθέτουν έναν καλλιτέχνη ο οποίος μελέτησε, επίσης, τον τρόπο και τα χρώματα που θα χρησιμοποιούσε, επομένως θα υπήρχε κάτι από πριν που τον παρακίνησε να δημιουργήσει τους πολύχρωμους αυτούς βίσωνες αντί κάποιου άλλου ζώου, κάποιου άλλου σχεδίου. Ποιά ήταν η διαδικασία της σύλληψης και τί ακριβώς χρειάστηκε για να γίνει πράξη, είναι κάτι που ο σύγχρονος μάλλον άνθρωπος δεν είναι σε θέση να ανακαλύψει.

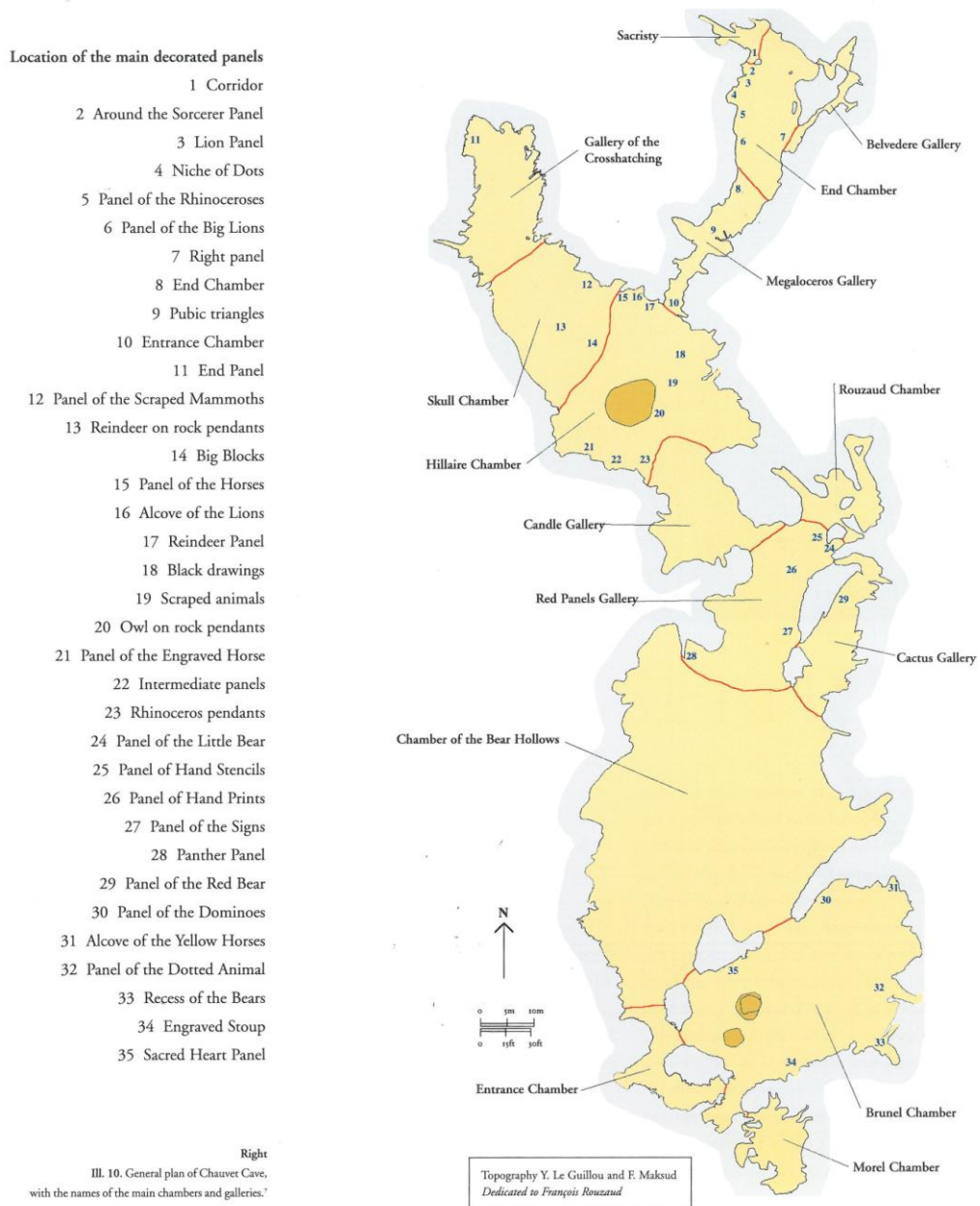
Όσο βαθύτερα προχωράμε στο σπήλαιο Altamira τόσο απλοποιούνται οι μέθοδοι και τα υλικά που χρησιμοποιούνται.²⁵ Στο Polychrome Chamber, το Great Panel είναι γεμάτο ζωγραφιές σε διάφορα χρώματα, ενώ στο Horse's Tail είτε θα

²⁵ Πρβλ.: Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams, σ. 64

υπάρχουν μονόχρωμα σχέδια είτε εγγάρακτα. Ενδεχομένως, αυτό να συνέβαινε γιατί δεν μπορούσαν να μεταφέρουν τα υλικά που χρειάζονταν τόσο βαθιά στη σπηλιά, δεν μπορούσαν να φέρουν πολύ φώς για να βλέπουν με ευκρίνεια και να δημιουργήσουν, όσο προχωρούσαν βαθύτερα ένιωθαν φόβο και σχεδίαζαν απλούστερα σχέδια και κάπως βεβιασμένα μόνο και μόνο για να αποδείξουν στους άλλους ότι κατάφεραν να φτάσουν σε κάποιο βαθύ σημείο της σπηλιάς, τοποθετούσαν τα σχέδια ως σημάδια και δεν τους ενδιέφερε να είναι η καλύτερη δυνατή τεχνοτροπία ή απλώς υπάκουαν σε κάποιο κριτήριο που είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να το μάθουν οι σημερινού ερευνητές. Αναμφισβήτητα το καλύτερο μέρος του σπηλαίου Altamira, κι αυτό που του εξασφάλισε τον χαρακτηρισμό Capela Sistine της παλαιολιθικής τέχνης είναι το Great Panel. Τα περισσότερα σχέδια στο Polychrome Chamber συγκεντρώνονται στο ταβάνι αυτό όπως άλλοτε συμβαίνει και στα υπόλοιπα ζωγραφισμένα σπήλαια. Οι ζωγραφιές ποικίλλουν σε διαστάσεις, μάλιστα αρκετές υπερκαλύπτονται ή καλύπτονται εν μέρει, διαφέρουν ως προς το έρεισμα της σύλληψης, άλλοτε ζώα άλλοτε άνθρωποι άλλοτε αφηρημένα σχέδια, διαφέρουν, επίσης, και ως προς τη επιλογή της εκτέλεσης, άλλοτε εγγάρακτα και άλλοτε ζωγραφισμένα σχέδια, άλλοτε μονόχρωμα κόκκινα ή μαύρα και άλλοτε πολύχρωμα. Φαίνεται ότι το Great Panel αποτέλεσε πόλο έλξης πολλών καλλιτεχνών σε διάφορες περιόδους καθώς υπάρχουν παλαιότερες και νεότερες τοιχογραφίες και δεν έχει γίνει καμία προσπάθεια διαγραφής κάποιου παλαιότερου σκίτσου.

Κοινό σημείο του παλαιολιθικού καλλιτέχνη και του σύγχρονου ανθρώπου είναι το περιβάλλον του σπηλαίου, τόπος έμπνευσης και δημιουργίας για τον πρώτο, τόπος παρατήρησης και αισθητικής απόλαυσης για τον δεύτερο. Τα ζωγραφισμένα σπήλαια προκαλούν μία περίεργη αίσθηση στον επισκέπτη, διαφορετική από αυτήν που θα είχε, αν επισκεπτόταν ένα σπήλαιο χωρίς ζωγραφιές. Η αίσθηση αυτή σχετίζεται με την εντύπωση που προκαλείται από τα σκίτσα και τα εγγάρακτα σχέδια. Ο περιηγητής αντιλαμβάνεται την σημασία των φιγούρων που απεικονίζουν ζώα τα οποία συνέβαλλαν καθοριστικά στην επιβίωση του παλαιολιθικού ανθρώπου, αλλά ταυτόχρονα νοιώθει μία αμηχανία μπροστά στα σκίτσα που παραπέμπουν σε ακατανόητα σημάδια, χωρίς να είναι σε θέση να γνωρίζει το νόημά τους ή να μπορεί να τα ερμηνεύσει.

Το σπήλαιο Chauvet -το αρχαιότερο ζωγραφισμένο σπήλαιο



Χάρτης του σπηλαίου Chauvet

Τοποθεσία και ανακάλυψη

Στις 18 Δεκεμβρίου του 1994 η Eliette Brunel Deschamps, οινοπαραγωγός, ο Jean-Marie Chauvet, σπηλαιολόγος από την παιδική του ηλικία, και ο Christian Hillaire,

τεχνικός στα Pierrelate, θα περπατήσουν για πρώτη φορά σε ένα από τα πιο όμορφα διακοσμημένα σπήλαια του κόσμου, το Chauvet Cave. Η ομάδα αυτή των τριών ερευνητών που είχε χρόνια πριν δημιουργηθεί, ήδη από το 1988, την ημέρα εκείνη αποφασίζει να επισκεφθεί για ακόμη μία φορά την κοιλάδα Ardeche, στη νοτιοανατολική Γαλλία. Τυχαία θα ανακαλύψουν ένα στενό πέρασμα που οδηγεί σε ένα δαιδαλώδες υπόγειο σπήλαιο, το οποίο όχι μόνο δεν είχε ποτέ πριν εξερευνηθεί, αλλά είχαν περάσει χιλιάδες χρόνια από την τελευταία φορά που φιλοξένησε, για λίγο ή για πολύ, κάποιον άνθρωπο. Μία εβδομάδα αργότερα, και μάλιστα την ημέρα των Χριστουγέννων, η παρέα θα επιστρέψει στο σπήλαιο παίρνοντας όλες τις απαραίτητες προφυλάξεις, ώστε να μην ανακαλύψει κανείς άλλος κάτι. Καλύτερα εξοπλισμένοι αυτή τη φορά και αποφασισμένοι να προχωρήσουν όσο περισσότερο μπορούν, θα επισκεφθούν ένα ικανοποιητικό μέρος του σπηλαιού και θα θαυμάσουν πολλές ακόμη τοιχογραφίες, απομεινάρια κόκκαλων, σταλαγμίτες, σταλακτίτες και κομμάτια άνθρακα. Θα αναγκαστούν να περπατάνε με πολύ μεγάλη προσοχή και ο ένας στα βήματα του άλλου, ώστε να μην καταστρέψουν άθελά τους οποιοδήποτε σημαντικό ίχνος της μετακίνησης ανθρώπων και ζώων μέσα στο σπήλαιο κατά την παλαιολιθική εποχή, όπως επίσης, έπρεπε να προσέχουν να μην αλλοιώσουν το πολύ λεπτό στρώμα ασβεστίου που είχε δημιουργηθεί κατά το πέρασμα αιώνων και αντανάκλούσε το φως των φακών των ερευνητών αφήνοντάς τους έκθαμβους.

Χρονολόγηση και κατοίκηση

Το σπήλαιο Chauvet άρχισε να κατοικείται περίπου το 35000 π.Χ. και συνέχισε να προσφέρει καταφύγιο σε ανθρώπους και ζώα τουλάχιστον μέχρι τη Μαγδαληνία περίοδο. Γύρω στα 50 μέτρα κοντά στο σπήλαιο υπάρχει το σπήλαιο Grotte du Planchard το οποίο περιλαμβάνει τοιχογραφίες που ανήκουν στο 13000 π.Χ. Επομένως, μπορεί με σχετική βεβαιότητα να γίνει η εικασία ότι και το Chauvet σπήλαιο κατοικούνταν την αντίστοιχη χρονική περίοδο. Στο πάτωμα του Chauvet είναι διασκορπισμένα παντού ίχνη ανθρώπων και ζώων. Την περίοδο των Aurignacians, μεταξύ του 35000 π.Χ. και του 25000 π.Χ., η περιοχή αυτή ήταν μία παγωμένη και σχετικά ξερή στέπα με ελάχιστα φυτά, όπως επίσης, και με ελάχιστα δέντρα. Σημύδες και σκωτσέζικα πεύκα προστάτευαν τόσο τα μέρη που βρίσκονταν κοντά στη σπηλιά όσο και τους ανθρώπους, ή και τα ζώα, που έβρισκαν καταφύγιο

μέσα σε αυτά. Απόδειξη ότι το σπήλαιο Chauvet κατοικείται μέχρι εκείνη την περίοδο αποτελεί μία κοκάλινη μύτη ακοντίου και κάποιες τοιχογραφίες που ανάγονται στο 28000 π.Χ., όπως μία τοιχογραφία στο Panel of the Horses η οποία χρονολογείται ανάμεσα στο 25000 με 24000 βάση του λεπτού στρώματος ασβεστίου που την έχει καλύψει, αν και δεν αποκλείεται το σκίτσο να είναι ακόμη παλαιότερο. Επίσης, οι ερευνητές Helene Valladas, Nadine Tisnerat, Maurice Arnold, Jacques Evin και Christine Oberlin υποστηρίζουν ότι «είναι πιθανό να περιμένουμε και τη ύπαρξη μιας τρίτης [περιόδου κατοίκησης], μία περισσότερο σύγχρονη φάση, αντιπροσωπευόμενη από μία ημερομηνία όπως το 20800 (με απόκλιση πάνω κάτω τα 4.000 χρόνια), αλλά η χρονολόγηση αυτής της τοιχογραφίας [που έχει αυτή την ηλικία] απαιτεί επιβεβαίωση» (Valladas, Tisnerat, Arnold, Evin and Oberlin, 2003: 32).

Παραπάνω από 300 τοιχογραφίες του Chauvet Cave χρονολογούνται μεταξύ των 29000 χρόνων και των 21000 χρόνων π.Χ. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ομοιότητες που εντοπίζονται μεταξύ κάποιων σκίτσων σε διάφορα μέρη του σπηλαίου που υπονοούν ότι αυτά μπορεί και να δημιουργήθηκαν την ίδια χρονική στιγμή. Επίσης, οι συγκρίσεις της τέχνης του σπηλαίου αυτού με τα αγαλματίδια από ελεφαντόδοντο του σπηλαίου Vogelherd στη νοτιοδυτική Γερμανία επιτρέπουν να υποστηριχθεί η άποψη ότι υπήρχαν κοινά πιστεύω ανάμεσα στους Aurignacians της Ardeche και της Swabian Jura. Επομένως, μεταξύ των ομάδων αυτών υπήρχαν επαφές, όπως συναλλαγές, αλλά υπήρχε σίγουρα, και αυτό το κάνει περισσότερο ενδιαφέρον, και ανταλλαγή ιδεών. Οι τελευταίοι αυτοί Aurignacians μοιάζουν πολύ με τους πρώτους Neanderthals, οι οποίοι και τους διαδέχτηκαν, αποκαλύπτοντας ότι η τέχνη όχι μόνο είχε ήδη αρχίσει να εμφανίζεται, αλλά είχε αναπτύξει ήδη τις μεθόδους και τις τεχνικές της, ώστε να αποδώσει έργα τόσο αξιόλογα όσο οι τοιχογραφίες του Chauvet Cave.

Η τέχνη στο σπήλαιο Chauvet

Το Chauvet σπήλαιο θεωρείται το παλαιότερα ζωγραφισμένο σπήλαιο που έχει μέχρι τώρα ανακαλυφθεί. Τρία παραδείγματα τοιχογραφιών που τοποθετούνται ανάμεσα στο 30000 π.Χ. έως το 28000 π.Χ., οι δύο ρινόκεροι που μοιάζουν να μαλώνουν και μία αγελάδα που μοιάζει να τρέχει στο Panel of the Horses, ένας megaloceros από την

Megaloceros Gallery και ένας μεγάλος βίσωνας από το End Chamber, είναι αυτά που του χαρίζουν και τον βαρυσήμαντο τίτλο ως τον τόπο όπου γεννήθηκε η τέχνη.²⁶

Το σπήλαιο αυτό περιέχει πολλές αίθουσες και πολλές κοιλοότητες που είναι πολύ άνετες και μεγάλες. Αν εξαιρεθεί η τωρινή τρομερά στενή είσοδος της σπηλιάς - η παλαιότερη είσοδος, όπως και άλλα μέρη, έχουν καταστραφεί από κατολισθήσεις- υπάρχουν σημεία της σπηλιάς όπου το πλάτος της ξεπερνά τα 40 μέτρα και το ύψος τα 30 μέτρα. Το μεγάλο αυτό σπήλαιο έχει χωριστεί σε έξι αίθουσες κάθε μία εκ των οποίων περιλαμβάνει μεγαλύτερο ή μικρότερο αριθμό στοών και κοιλοτήτων. Η ομάδα του Chauvet έδωσε τα τοπογραφικά σχέδια του μεγαλύτερου μέρους της σπηλιάς, αλλά και η ομάδα του Jean Clottes το 1998 όταν άρχισε να επισκέπτεται το σπήλαιο με σκοπό να συνεχίσει την έρευνα, θα προσθέσει στον παλαιότερο χάρτη του σπηλαίου δύο ακόμη μεγάλες αίθουσες.²⁷ Οι αίθουσες της ομάδας Chauvet είναι η αίθουσα του Brunel Deschamps, η αίθουσα των Bear Hollows, η αίθουσα Hillaire και η αίθουσα End, στις οποίες η ομάδα του Jean Clottes θα προσθέσει την αίθουσα Morel και την αίθουσα Rouzaud.²⁸ Επίσης, η αίθουσα που είναι κοντά στη σύγχρονη είσοδο της σπηλιάς ο Chauvet την είχε ονομάσει Present Entrance, ενώ η ομάδα του Clottes Entrance Chamber.

Ξεκινώντας την περιγραφή²⁹ από το Entrance Chamber,³⁰ το οποίο θεωρείται ότι ήταν και η προϊστορική είσοδος της σπηλιάς, και από το Chamber of Bear Hollows το μόνο σημείο τέχνης που θα συναντήσεις είναι μία μεγάλη κόκκινη βούλα στο βάθος του Chamber of Bear Hollows και λίγο πριν την είσοδο στη Cactus Gallery «στον δεξή τοίχο στο ύψος των ματιών υπάρχει το δεξί προφίλ του κεφαλιού ενός ρινόκερου» (Fritz, Tosello, 2003: 74), παρόλο που όλο αυτό το μέρος του σπηλαίου είναι ευρύχωρο και ο περιηγητής μπορεί να περπατά όρθιος περίπου σε όλο το χώρο των δύο αυτών αιθουσών. Η απουσία τέχνης σε αυτό το τμήμα του σπηλαίου πιθανόν να σχετίζεται με την πλήρη σε πολλά σημεία ή μερική έλλειψη φωτισμού που υπάρχει

²⁶ Πρβλ.: Τον τίτλο του τόμου: Clottes J., *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*, Thames & Hudson, London 2003

²⁷ Ως αίθουσα μεταφράζεται ο αγγλικός όρος chamber και έτσι θα χρησιμοποιείται από την επόμενη παράγραφο και μετά.

²⁸ Στην παρούσα εργασία ακολουθείται η διαίρεση του Jean Clottes, επειδή είναι μεταγενέστερη του Chauvet και έχει διευρύνει τα όρια του σπηλαίου.

²⁹ Θα ακολουθηθεί η εξής σειρά: Entrance Chamber, Chamber of the Bear Hollows, Morel Chamber, Brunel Chamber, Cactus Gallery, Red Panel Gallery, Rouzaud Chamber, Candle Gallery, Hillaire Chamber, Skull Chamber, Gallery of the Crosshatching, Megaloceros Gallery, End Chamber, Sacristy και η Belvedere Gallery.

³⁰ Τα ονόματα των αιθουσών και των στοών δε θα μεταφράζονται από τώρα και στο εξής, αλλά θα ακολουθούν την αγγλική ορολογία.

σε αυτό το τμήμα του σπηλαίου. Στο Morel Chamber³¹, εισέρχεται κανείς από ένα πολύ στενό πέρασμα, παρατηρούνται εγχάρακτες γραμμές, μία συστάδα εκ των οποίων μοιάζει να θέλει να απεικονίσει ένα μαμούθ, μία σειρά από πέντε κόκκινες βούλες και κάποια πολύ αχνά αποτυπώματα χεριών. Σίγουρα το μέρος αυτό του σπηλαίου δεν το είχαν επισκεφθεί ζώα, όχι τουλάχιστον μεγάλου μεγέθους, καθώς δεν το επιτρέπει η είσοδός του, βεβαίως ενδέχεται να είχε κατά την προϊστορική περίοδο και άλλη είσοδο που δεν σχετιζόταν με το υπόλοιπο σπήλαιο. Αυτό που δεν έχει απαντηθεί, και ούτε αναμένεται να απαντηθεί σύντομα και με βεβαιότητα, είναι γιατί μέσα σε αυτή την αίθουσα, όπου ένας άνθρωπος μπορεί να περπατήσει όρθιος τουλάχιστον στο μισό του μέρος, δεν παρατηρούνται κατάλοιπα ζωικής ή ανθρώπινης παρουσίας.

Το Brunel Chamber,³² το οποίο στην είσοδό του έχει μία μάζα σταλαγμιτών πάνω στην οποία διακρίνεται το επάνω ήμισυ ενός μαμούθ, περιλαμβάνει έξι τμήματα που παρουσιάζουν ενδιαφέρον.



Το μέρος ενός μικρού μαμούθ, σπήλαιο Chauvet

³¹ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 62

³² Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 64-73

Πρώτο είναι το Sacred Heart Panel το οποίο είναι 6 μέτρα μακρύ και τρία μέτρα ψηλό και περιλαμβάνει μία μεγάλη σε έκταση ομάδα κόκκινων σημαδιών που εκτείνονται μέχρι πάνω στο ταβάνι. Δεξιά από τα κόκκινα αυτά σημάδια υπάρχει μία δέσμη κόκκινων γραμμών, στην κορυφή των οποίων υπάρχει το σχήμα ενός σταυρού, εξ ου και η ονομασία του μέρους αυτού. Αριστερά από το σημείο του σταυρού απεικονίζεται πολύ αχνά το κεφάλι ενός βίσωνα και λίγο παρακάτω υπάρχει μία γραμμή τυπική της τεχνικής της Μαγδαλήνιας περιόδου. Στο panel of Dominoes υπάρχει ένα σκίτσο ενός κεφαλιού κάποιου αιλουροειδούς και είναι το μόνο σκίτσο στο Brunel Chamber που είναι σχεδιασμένο με μαύρο χρώμα. Λίγα εκατοστά δεξιότερα υπάρχει ένα μικρό κόκκινο σημάδι που αποτελείται από σειρά μικρών κουκίδων, σχηματισμένες μάλλον από το ίδιο το δάχτυλο του καλλιτέχνη, χωρίς τη βοήθεια κάποιου τεχνικού μέσου. Λίγο μακρύτερα, επίσης, υπάρχει μία σειρά δεκατριών κόκκινων σημείων, από όπου και έχει πάρει το όνομά του το τμήμα αυτό του Brunel Chamber, που μοιάζουν με μία σειρά τουβλάκια όμοια με αυτά του παιχνιδιού ντόμινο. Η διακόσμηση εδώ τελειώνει με το τελευταίο μισό ενός ακαθόριστου ακόμη ζώου με κοντή ουρά. Στο ταβάνι υπάρχουν δέκα κόκκινα σημάδια ανθρώπινων παλαμών, τα οποία για να τα σχηματίσει ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης θα πρέπει να είχε σκαρφαλώσει πάνω σε έναν εξαιρετικά γλιστερό σταλαγμίτη. Το επόμενο διακοσμημένο μέρος ονομάζεται Alcove of the Yellow Horses, ακριβώς επειδή το σπήλαιο εδώ κάνει μία εσοχή και επειδή έχει άλογα σε κίτρινο χρώμα. Στην είσοδο της εσοχής αυτής ένας βράχος είναι καλυμμένος πλήρως με κόκκινες βούλες, ανάμεσα στις οποίες εμφανίζεται ξεκάθαρα ένα ολόκληρο αποτύπωμα, δηλαδή η παλάμη μαζί με τα δάχτυλα, του δεξιού χεριού, γεγονός που επέτρεψε στους ερευνητές να βεβαιωθούν ως προς τη μέθοδο κατασκευής των κόκκινων σημείων, βουλών, σημαδιών: πρόκειται για σημεία στον τοίχο ή στο ταβάνι της σπηλιάς που έχουν δημιουργηθεί τοποθετώντας πρώτα πάνω στην παλάμη το χρώμα κι έπειτα πιέζοντας ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης το εσωτερικό της παλάμης του αυτής στην εκάστοτε επιφάνεια του βράχου. Υπάρχουν επίσης, δύο μικρές γραμμές άξίες να παρατηρηθούν γιατί διαφέρουν στο χρώμα, δεν είναι κόκκινες όπως τα υπόλοιπα σκίτσα, αλλά μωβ-βιολετί. Στον απέναντι τοίχο υπάρχει μία σειρά κουκίδων και γραμμών, ανάμεσα στις οποίες βρίσκονται τρεις εντυπωσιακές απεικονίσεις κεφαλιών αλόγων, δύο από τις οποίες είναι ζωγραφισμένες με κίτρινο χρώμα.



Κεφάλια αλόγων σε κίτρινο χρώμα, σκίτσα από τα ελάχιστα δείγματα που δεν είναι ζωγραφισμένα με κόκκινη ή μαύρη χρωστική ουσία, σπήλαιο Chauvet

Στο Panel of the Potted Animals υπάρχει μία συστάδα κόκκινων σημείων που ενδεχομένως να είχαν σκοπό να αναπαραστήσουν τη σιλουέτα κάποιου ζώου. Τα σκόρπια αποτυπώματα από τα δάχτυλα επιτρέπουν στους ερευνητές να αναπαραστήσουν τη θέση και την κατεύθυνση της παλάμης, όπως, επίσης, να υποθέσουν βασιζόμενοι στο μέγεθός της ότι πρόκειται για παλάμη είτε κάποιας γυναίκας είτε κάποιου εφήβου. Υπάρχει επίσης, το σκίτσο του κεφαλιού μιας αρκούδας και το σχέδιο μέρους ενός μαμούθ. Μέσα από έναν στενό διάδρομο ο περιηγητής εισέρχεται στο μέρος που ονομάζεται Recess of the Bears, όπου το κεφάλι μιας μικρής αρκούδας σε χρώμα βιολετί και δύο αρκούδες, με τη δεύτερη ανολοκλήρωτη, αναπαριστώνται σε σειρά. Ενδεχομένως και να πρόκειται για ένα μέρος του σπηλαίου, το οποίο μπορεί και να το επισκέπτονταν τα συγκεκριμένα ζώα ή έστω μία φορά κάποιος να τις είχε δει εκεί. Στο Engraved Stoup είναι εγχάρακτα δύο άλογα, το ένα απέναντι από το άλλο, και ίσως ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης να ήθελε να αναπαραστήσει δύο άλογα τη στιγμή που το ένα τσιμπάει το άλλο στο σβέρκο.



Ακαθόριστο σχέδιο, μάλλον έντομο, σπήλαιο Chauvet

Το επόμενο μέρος του σπηλαίου Chauvet στενεύει αρκετά και περιλαμβάνει δύο στοές, την Cactus Gallery, την Red Panel Gallery, και την Rouzaud Chamber. Στην Cactus Gallery³³ η ομάδα του Chauvet θα δει για πρώτη φορά, στην πρώτη της επίσκεψη, την αναπαράσταση ενός «μικρού κόκκινου μαμούθ σε μία βραχώδη προεξοχή που κρεμόταν από το ταβάνι» (Chauvet, Deschamps, Hillaire, 1996: 40) και τότε θα υποθέσει ότι βρίσκεται στα ίχνη ενός ζωγραφισμένου σπηλαίου. Στην Cactus Gallery υπάρχει επίσης, το περίγραμμα ενός ζώου σε κόκκινο χρώμα, το οποίο μπορεί να προσληφθεί ως το περίγραμμα μιας αρκούδας. Το σκίτσο αυτό βρίσκεται σε ύψος τεσσάρων μέτρων από το έδαφος και ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης θα πρέπει να σκαρφάλωσε πάνω στους βράχους που είναι τοποθετημένοι κατάλληλα για να φτάσει στο συγκεκριμένο σημείο. Τον πίνακα συμπληρώνουν δύο μαμούθ για τα

³³ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 74-76

οποία αξιοποιήθηκαν από τον δημιουργό τους οι ανάγλυφες περιοχές του βράχου και ένα σχήμα που μοιάζει με άγκιστρο το οποίο αποτελείται από μαύρες κάθετες γραμμές και μία κόκκινη οριζόντια. Στον απέναντι τοίχο υπάρχει το περίγραμμα του ενός τετάρτου του μπροστινού μέρους μιας αρκούδας που αποδίδεται με πολλές λεπτομέρειες, όπως στρογγυλή μουσούδα, το κάτω χείλος κρέμεται ελαφρώς και έχει λίγες σγουρές τρίχες και μικρά στρογγυλά αυτιά.



Δύο ανισομεγέθη σχέδια σε μορφή πεταλούδας δίπλα σε δύο κατακόρυφες γραμμές, σπήλαιο Chauvet

Η Red Panel Gallery,³⁴ έχει μέγιστο μήκος 30 μέτρα και ύψος από 7 έως 14 μέτρα, χωρίζεται με τη σειρά της σε πέντε μέρη: στο Panther Panel, στο Panel of the Signs, στο Panel of the Hands prints, στο Panel of Hand stencils και στο Panel of the little Bear. Καθένα από τα παραπάνω έχει πάρει το όνομά του είτε από τα μοτίβα που κυριαρχούν μέσα σε αυτό, είτε από τα σκίτσα που είναι τα πιο εντυπωσιακά και

³⁴ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 77-85

ξεχωρίζουν από τα υπόλοιπα. Στο Panther Panel σε μία περιοχή μήκους 5 μέτρων και 1,5 μέτρου ύψος διακρίνονται δέκα φιγούρες που αναπαριστούν τρεις αρκούδες, έναν πάνθηρα και ένα αιλουροειδές, δύο αίγαγρους και τρία ανολοκλήρωτα και όχι ακόμη αναγνωρισμένα ζώα. Κάτω από το άγνωστο ακόμη αιλουροειδές, πιθανόν να πρόκειται για μία ύαινα, διακρίνεται το σημάδι από το πόδι μιας αρκούδας, της οποίας το αποτύπωμα έμεινε, γιατί κάπου μέσα στη σπηλιά θα είχε πατήσει σε άργιλο. Το Panel of the Signs περιλαμβάνει έναν τοίχο με αφηρημένα γεωμετρικά σχέδια, όπως γραμμές και άλλα ακαθόριστα σημεία αλλά και δύο φιγούρες που παραπέμπουν σε μορφές εντόμων και θεωρούνται ο πρόλογος για το επόμενο χώρισμα (Panel of the Hands prints) των αποτυπωμάτων των χεριών.

Ένα διάζωμα με πέντε ρινόκερους και ένα σημείο όμοιο με το αγγλικό γράμμα W συμπληρώνουν τις τοιχογραφίες των αποτυπωμάτων και των κουκίδων, όμως ο περισσότερος χώρος έχει μείνει ανεκμετάλλευτος. Τέλος, πέτρες έχουν μεταφερθεί κοντά στην είσοδο του Panel of the Hands prints χωρίς να μπορέσουν να υποθέσουν οι ερευνητές το λόγο της μετακίνησής τους ή τη χρησιμότητά τους. Στο χώρισμα των Hand Stencils διακρίνονται, μεταξύ άλλων, δύο συμπλέγματα με κουκίδες, δύο ζώα σε μαύρο χρώμα και ένα μαμούθ. Το ένα αποτύπωμα χεριού βρίσκεται μέσα στο περίγραμμα ενός μαύρου μαμούθ και είναι μεταγενέστερο.



Περίγραμμα κάποιου ζώου και μέσα του αποτύπωμα χεριών, πιθανόν μεταγενέστερα, σπήλαιο Chauvet

Το Panel of the little Bear περιλαμβάνει, εκτός του σκίτσου της μικρής αρκούδας στο οποίο και οφείλει το όνομά του, και ένα κόκκινο τάρανδο, κάποια απομεινάρια κουκίδων και το σκίτσο ενός ακαθόριστου ακόμη ζώου.



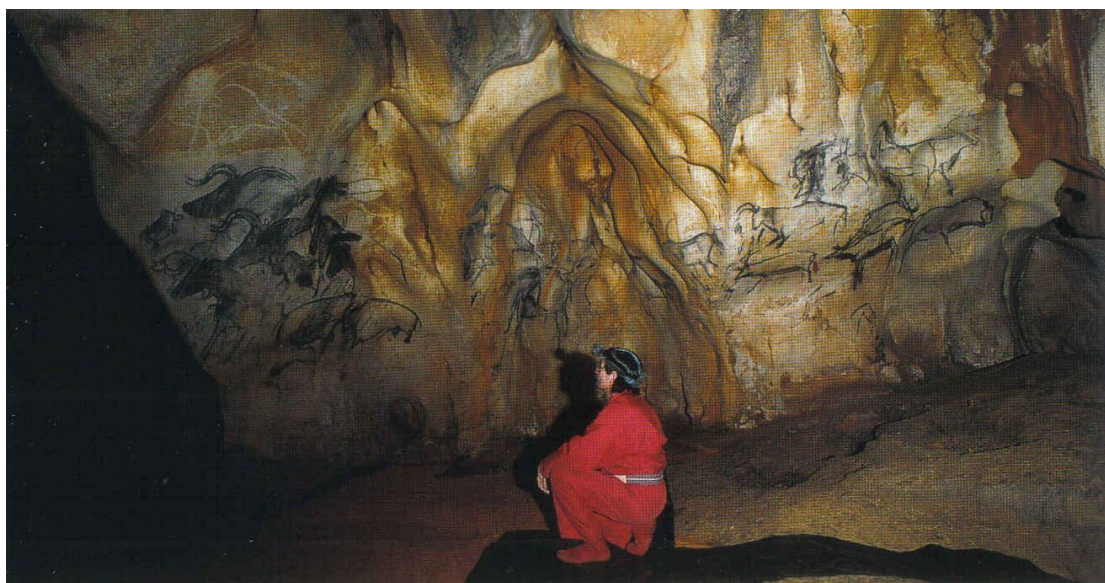
Περίγραμμα αρκούδας, σπήλαιο Chauvet

Περνώντας στην αίθουσα Rouzaud³⁵ στα αριστερά διακρίνεται ένα μαύρο περίγραμμα ενός ζώου άγνωστης ταυτότητας. Το μέρος αυτό της σπηλιάς έχει πολύ χαμηλό ύψος που δεν επιτρέπει στον περιηγητή να σταθεί όρθιος και οι μελέτες δείχνουν ότι συχνά το μέρος αυτό του σπηλαίου γέμιζε με νερό. Επομένως, όποια καλλιτεχνική δραστηριότητα κι αν υπήρχε, δεδομένου ότι πλημμύριζε και στην διάρκεια της παλαιολιθικής περιόδου, έχει καταστραφεί. Το σημαντικό με αυτήν την αίθουσα είναι ότι σηματοδοτεί το πέρασμα στα πιο βαθιά μέρη του σπηλαίου Chauvet, όπου το κόκκινο χρώμα παύει να κυριαρχεί στα σκίτσα, ενώ τα εγχάρακτα σχέδια και οι μαύρες φιγούρες έχουν την πρωτοκαθεδρία. Η Candle Gallery αποτελεί την αρχή του δεύτερου μέρους του σπηλαίου και βρίσκεται 1,5 μέτρο χαμηλότερα από το προηγούμενο τμήμα της σπηλιάς. Οφείλει το όνομά της σε έναν σταλαγμίτη

³⁵ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 86

ενώ δεν περιέχει ούτε αυτή, όπως και η αίθουσα Rouzaud, καμία ένδειξη καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Η αίθουσα Hillaire³⁶ έχει διάμετρο 30 μέτρα και το μέγιστο ύψος φτάνει τα 17 μέτρα. Περίπου στο κέντρο της αίθουσας έχει γίνει μία μικρή κατολίσθηση, αλλά γύρω από αυτήν υπάρχουν εννέα μέρη με πολύ ενδιαφέρουσες απεικονίσεις. Στο πρώτο μέρος, το Panel of the Horses, υπάρχει ένα διάζωμα με ζωγραφισμένα άλογα με μαύρο χρώμα, βούβαλοι με περίτεχνα σχεδιασμένα κέρατα που μοιάζουν με το αγγλικό γράμμα S, ρινόκεροι, ένας μικρός βίσωνας και μία αρκούδα.



Ο Christian Hillaire μπροστά στο περίφημο Panel of the Horses, σπήλαιο Chauvet

Κάτω από αυτό το διάζωμα υπάρχουν εγχάρακτα σχέδια αίγαγρων και μαμούθ. Δεξιά σε μία αψίδα, το τμήμα εδώ ονομάζεται Alcove of the Lions, περιλαμβάνονται τρία κεφάλια αλόγων και σκίτσα λιονταριών, εκ των οποίων το ένα είναι κάπως αποτυχημένα σχεδιασμένο, ένα δεύτερο όμως είναι πολύ καλά σκιτσαρισμένο, κυρίως το μάτι και το φρύδι του. Επανερχόμενοι στο Panel of the Horses ο περιηγητής θα συναντήσει σκίτσα αρσενικών ελαφιών, αίγαγρους και έναν βίσωνα του οποίου τα πόδια έχουν αναπαρασταθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνεται στο θεατή η αίσθηση της κίνησης, η εντύπωση ότι ο βίσωνας τρέχει. Με μία ματιά οι

³⁶ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 88-97

τοιχογραφίες της αίθουσας αυτής δίνουν την εντύπωση μιας αρμονικής σύνθεσης σε μαύρο χρώμα, η οποία καταφέρνει να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση του ανάγλυφου, την ψευδαίσθηση δηλαδή του βάθους, της προοπτικής στις εικόνες της. Η αίθουσα αυτή ονομάζεται Panel of the Horses επειδή, παρά το γεγονός ότι περιλαμβάνει και άλλα ζώα, τα άλογα είναι αυτά που κυριαρχούν και που είναι εξόχως ζωγραφισμένα, με δύναμη ρεαλιστική και με έμφαση στις λεπτομέρειες. Ακολουθώντας ένα στενό διάδρομο διακοσμημένο από την ίδια τη φύση με σταλαγμίτες και σταλακτίτες ο περιηγητής θα βρεθεί απέναντι από ένα εγχάρακτο άλογο, που στα αριστερά του έχει ένα γεωμετρικό σχέδιο όμοιο με σταυρό, το οποίο εξακολουθεί να προκαλεί τη φαντασία ερευνητών και επισκεπτών. Παρακάτω, στο reindeer panel, θα συναντήσει κάποιος ένα ακόμη διάζωμα, εγχάρακτο αυτή τη φορά, το οποίο περιλαμβάνει ένα κομψό εν κινήσει άλογο, ένα ελάφι, πολλά μαμούθ, μία αρκούδα, σημάδια από ανθρώπινα δάχτυλα και ακριβώς κάτω από αυτά, στο πάτωμα, υπάρχουν ίχνη από ανθρώπινα πόδια. Διασκορπισμένα στην αίθουσα υπάρχουν πολλά κρανία αρκούδων, χωρίς να είναι εκεί και ο υπόλοιπος σκελετός, επιτρέποντας την υπόθεση της μεταφοράς των κρανίων από ένα εξωτερικό σημείο του σπηλαίου μέσα σε αυτό από τους παλαιολιθικούς κατοίκους της περιοχής. Συνεχίζοντας την περιήγηση στον χώρο της αίθουσας Hillaire, κάνουν την εμφάνισή τους πολλές αναπαραστάσεις ζωγραφισμένες με μαύρο χρώμα, Black drawings. Δεν έχουν όλα αναγνωριστεί αλλά είναι σίγουρο ότι ανάμεσα σε αυτά υπάρχουν εννέα μαμούθ, δύο άλογα, ένας ρινόκερος και ένας αίγαγρος. Στο Panel of the Scraped Mammoths, εκτός των εγχάραξεων με τα μαμούθ που μοιάζουν να ακολουθούν το ένα το άλλο σε σειρά, περιλαμβάνεται και το εγχάρακτο σχέδιο ενός μεγάλου ρινόκερου και ενός αλόγου.



Εγχάρακτο σχέδιο ρινόκερου, σπήλαιο Chauvet

Βεβαίως, λίγο παρακάτω δεν πρέπει να παραβλεφθεί το υπέροχο εγχάρακτο σχέδιο μιας κουκουβάγιας, owl on rock pendants, της οποίας το λευκό εγχάρακτο περίγραμμα δημιουργεί μία πολύ έντεχνη αντίθεση με την επιφάνεια του βράχου, όπου και έχει χαραχθεί, που δίνει την εντύπωση ότι μοιάζει με σέπια.³⁷

³⁷ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 90-92

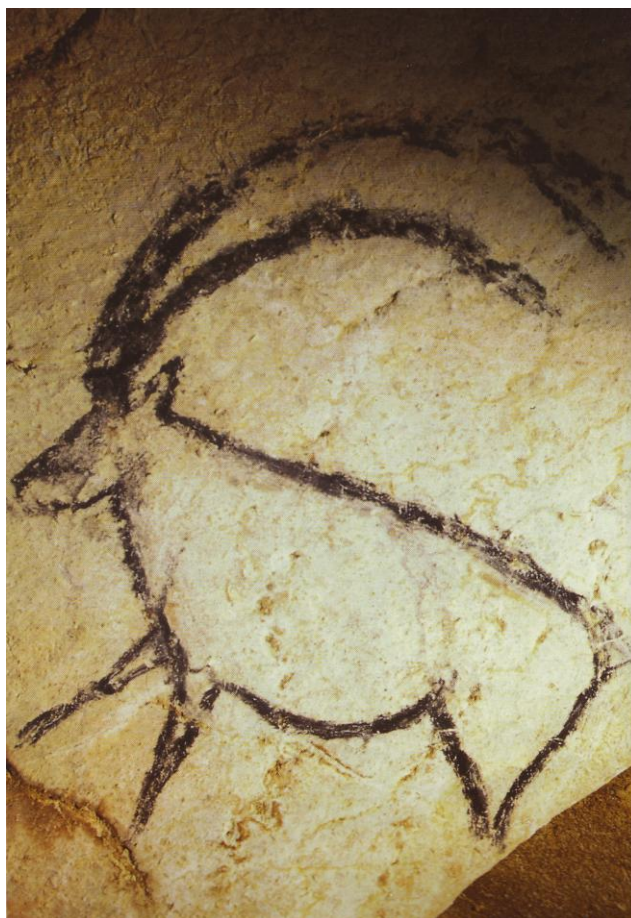


Εντυπωσιακή εγχάρακτη κουκουβάγια. σπήλαιο Chauvet

Το Panel of the Rhinoceroses περιλαμβάνει εγχάρακτα σχέδια στο ύψος των ματιών: τρία μαμούθ, τρία άγνωστα ακόμη ζώα, μία αρκούδα, τέσσερις ρινόκερους που ο ένας ακολουθεί τον άλλο και ένας ακόμη πολύ μεγάλος σε μέγεθος, του οποίου το κεφάλι έχει χαραχθεί με μεγάλη προσοχή και η κοιλιά του περιέχει ραβδώσεις, αινιγματική επιλογή τεχνικής ή πρόθεσης από τον παλαιολιθικό καλλιτέχνη. Η Intermediate Zone περιλαμβάνει το κεφάλι, πιθανόν, μιας αρκούδας, το περίγραμμα ενός μικρού μαμούθ και το κεφάλι ενός αλόγου. Στο Panel of the Engraved Horse υπάρχουν δεκατρία, πολύ καλά διατηρημένα, εγχάρακτα σχέδια διαφόρων ζώων και

σημάδια από δάχτυλα. Το όνομά του το έχει πάρει από το σκίτσο ενός αλόγου, του οποίου το κεφάλι και ο λαιμός τίθεται πάνω σε ένα υπόλοιπο σώμα που δεν έχει καλά χαραχθεί. Το τοπίο το συμπληρώνουν έξι μαμούθ, ένα ζευγάρι βισώνων, ένα μικρό άλογο και δύο σκίτσα ποδιών κάποιου ζώου που μοιάζουν με μπάλες.

Πολλοί σταλαγμίτες είναι διασκορπισμένοι στο έδαφος της αίθουσας Skull, σταλαγμίτες πάνω στους οποίους κάποιος παλαιολιθικός καλλιτέχνης σκαρφάλωσε για να ζωγραφίσει με το δάχτυλό του ένα μαμούθ στο ταβάνι. Το Panel of the Scraped Mammoths συμπληρώνει το εγχάρακτο κεφάλι ενός βίσωνα, το οποίο προηγείται χρονικά από τα τρία μαύρα και εγχάρακτα μαμούθ που υπάρχουν κοντά του. Το τμήμα αυτό έχει μήκος 4 μέτρα και ύψος 2 μέτρα και τα τρία αυτά μαμούθ μοιάζουν ακίνητα να κοιτούν το ένα το άλλο, βαριεστημένα παχύδερμα ζώα, όπως ακριβώς θα τα συναντούσε κάποιος και σε ένα χωράφι. Λίγο παρακάτω υπάρχει ένας αίγαγρος, ένα κεφάλι αλόγου και κάποια ασαφή σημάδια.



Αίγαγρος, σπήλαιο Chauvet

Στο επόμενο τμήμα, που ονομάζεται Reindeer on the rock pendants, ξεχωρίζουν δύο μεγάλοι τάρανδοι ζωγραφισμένοι με μαύρο χρώμα κι ένας μικρότερος σε μέγεθος. Δίπλα σε αυτά ξεπροβάλλουν δύο μαμούθ με μεγάλες προβοσκίδες που στέκουν αντικριστά. Ένας τάρανδος αρκετά αγνά ζωγραφισμένος και κάποια κόκκινα σημάδια και ένας βούβαλος διακρίνονται πλησιάζοντας την είσοδο της επόμενης αίθουσας.

Η Gallery of the Crosshatching³⁸ έχει μία εντυπωσιακή απεικόνιση ενός αλόγου εγχάρακτου στην επιφάνεια ενός βράχου περίπου κοντά στο τέλος της και στην αρχή της επόμενης αίθουσας. Ένα ή δύο καλλιτεχνικά δάχτυλα, ενδεχομένως και των δύο χεριών, χάραξαν κατάλληλα την επιφάνεια του βράχου για να σχηματίσουν αυτό το άλογο. Βεβαίως, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης, άνδρας, γυναίκα, παιδί δεν έχει τόση σημασία εδώ, δεν είχε τη δυνατότητα να κάνει λάθος, επειδή δεν υπήρχε τρόπος το λάθος αυτό να διορθωθεί. Επομένως, ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης με δυναμικές και σίγουρες κινήσεις χάρασε το βράχο.

Η Megaloceros Gallery³⁹ διαθέτει ένα πολύ στενό μονοπάτι μήκους 30 μέτρων και δεν επιτρέπει την διέλευσή της από πουθενά αλλού. Στο τμήμα αυτό του σπηλαίου υπάρχουν τα καλύτερα διατηρημένα ανθρώπινα ίχνη στο πάτωμα, τα οποία έχουν καλυφθεί με ένα λεπτό στρώμα ασβεστίου. Στην είσοδο του τμήματος αυτού υπάρχουν διακοσμημένα διαζώματα το ένα απέναντι από το άλλο. Πάνω στα σχέδια που υπάρχουν στους βράχους με μαύρο χρώμα, αρκούδες έχουν αφήσει τα σημάδια των νυχιών τους.

³⁸ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 104-105

³⁹ Πρόκειται για το ελάφι του γένους *Megaloceros*, το οποίο και θα αναφέρεται με τον λατινικό όρο από εδώ και στο εξής.



Σημάδια στο βράχο από νύχια ζώων, πιθανόν αρκούδας, σπήλαιο Chauvet

Ένας ρινόκερος και ένα ελάφι του γένους *Megaloceros* και δύο μεγάλα μαμούθ συνυπάρχουν στις τοιχογραφίες, αριστερά τα δύο πρώτα, δεξιά τα υπόλοιπα. Επίσης, υπάρχουν ίχνη από ανθρώπινα δάχτυλα, όπως αποδεικνύουν οι χαραγμένες γραμμές στις μαλακές επιφάνειες των βράχων. Η τεχνοτροπία των σκίτσων παραπέμπει σε αυτήν του Hillaire και του Skull Chamber, όπως, επίσης, και ότι διαθέτουν εγχαραξείς, σημάδια από δάχτυλα και σημάδια από νύχια ζώων πάνω από τα σκίτσα. Η *Megaloceros gallery* έχει πάρει το όνομά της από το *Megaloceros Panel*, καθώς αυτό που εντυπωσιάζει είναι η πιστή αναπαράσταση της ανατομίας του ζώου αυτού μέχρι ενός σημείου. Οι εικόνες αναπαριστούν ένα ελάφι του γένους αυτού, με μικρό κεφάλι, μακρύ και ευλύγιστο λαιμό, κοντή ουρά και κοντά πόδια. Στο σημείο στο οποίο ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης αποκλίνει εντελώς από την γνωστή ανατομία του ελαφιού αυτού είναι στην αναπαράσταση των κεράτων του. Το ελάφι του γένους *Megaloceros*, όπως λέει και η λατινική του ονομασία φημίζεται για τα μεγάλα και πλατιά κέρατά του, τα οποία και απουσιάζουν εντελώς από τα σκίτσα. Η *Megaloceros Gallery* περιλαμβάνει, επίσης, και το *Panel of the Rhinoceros*, όπου δύο ρινόκεροι σχηματισμένοι με μαύρο χρώμα παρατίθενται προσανατολισμένοι σε αντίθετες κατευθύνσεις. Στο μέσον περίπου της gallery αυτής βρίσκονται τα *Engraved panels*,

οι εγχαράξεις των οποίων απεικονίζουν ένα ηβικό τρίγωνο, αναπαράσταση δηλαδή του γυναικείου γεννητικού οργάνου, καθώς και ένα αιλουροειδές.



Εγχάρακτο ηβικό τρίγωνο, σπήλαιο Chauvet

Πλησιάζοντας στην επόμενη αίθουσα, το End Chamber, παρατηρείται μία πυκνότερη συγκέντρωση των τοιχογραφιών: δεξιά τέσσερις ρινόκεροι, κατά το ήμισυ ζωγραφισμένοι και κατά το υπόλοιπο ήμισυ εγχάρακτοι, δύο άλλοι έχουν μία φαρδιά μαύρη λωρίδα κατά μήκος της κοιλιάς τους και ένας αίγαγρος. Στην αριστερή μεριά έξι άλογα, δύο βίσωνες, δύο ελάφια του γένους *Megaloceros*, δύο μικροί ρινόκεροι και άλλα μισοτελειωμένα σκίτσα κοσμούν τις επιφάνειες των βράχων. Αυτή η πυκνή συγκέντρωση τοιχογραφιών στο τελευταίο μέρος της αίθουσας προετοιμάζει τον θεατή για αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει στην ακριβώς επόμενη αίθουσα, στο End Chamber.

Το End Chamber⁴⁰ χωρίζεται σε τρία μεγάλα μέρη, των οποίων το ύψος διακυμαίνεται από τα 5 και 6 μέτρα έως τα 12 μέτρα με τις επιφάνειες των βράχων να είναι προορισμένες για τοιχογραφίες, όπως ακριβώς το καβαλέτο ενός ζωγράφου. Το πρώτο μέρος του End Chamber, στο οποίο οι τοιχογραφίες έχουν κατανεμηθεί άνισα,

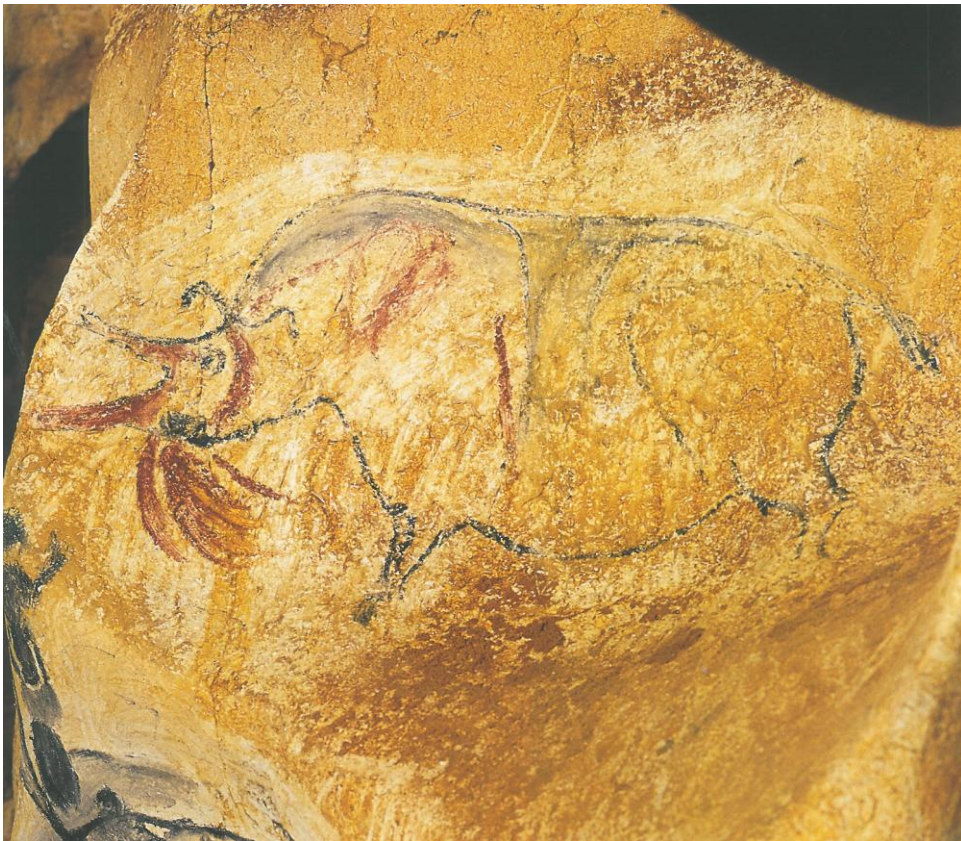
⁴⁰ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 128-149

περισσότερο συγκεντρωμένες στον αριστερό τοίχο, είναι αρκετά εντυπωσιακό και περικλείει αναπαραστάσεις τριών ρινόκερων, τριών λιονταριών, ενός κεφαλιού αρκούδας, ενός κεφαλιού βίσωνα και ενός ηβικού τριγώνου, που μοιάζει με αυτό της *Megaloceros Gallery*. Ομάδες ζώων, μαύροι ρινόκεροι και άλογα, αιλουροειδή, μαύρα και κόκκινα σημάδια, ένα ζευγάρι λιονταριών που βαδίζει πλάι πλάι, με το αρσενικό να ξεχωρίζει από την κόκκινη ρίγα που έχει στην πλάτη, και πολλά μαμούθ, είναι μερικές από τις εξαιρετικές τοιχογραφίες που υπάρχουν στο τμήμα αυτό του σπηλαιού. Εδώ όλες οι αναπαραστάσεις είναι σχεδιασμένες στο ύψος το οποίο φτάνει ένας άνθρωπος πατώντας στο πάτωμα και απλώνοντας το χέρι προς τα πάνω. Στο δεύτερο μέρος του End Chamber, σε ένα κοίλωμα του βράχου, διακρίνονται το πρώτο μισό ενός αλόγου, ρινόκεροι, μαμούθ και βίσωνες, σκίτσα σχεδιασμένα σε διαφορετικές εσοχές και εξοχές των βράχων που δίνουν την εντύπωση του βάθους, της προοπτικής του έργου ως συνόλου. Δεξιά από αυτό το κοίλωμα βρίσκεται το πανέμορφο Panel of the Big Lions· πέντε αιλουροειδή δίπλα σε σειρές με μεγάλες κουκίδες σε χρώμα κόκκινο, μαύρες μικρές κουκίδες και στάλες, τέσσερα μεγάλα λιοντάρια και ένας τάρανδος με έξι πόδια, είναι μόνο η εισαγωγή.



Κοπάδι λιονταριών, σπήλαιο Chauvet

Το Panel of the Big Lions⁴¹ χωρίζεται σε δύο μέρη· στο αριστερό κυριαρχούν οι βίσωνες και στο δεξί τα λιοντάρια. Το κοπάδι των λιονταριών έχει απαθανατιστεί τη στιγμή που κυνηγάει κάποιο θήραμα, και συγκεκριμένα τους βίσωνες που προηγούνται. Ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης αυτής της τοιχογραφίας διαθέτοντας οξεία παρατηρητικότητα και δυνατή αναπαραστατική ικανότητα κατάφερε να αποδώσει όχι μόνο την διαφορετικότητα των χαρακτηριστικών του κάθε ζώου και την εντύπωση της κίνησης αλλά και την επιθυμία για τροφή. Οι βίσωνες που είναι μπροστά τους αποτελούν τη λεία τους, την αιτία του κυνηγιού τους. Ένας ρινόκερος σε μαύρο χρώμα πιο πίσω έχει σχεδιαστεί πάνω στο βράχο, αφού πρώτα αυτός προετοιμάστηκε κατάλληλα, δηλαδή ξύστηκε η επιφάνειά του για να εξαλειφθούν τυχόν ανωμαλίες και να γίνει λευκότερη. Το ίδιο έχει συμβεί και με ένα ακόμη ρινόκερο, ο οποίος έχει κόκκινες πινελιές σαν αίμα να βγαίνουν από το στόμα του, πάνω στο πρόσωπό του και πάνω στο σώμα του.



Ρινόκερος με κόκκινες λεπτομέρειες στο πρόσωπο και στο σώμα, σπήλαιο Chauvet

⁴¹ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 52-66

Δίπλα στο Panel of the Big Lions βρίσκεται το Rhinoceros Group, το οποίο απεικονίζει ένα κοπάδι ρινόκερων, τουλάχιστον 17 ρινόκεροι διακρίνονται, όμοια σχεδιασμένων, αλλά ποικίλων ως προς το μέγεθος και την θέση που έχουν. Την εικόνα συμπληρώνει το κεφάλι ενός βίσωνα και το σκίτσο ενός μικρότερου βίσωνα.

Το ανώτατο άκρο του σπηλαίου Chauvet ονομάζεται Sacristy.⁴² Εδώ ξεχωρίζει ένα μαμούθ με μία πολύ μακριά προβοσκίδα πάνω στο οποίο διακρίνονται τα σημάδια από τα νύχια κάποιας αρκούδας. Επίσης, δύο μεγάλα αιλουροειδή, το περίγραμμα ενός αλόγου και ένα σημάδι σε σχήμα U συμπληρώνουν τις τοιχογραφίες του μέρους αυτού.

Τελευταία θα αναφερθεί η Belvedere Gallery⁴³, η οποία δεν περιλαμβάνει τόσο αξιόλογες τοιχογραφίες όσο τα προηγούμενα μέρη της σπηλιάς. Έχουν μείνει σημάδια ανθρώπινης κίνησης στην αίθουσα αυτή, όπως και σπασμένα κομμάτια άνθρακα. Με τον κατάλληλο φωτισμό θα μπορούσε κάποιος από την Belvedere Gallery να θαυμάσει κάποιες από τις τοιχογραφίες του End Chamber. Γιατί αυτό το μέρος του σπηλαίου δεν έχει διακοσμηθεί, γιατί δεν προτιμήθηκαν οι επιφάνειές του για τοιχογραφίες, είναι ένα ερώτημα το οποίο δεν έχει ακόμη απαντηθεί.

Το σπήλαιο Chauvet, ένα καινούργιο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης

Αν εξαιρεθούν οι αναπαραστάσεις των αλόγων, όλα τα υπόλοιπα ζώα που έχουν ζωγραφισθεί ή χαραχθεί στους τοίχους του σπηλαίου Chauvet, είχαν κάποια στιγμή επισκεφθεί το σπήλαιο. Απόδειξη αποτελούν τα κόκκαλα που υπάρχουν στο σπήλαιο και είναι διασκορπισμένα σε όλες του τις αίθουσες, τα οποία ανήκουν, κατά κύριο λόγο, σε σαρκοφάγα όπως αρκούδες, λύκοι, αλεπούδες, και σε φυτοφάγα ζώα, όπως αίγαγροι, ελάφια, τάρανδοι, αλλά και σε ερπετά, τρωκτικά, νυχτερίδες και πουλιά. Κόκκαλα, δόντια και σημάδια από τα νύχια των ζώων στους τοίχους μαρτυρούν την εμφάνιση των ζώων στο σπήλαιο, όπως ακριβώς οι τοιχογραφίες μαρτυρούν την εμφάνιση των ανθρώπων στο ίδιο σπήλαιο.⁴⁴ Η παλαιότερη τοιχογραφία του σπηλαίου Chauvet χρονολογείται το 30000 με 28000 π.Χ. με αντιπροσωπευτικά

⁴² Στα ελληνικά σκευοφυλάκιο.

⁴³ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 147-149

⁴⁴ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 18-22

δείγματα τα σχέδια σε μαύρο χρώμα και το παλαιότερο κόκκαλο ανήκει στην Πλειστόκαινο περίοδο. Τόπος προφύλαξης και τρόπος επιβίωσης για τα ζώα που κινδύνευαν από τις καιρικές αλλαγές και τις κυνηγητικές διαθέσεις άλλων ζώων ή ανθρώπων και τόπος προφύλαξης, επιβίωσης, μα και τέχνης για τους ανθρώπους της παλαιολιθικής περιόδου, το σπήλαιο Chauvet αποτελεί έναν κοινό τόπο, ένα τόπο συνάντησης, όπως και ένα ακόμη μυστήριο που δεν έχει απαντηθεί. Ζώα και άνθρωποι συνυπάρχουν στις αίθουσες και κοιλότητες του σπηλαίου, με τους δεύτερους να ζωγραφίζουν, με τα πρώτα να αφήνουν πάνω από 170 κρανία, που ανήκουν σε αρκούδες, και περισσότερα από 2.500 κόκκαλα. Αυτή η γειννίαση ανθρώπων και ζώων λειτουργεί, κατ' αρχάς, ως πηγή έμπνευσης. Πολλές φορές, τα σημάδια στους τοίχους από τα ζώα έχουν δημιουργηθεί αιώνες πριν τις τοιχογραφίες, όπως άλλα σημάδια αποδεικνύουν ότι τα ζώα ήταν αυτά που συνέχιζαν να επισκέπτονται το σπήλαιο, ακόμη κι όταν οι άνθρωποι το είχαν εγκαταλείψει. Πολλά μέρη του σπηλαίου, αν και πρόσφορα για την εφαρμογή της ζωγραφικής ή χαρακτηριστικής τέχνης, έχουν μείνει ανεκμετάλλευτα, γεγονός που μπορεί να οφείλεται στη σχετικά πρόωγη εγκατάλειψη του σπηλαίου ή σε επιλογές που δεν μπορούν ακόμη να γίνουν κατανοητές από τους σύγχρονους ερευνητές. Αυτό που μπορεί με βεβαιότητα να λεχθεί είναι ότι σπήλαιο Chauvet ανοίγει ένα καινούριο κεφάλαιο στην Ιστορία της τέχνης. Η οργάνωση των σχεδίων σε δύο ομάδες, η πρώτη περιλαμβάνει σκίτσα σε μαύρο χρώμα, η δεύτερη σε κόκκινο, υποδηλώνει μία απόπειρα ταξινόμησης των έργων. Επίσης, οι συλλογές, οι μαζικές δηλαδή συγκεντρώσεις σκίτσων σε ένα μέρος, περιλαμβάνουν φιγούρες του ίδιου τύπου, του ίδιου στιλ, όπως για παράδειγμα, οι συλλογές αλόγων ή λιονταριών, που έχουν περιγραφεί στην προηγούμενη ενότητα. Ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης αρχίζει στο σπήλαιο Chauvet να ομαδοποιεί τα έργα του. Συνειδητοποιεί την ανάγκη ύπαρξης ομοιομορφίας των σκίτσων ή αναλογίας των θεμάτων που παρατίθενται. Ακόμη κι αν ένας άλλος καλλιτέχνης προσθέσει αργότερα ένα άλλο σκίτσο, θα φροντίσει να μην αλλοιώσει την ιεραρχία που επικρατεί, αλλά επιδεικνύοντας σεβασμό στο προηγούμενο δημιούργημα, θα τοποθετήσει το δικό του σε κάποια απόσταση ή κάτω από αυτό. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες θα φροντίσουν, επίσης, ώστε τα έργα τους να έχουν κοινή κατεύθυνση, για παράδειγμα όλα τα προφίλ των ζώων μιας συλλογής να προσανατολίζονται ανατολικά. Αυτό θα συμβάλλει και στην ομοιομορφία, αλλά μπορεί να δημιουργήσει και την εντύπωση ότι η διακόσμηση μιας σπηλιάς δε γινόταν

τυχαία, ούτε βασιζόταν στις προσωπικές επιθυμίες ανεξάρτητων καλλιτεχνών. Εν αντιθέσει, ενισχύει την άποψη ότι η διακόσμηση του σπηλαίου υπάκουε σε ένα σχέδιο ολιστικό, σε ένα σχέδιο δηλαδή καλλιτεχνικής δημιουργίας που ήθελε τα επιμέρους μέρη να συνθέτουν ένα κοινό, ομοιόμορφο, ένα ενιαίο έργο τέχνης. Ένα σχέδιο που επιθυμούσε όλα τα σκίτσα, όλες οι εγχαράξεις κι όλα τα γεωμετρικά σχέδια και ίσως κι όλα τα σημάδια των ζώων στου τοίχους, να είναι κομμάτια ενός μεγαλύτερου έργου τέχνης που θα ονομαζόταν *η τέχνη του σπηλαίου Chauvet*.

Η τεχνική του σπηλαίου Chauvet

Όπως και σε άλλα σπήλαια, έτσι και στο σπήλαιο Chauvet, προκειμένου να δημιουργηθούν τα έργα στις επιφάνειες των βράχων στο εσωτερικό τους, δυο τρόποι εφαρμόζονταν, τρόποι που επιλέγονταν ανάλογα με τη σκληρότητα του βράχου. Ο πρώτος είναι η εγχάραξη, δηλαδή η αφαίρεση ενός μέρους της επιφάνειας του βράχου, που γινόταν είτε με κάποιο αιχμηρό αντικείμενο, είτε με τα δάχτυλα, για να αποδοθεί η επιδιωκόμενη αναπαράσταση της φιγούρας.⁴⁵



Εγχάρακτα άλογα μπροστά, μαμούθ ακολουθούν, σπήλαιο Chauvet

⁴⁵ Πρβλ.: Leroi-Gourhan, A. 1982. *The dawn of European Art*. Cambridge, Cambridge University Press, σ. 17-19

Ο δεύτερος τρόπος περιλαμβάνει την εφαρμογή χρώματος, δηλαδή τα σχέδια που γίνονται είτε με κομμάτια άνθρακα, τα οποία εφάπτονται στην επιφάνεια του βράχου, ή βουτώντας τα δάχτυλα, ή το πινέλο σε κάποιο χρώμα, είτε, τέλος, με την εμφύσηση του χρώματος, σαν να ήταν σπρέι.



Ένα νεαρό μαμούθ και τέσσερα κεφάλια βισσόνων, σπήλαιο Chauvet

Περίπου τα μισά σκίτσα του σπηλαίου Chauvet έχουν γίνει με τον πρώτο τρόπο και τα υπόλοιπα με τον δεύτερο. Αυτό, όμως, που κάνει εντύπωση στο σπήλαιο Chauvet είναι η προετοιμασία του βράχου. Στην πλειονότητα των σκίτσων η επιφάνεια του

βράχου έχει μείνει αναλλοίωτη. Υπάρχει όμως και μία ελάχιστη μειονότητα σκίτσων, η οποία έχει δημιουργηθεί πάνω στο βράχο, αφού πρώτα αυτός έχει ξυθεί με μεγάλη επιμέλεια και φροντίδα, ώστε να εξομαλυνθεί και να γίνει λευκότερος.



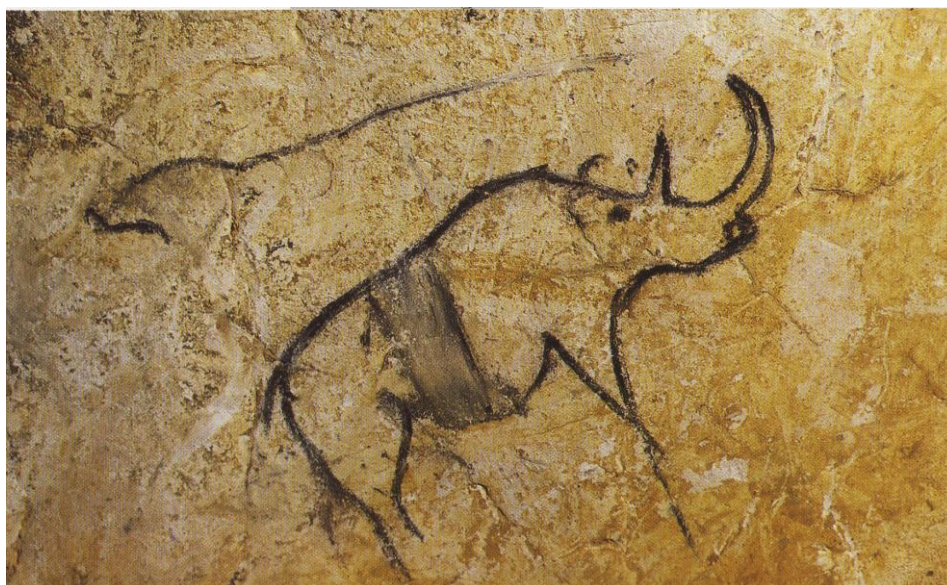
Ζωγραφισμένος ρινόκερος σε τοίχο που έχει λειανθεί, σπήλαιο Chauvet

Αυτή η τεχνική της απόξεσης του βράχου είναι που εντυπωσιάζει στο σπήλαιο αυτό. Μεγάλο μέρος της επιφάνειας του βράχου τριβόταν, ίσως με ένα σκληρό κομμάτι δέρμα, ίσως με μία πέτρα ή ακόμη και με το χέρι, προκειμένου να καθαριστεί. Με αυτόν τον τρόπο, με αυτήν την επιλογή, ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης πιθανόν να ήθελε να δώσει εξέχουσα θέση στο έργο του, καθώς ήταν, και είναι, ευκολότερο, να το διακρίνει κανείς από τα υπόλοιπα σκίτσα που γίνονταν σε περισσότερο σκουρόχρωμη επιφάνεια. Ενδεχομένως, μπορεί να ήθελε να δημιουργήσει μία χρωματική αντίθεση, ένα παιχνίδισμα μεταξύ του χρώματος του σχεδίου και του φόντου. Όποιος κι αν ήταν ο τρόπος με τον οποίο καθάριζε το βράχο, όποια, επίσης, κι αν ήταν η επιδίωξή του, ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης προβληματίζεται, πειραματίζεται και εξελίσσει την τέχνη του, δοκιμάζει νέες τεχνικές αποδεικνύοντας τολμηρότητα πνεύματος και καλαισθησίας.

Αποτιμώντας την τέχνη του σπηλαίου Chauvet

Οι αναπαραστάσεις στο σπήλαιο Chauvet, δημιουργημένες πιθανότατα από ένα μικρό πλήθος καλλιτεχνών που μοιράζονταν τις ίδιες ιδέες και τεχνοτροπίες, θα μπορούσαν να ταξινομηθούν σε τρεις κατηγορίες, σημάδια, ανθρώπινα μέρη, ζώα, με την τρίτη κατηγορία να κατέχει τη μερίδα του λέοντος. Ξεκινώντας από την τελευταία, τα ζώα, πρέπει κι αυτή να διαιρεθεί με τη σειρά της σε κατηγορίες, ρινόκεροι, αιλουροειδή, μαμούθ, ζώα με ασαφή ταυτότητα, άλογα, βοοειδή, ελαφοειδή, αίγαγροι, αρκούδες και μοσχόβοες, για να γίνει δυνατή η καλύτερη μελέτη τους.

Οι ρινόκεροι είναι ένα από τα κυρίαρχα μοτίβα του σπηλαίου Chauvet. Οι αναπαραστάσεις τους μπορούν με ευκολία να διακριθούν είτε από τη θέση του κεφαλιού που συνήθως τίθεται χαμηλότερα από το υπόλοιπο σώμα, είτε από την παχύτερη γραμμή κάτω από το κεφάλι και την κοιλιά που συμπληρώνει τη χαίτη του ζώου αυτού. Υπάρχει όμως ένα χαρακτηριστικό που παραμένει αινιγματικό και δεν μπορεί να διασταυρωθεί με καμία άλλη πληροφορία από όσες έχει ο σύγχρονος ερευνητής στη διάθεσή του: κάποιοι ρινόκεροι απεικονίζονται με μία φαρδιά εγκάρσια λωρίδα που καλύπτει το μέσο του σώματός τους, ανατομικό χαρακτηριστικό που δεν διαθέτουν οι σύγχρονοι με εμάς ρινόκεροι.



Ρινόκερος με λωρίδα στη μέση, σπήλαιο Chauvet

Τα αιλουροειδή, όπως και οι ρινόκεροι, είναι ένα ακόμη θέμα που κυριαρχεί στο σπήλαιο. 71 σχέδια αιλουροειδών με μόλις 6 από αυτά ολοκληρωμένα κάνουν την εμφάνισή τους συγκεντρωμένα τα περισσότερα στη *Megaloceros Gallery* και στο *End Chamber*. Τα μαμούθ, 66 σκίτσα, τρίτο θέμα σε σειρά κυριαρχίας, έχουν ενδιαφέρον καθώς, εκτός των 42 λευκών ή εγγάρακτων, των 18 μαύρων και των 3 σε κόκκινο χρώμα, υπάρχουν και 3 σκίτσα σε καφέ χρώμα, το οποίο δε συνηθίζεται να χρησιμοποιείται. Είναι σχεδιασμένα δύο και τρία μαζί, σπανιότερα τέσσερα, τα οποία είτε μοιάζουν να ακολουθούν το ένα το άλλο, είτε παρατίθενται το ένα με το άλλο, μορφές αντωπά. Τα ζώα με ασαφή ταυτότητα αποτελούν την πιο προβληματική κατηγορία. Τα ζώα αυτά μπορεί να είναι εντελώς φανταστικά, αποκυήματα της ανθρώπινης φαντασίας, μπορεί να είναι ζώα που δεν μπορούν να αναγνωριστούν με ακρίβεια, μπορεί όμως να είναι και ζώα που συνδυάζουν χαρακτηριστικά από πολλά άλλα ζώα. Τα ζώα αυτά είναι διασκορπισμένα σε πάρα πολλά μέρη του σπηλαίου κι ενισχύουν την άποψη ότι λίγοι καλλιτέχνες εργάστηκαν στο σπήλαιο αυτό, καλλιτέχνες μάλιστα που μοιράζονταν κοινά πιστεύω. Τα άλογα, μόλις 40 στον αριθμό, αποτελούν μία από τις πιο όμορφες τοιχογραφίες του σπηλαίου Chauvet. Οι αναπαραστάσεις τους ποικίλλουν: μπορεί να είναι μεγάλα, μικρά, σε μαύρο χρώμα, σε κόκκινο και σε κίτρινο χρώμα, πολλά μαζί ή ένα μόνο του. Στα βοοειδή, το πιο μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένας εγγάρακτος βίσωνας που βρίσκεται στην αίθουσα *Sacristy*⁴⁶ και δύο βούβαλοι με τα χαρακτηριστικά σχηματισμένα κέρατά τους που μοιάζουν με το αγγλικό γράμμα S.

⁴⁶ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 144



Βούβαλοι με υπέροχα κέρατα, σπήλαιο Chauvet

Τα περισσότερα συγκεντρώνονται στο End Chamber και μόλις 9 από τα 31 δείγματα είναι ολοκληρωμένα. Τα 25 ελαφοειδή είναι ζωγραφισμένα σε μαύρο

χρώμα, εκτός τριών που είναι σχεδιασμένα με κόκκινο. Το ελάφι ξεχωρίζει από τον τάρανδο ή το ελάφι του γένους *Megaloceros* από τον διαφορετικό σχεδιασμό του σώματος και των κεράτων. Οι αίγαγροι, είναι λίγοι στον αριθμό, 20 περίπου, ανολοκλήρωτοι οι περισσότεροι και βρίσκονται όλοι στο πρώτο μισό του σπηλαίου με εξαίρεση έναν που βρίσκεται στη *Megaloceros Gallery*. Μόλις 15 σκίτσα φαίνεται να αναπαριστούν αρκούδες, αν κι αυτά, ακόμη, δεν είναι απολύτως εξακριβωμένα και συχνά συγχέονται τα σκίτσα αυτά με τα σκίτσα υαινών. Δύο απεικονίσεις των μοσχόβων, μία στη *Gallery of the Crosshatching* και μία στο *End Chamber*, θεωρούνται οι παλαιότερες απεικονίσεις του ζώου αυτού στην τέχνη των σπηλαίων.



Εξαιρετικό σχέδιο μοσχόβος, σπήλαιο Chauvet

Εξαιρετικής τεχνικής και καλαισθησίας οι απεικονίσεις αυτές βρίσκονται περιφερειακά των μεγάλων και εντυπωσιακών συλλογών. Τα σημάδια, είτε πρόκειται για κουκίδες, είτε για ανθρώπινα αποτυπώματα χεριών, είτε για σχέδια που δεν μπορούν να ταυτιστούν ή να κατανοηθούν, αποτελούν το δεύτερο πιο δημοφιλές μοτίβο του σπηλαίου Chauvet. Οι μικρές κόκκινες κουκίδες, που σχηματίζονται πιέζοντας με το δάχτυλο την επιφάνεια του βράχου, είναι ένα θέμα κοινό κι αναγνωρίσιμο και από άλλα ζωγραφισμένα σπήλαια.



Ομάδα κουκκίδων και γραμμών, σπήλαιο Chauvet

Συνήθως, είναι δύο μαζί, ή σε μικρές ομάδες, ή, ακόμα, σε σειρές των δέκα, οι οποίες σχηματίζουν καμπύλες ή κάποιο σημάδι που δεν έχει ταυτιστεί με κάτι οικείο στο σύγχρονο άνθρωπο. Πάνω από 500 αποτυπώματα χεριών, οργανωμένα σε ομάδες, προσφέρουν πληροφορίες για την ταυτότητα των δημιουργών, όπως το φύλο και την ηλικία τους. Στο σπήλαιο Chauvet είναι δυνατόν να παρακολουθηθεί η πορεία ενός άνδρα μέσα σε αυτό από τα αποτυπώματά του, καθώς το μικρό δάχτυλο του δεξιού χεριού του είναι ελαφρώς λυγισμένο. Σχέδια όπως αυτά που μοιάζουν με το αγγλικό γράμμα W και U είναι πολύ δύσκολο να ερμηνευθούν, όπως και εκείνα που έχουν το σχήμα κάποιου εντόμου ή μοιάζουν με πεταλούδα στη Red Panel Gallery.⁴⁷

Πέντε ηβικά τρίγωνα, ανήκουν στην κατηγορία που παραπάνω ονομάστηκε ανθρώπινα μέρη, προς χάριν συντομίας. Τρία εγχάρακτα ηβικά τρίγωνα και δύο σε μαύρο χρώμα, που μοιάζουν μεταξύ τους στην τεχνοτροπία, υπάρχουν συνολικά στο σπήλαιο Chauvet. Όλα σχεδιασμένα περίπου στα 1,80 μέτρα πάνω από το έδαφος, με το πάνω μέρος του ηβικού τριγώνου να είναι άλλοτε ανοιχτό και άλλοτε κλειστό, σαν να μην ενδιαφέρονταν να το τελειώσουν. Και τα δύο ζωγραφισμένα ηβικά τρίγωνα

⁴⁷ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 78-79

έχουν ένα μικρό γέμισμα με μαύρο, επίσης, χρώμα, κυρίως στο χαμηλότερο μέρος τους.



Ηβικό τρίγωνο, σπήλαιο Chauvet

Οι ομοιότητες και των πέντε αυτών σχεδίων υποδηλώνουν είτε έναν κοινό για όλα καλλιτέχνη, είτε προδίδουν τη γνώση μιας στερεότυπης μορφής, η οποία ήταν βαθιά ριζωμένη στην αντίληψη για την αναπαράσταση του γυναικείου γεννητικού οργάνου. Μέρος των γυναικείων ποδιών μπορεί και να υπάρχει συμπληρώνοντας το σκίτσο του ηβικού τριγώνου, μολονότι το υπόλοιπο γυναικείο σώμα απουσιάζει αισθητά. Τα πέντε αυτά σχέδια, σε συνάρτηση με τις υπόλοιπες τοιχογραφίες του σπηλαιού Chauvet, μοιάζουν να είναι τοποθετημένα σε μη τυχαία θέση, αλλά πάντα κοντά σε ανοίγματα. Τα εγχάρακτα ηβικά τρίγωνα είναι τοποθετημένα το ένα απέναντι από το άλλο στη Megaloceros Gallery, στην είσοδο διαδρόμων, και τα δύο ζωγραφισμένα ηβικά τρίγωνα βρίσκονται στο End Chamber, το ένα κοντά σε ένα διάδρομο που οδηγεί στην αίθουσα Sacristy και το άλλο ακριβώς πάνω από την είσοδο της Belvedere Gallery.⁴⁸

Οι τοιχογραφίες του σπηλαιού Chauvet, η παλαιότερη τέχνη που γνωρίζει ο σύγχρονος άνθρωπος, μπορεί να ολοκληρώθηκαν μέσα σε λίγα χρόνια ή μέσα σε λίγους αιώνες. Η κοινή τεχνοτροπία μπορεί να είναι ένδειξη μιας κοινής, συλλογικής δουλειάς που άρχισε και ολοκληρώθηκε στο πέρασμα λίγων ετών ή το αποτέλεσμα μιας εργασίας που ξεκίνησε κάποια στιγμή πριν από 32.000 χρόνια και ολοκληρώθηκε μετά από χιλιάδες χρόνια από τα χέρια καλλιτεχνών που συνέχιζαν να μιμούνται τους προκατόχους τους. Όποια κι αν είναι η αλήθεια, το σπήλαιο Chauvet γέμιζε με σχέδια υπό την εποπτεία των άγριων ζώων που το κατοικούσαν και που συνέχισαν να το επισκέπτονται ακόμα κι όταν οι άνθρωποι έπαψαν να καλλιτεχνούν στους τοίχους του.

⁴⁸ Πρβλ.: Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson, σ. 148

Κεφάλαιο Τρίτο

Αποδομώντας τη ζωγραφική των σπηλαίων

Σύντομη διαδρομή επί χάρτου στα ζωγραφισμένα σπήλαια του κόσμου

Ζωγραφισμένα σπήλαια έχουν ανακαλυφθεί και συνεχίζουν να ανακαλύπτονται σε πολλά μέρη του κόσμου εκπλήσσοντας τους ερευνητές τους με την ομορφιά τους και την ποικιλία των σχεδίων τους. Από τις πρώτες ανακαλύψεις τους μέχρι την καθιέρωση της γνησιότητάς τους και την ανάγκη ύπαρξης μιας επιστήμης που θα μελετά τις εκφάνσεις της ζωής πριν την Ιστορία ο δρόμος ήταν τραχύς και ιδιαίτερος μακρύς. Τα ζωγραφισμένα σπήλαια είναι η απόδειξη μιας ώριμης πνευματικής καλλιέργειας, αλλά και η απόδειξη ότι ο άνθρωπος σε όποιο μέρος του πλανήτη Γη κι αν βρισκόταν ταλαιπωρούταν από τα ίδια προβλήματα, είχε παρόμοιες ανάγκες και στην αυγή του πολιτισμού του χρησιμοποίησε κοινούς κώδικες έκφρασης. Η τέχνη των σπηλαίων αποδεικνύει την οικουμενικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και την κοινή εκκίνηση του ανθρώπινου είδους από την Ευρώπη και την Αμερική έως την Αυστραλία και την Αφρική.

Μία από τις πρώτες καταγεγραμμένες ανακαλύψεις έγινε το 1814 στη Βρετανία από τον Maudet de Penhoet ο οποίος παρατήρησε κάποιες διακοσμημένες με ζωγραφιές επιφάνειες βράχων σε ένα περίπατό του. Το 1830 στην Ισπανία ο Felix Torres Amat θα αναφερθεί στην τέχνη των σπηλαίων, όπως και ο Manuel de Gongora y Martinez το 1839. Στη Βρετανία το 1825 ερευνητές θα αναφερθούν στα Calderstones, ζωγραφισμένοι βράχοι κοντά στο Λίβερπουλ, οι οποίοι ήταν ήδη πολύ γνωστοί από το 1568. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα θα ανακαλυφθούν και οι τοιχογραφίες του Orkney και μόλις το 1864 ο George Tate θα περιγράψει πρώτος την τέχνη των τοιχογραφιών της Αγγλίας. Τρία χρόνια αργότερα, το 1867, ο γιατρός της βασίλισσας Βικτωρίας, επίσης και ο εφευρέτης του χλωροφόρμιου, θα γράψει ένα βιβλίο με τίτλο *Archaic Sculpturing* το οποίο θα αναφέρεται στα εγχάρακτα σχέδια κάποιων σκοτσέζικων ποτηριών και στα σύμβολα των δαχτυλιδιών. Το 1850 στη Ρωσία θα εκδοθεί από τον P. Schwed ένα βιβλίο για τα εγχάρακτα σχέδια που

βρέθηκαν στη Lake Onega και πολλά ακόμη σχέδια θα ανακαλυφθούν στα Ουράλια όρη και τη Σιβηρία. Το 1843 ο κληρικός Axel Emanuel Holmberg θα συγγράψει έναν πολύ χρήσιμο για τους μεταγενέστερους κατάλογο έργων παλαιολιθικής τέχνης με τίτλο *Skandinaviens Hallristningar*, δηλαδή *Τα εγχάρακτα έργα της Σκανδιναβίας*. Το πιο αξιομνημόνευτο έργο για την συγκεκριμένη τέχνη της περιοχής έγινε από έναν Δανό, δάσκαλο καλλιτεχνικών, τον Lauritz Baltzer, ο οποίος την περίοδο 1881-1908 εξέδιδε τόμους με αντιγραμμένα σχέδια από τα σχέδια των σπηλαίων. Το 1879 λαμβάνει χώρα η γνωστή ιστορία του Marcelino Sanz de Sautuola με το σπήλαιο Altamira. Τη δεκαετία του 1880 ο Edouard Piette, ο οποίος και είχε αποδεχθεί αμέσως τη γνησιότητα των τοιχογραφιών του Altamira, θα ανακαλύψει το διακοσμημένο σπήλαιο Le Mas d' Azil, στα γαλλικά Πυρηναία Όρη, η γνησιότητα του οποίου ήταν πολύ δύσκολα να μην γίνει αποδεκτή εξαιτίας μιας κατολίσθησης που είχε απαγορεύσει την είσοδο στο σπήλαιο για τουλάχιστον 20.000 χρόνια. Οι δύο τελευταίες αυτές ανακαλύψεις θα εμφυσήσουν διαφορετική, νέα, πνοή στην επιστήμη της Παλαιοντολογίας.

Ο εικοστός αιώνας διαπνέεται από το καινούριο κλίμα που επικρατεί στην επιστήμη αυτή. Το 1903 ο φωτογράφος Juan Cabre y Aguilo θα κάνει την πρώτη επιστημονική ανακοίνωση παρουσιάζοντας φωτογραφίες από τρία ελάφια σε κόκκινο χρώμα και έναν βούβαλο που είχε ανακαλύψει στο σπήλαιο Roca dels Moros στην Calarata. Στην Ιταλία μόλις το 1914 θα αναφερθούν στις τοιχογραφίες της Valcamonica των ιταλικών Άλπεων. Στην Ταϊλάνδη το 1912 ο L. L. Lunet de Lajonquiere, ένας Γάλλος στρατιωτικός τοπογράφος, ανακαλύπτει μία σπηλιά με γεωμετρικά σχέδια στο Khao Kian. Στην Κίνα, στο Hong Kong, ήδη από το 1819 είχαν ανακαλυφθεί τοιχογραφίες σπηλαίων αλλά μόνο μετά το 1915 ο Hua Zhongjin θα ασχοληθεί επιστημονικά μαζί τους. Το 1927, στη Μογγολία, ένας Σουηδός αρχαιολόγος, ο Folke Bergman, θα ανακαλύψει και εκεί εγχάρακτα σχέδια τα οποία θα επικαλύψει με λευκή σκόνη για να βγάλει ευκρινέστερες φωτογραφίες. Τη δεκαετία του 1990 θα γίνουν πάρα πολλές ανακαλύψεις τοιχογραφιών στο Θιβέτ πλουτίζοντας κατά πολύ τις ήδη μεγάλες σε έκταση και ποικιλία τοιχογραφίες που υπάρχουν στην περιοχή. Στην Αυστραλία το 1929 σε ανασκαφές του Devon Downs Shelter στο Murray River θα έρθουν στο φως εγχάρακτα σχέδια και οι ανακαλύψεις θα συνεχιστούν στη Βόρειο Αυστραλία στο Wharton Hill και στο Panaranitsee North και στο Jimmim. Το 1990 πολλές σπηλιές θα βρεθούν στο Kimberley εντελώς

αναπάντεχα και απροσδόκητα. Στη Βόρειο Αμερική υπήρχε πολύ μικρό ενδιαφέρον για την παλαιολιθική ζωγραφική και τέχνη μέχρι το 1929 οπότε και εκδόθηκε η διδακτορική διατριβή του Julian Steward στο Berkley του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια και ο οποίος πρώτος χρησιμοποίησε και καθιέρωσε τους όρους *petroglyph* για να δηλώσει την εγχάραξη στο βράχο, το εγχάρακτο έργο, και *pictograph* για να δηλώσει τη ζωγραφική σε βράχο, το ζωγραφισμένο έργο. Από τότε έως σήμερα η μελέτη της ζωγραφικής των σπηλαίων έχει γνωρίσει μεγάλη διάδοση στην ήπειρο αυτή και συνεχώς προστίθενται νέα σπήλαια, όπως, για παράδειγμα, τα εκατοντάδες σπήλαια στη Βραζιλία. Η Αφρική έχει προσφέρει πολλά σπήλαια στην τέχνη της παλαιολιθικής ζωγραφικής. Η πρώτη ανακάλυψη έγινε το 1908 από κάποιους ιεραπόστολους στην ακτή της λίμνης Nyanza στην Τανζανία, όπου βρήκαν κόκκινες φιγούρες πάνω στα βράχια. Το πρώτο ζωγραφισμένο σπήλαιο βρέθηκε το 1912 και το 1933 βρέθηκαν εγχάρακτα σχέδια σε μία σπηλιά στο Καμερούν. Την ίδια χρονιά ο Lieutenant Brenans παρατήρησε, από τη ράχη της καμήλας στην οποία καθόταν διασχίζοντας το φαράγγι Tassili n' Ajjer στην Αλγερία, κάποια περίεργα σχέδια στα βράχια, τα περίφημα έκτοτε εγχάρακτα σχέδια ζώων και ανθρώπων του Oued Djerat.

Η παλαιολιθική ζωγραφική διάσπαρτη σε όλες τις γωνιές του πλανήτη ανακαλύπτεται ή περιμένει να ανακαλυφθεί. Όπου υπήρχαν άνθρωποι την παλαιολιθική εποχή υπήρχε και τέχνη. Το ζήτημα της ερμηνείας αυτής της τέχνης απασχόλησε νωρίς τους εκάστοτε ερευνητές και αναζητητές που την συναντούσαν και οι απόψεις τους δημιούργησαν έναν άλλο χάρτη γεμάτο διαφορετικές ιδέες και συμπεράσματα. Όλοι επιδίωξαν, άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο, να ερμηνεύσουν τα σχέδια που έβλεπαν, να διαβάσουν τα έγχρωμα σκίτσα, να βρουν τους κρυμμένους συμβολισμούς και την κρυμμένη μαγεία. Δεκαετίες ολόκληρες θα περάσουν υπό την σκιά εμβληματικών μορφών για το χώρο της παλαιοντολογίας, πολλές σελίδες θα γραφτούν χωρίς ακόμη να έχει δοθεί οριστική λύση, οριστική απάντηση στο ζήτημα της ερμηνείας της παλαιολιθικής ζωγραφικής και αυτή είναι η μεγαλύτερη γοητεία της τέχνης αυτής.

Ερμηνευτικές προσεγγίσεις της τέχνης των σπηλαίων

Ο ανθρώπινος εγκέφαλος σπανίως μένει ακίνητος, χωρίς να επεξεργάζεται καμία πληροφορία, χωρίς να λαμβάνει ερεθίσματα, χωρίς να εισπράττει δεδομένα, χωρίς να δημιουργεί καινούριες σκέψεις, ιδέες, εικόνες. Ο πιο ευρύς χώρος δημιουργίας, διασκέδασης και παιχνιδιού είναι η ανθρώπινη φαντασία. Η ανθρώπινη φαντασία είναι αυτή που επιτρέπει το ονειροπόλημα με τα μάτια ανοιχτά βάσει του οποίου η ανθρωπότητα εξελίσσεται, δημιουργεί καλύτερες συνθήκες, εξυπηρετεί και ανταποκρίνεται στις όλο και περισσότερες ανάγκες που προκύπτουν. Η ανθρώπινη φαντασία υπάρχει παντού· στις εξελίξεις των επιστημών, της τεχνολογίας, της ένδυσης, της υπόδησης, στον οικιακό εξοπλισμό. Η ίδια η ανθρώπινη φαντασία ωστόσο είναι κάτι το οποίο ο άνθρωπος διέθετε από την αυγή της προσωπικής του δημιουργίας. Απόδειξη αυτής της κατοχής είναι τα ίχνη που καμιά φορά αφήνει. Η παλαιολιθική ζωγραφική ή αλλιώς η τέχνη των σπηλαίων είναι ένα ίχνος της φαντασίας του παλαιολιθικού ανθρώπου, το οποίο μάλιστα ίχνος εξακολουθεί να προκαλεί τη φαντασία του σύγχρονου ανθρώπου, όταν έρχεται η στιγμή της ερμηνείας της. Από την στιγμή που ανακαλύφθηκε η τέχνη των σπηλαίων και έγινε αποδεκτή η γνησιότητά της πολλοί ερευνητές και μελετητές προσπάθησαν να αποκρυπτογραφήσουν τη σημασία της. Ο καθένας από αυτούς εκκινούμενος από την δική του οπτική, από τη δική του παιδεία, αντίληψη, ιδεολογία θα κατέθετε για την τέχνη των σπηλαίων μία δική του, προσωπική ανάγνωση άλλοτε προωθώντας την επιστήμη της μελέτης των σπηλαίων κι άλλοτε όχι, κατασκευάζοντας όμως έτσι μία πραγματικότητα της εποχής εκείνης.

Ο Carl Georg Brunius (1792-1869), ένας από τους πρωτοπόρους μελετητές της τέχνης των σπηλαίων, θα υπογραμμίσει τη σπουδαιότητα της παρατήρησης των εκάστοτε τοιχογραφιών σε διαφορετικές ώρες της ημέρας και με τη βοήθεια τεχνητού φωτός για να μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα ότι το έργο έχει ειδωθεί και με τον τρόπο του παλαιολιθικού ανθρώπου, ότι έχουν συμπεριληφθεί στη θέασή του και το παιχνίδι των σκιών, διότι θα μπορούσε έτσι να ανακαλυφθεί και κάτι καινούριο. Επίσης, πρώτος αυτός μίλησε για τις διαφορετικές περιβαλλοντικές συνθήκες που υπήρχαν στην παλαιολιθική εποχή και οι οποίες μπορεί να έχουν αλλοιώσει κάποια έργα τέχνης ή και να τα έχουν καταστρέψει εν μέρει ή εντελώς. Επιπλέον, υποστήριξε ότι όσο αφορά την ερμηνεία της ζωγραφικής των σπηλαίων πρέπει να λαμβάνονται

υπόψη και τα άλλα έργα τέχνης που ενδεχομένως να υπάρχουν και στις γύρω περιοχές. Ο Francois Emmanuel Fodere, ένας Γάλλος γιατρός, το 1821 θα υποστηρίξει ότι τα εγχάρακτα σχέδια που συνάντησε πάνω σε βράχους στη Vallee des Merveilles στις Άλπεις ήταν μέρος ενός μεγάλου μνημείου το οποίο ποτέ δεν ανεγέρθηκε.

Υπήρξαν βεβαίως και φωνές οι οποίες αμφισβήτησαν εντελώς την τέχνη των σπηλαίων ως γνήσια τέχνη της οποίας η δημιουργία ανάγεται χιλιάδες χρόνια πριν. Ο Emile Cartailhac, για παράδειγμα, θα χαρακτηρίσει την τέχνη των σπηλαίων ως καθαρή απάτη και θα υποστηρίξει ότι ήταν το αποτέλεσμα της δουλειάς συντηρητικών Ισπανών κληρικών οι οποίοι διαδίδοντας τη θεία δημιουργία τους ήλπιζαν με αυτόν τον τρόπο να ενισχύσουν την πίστη στο θεό. Ο Gabriel de Mortillet θα υποστηρίξει ότι οι ζωγραφιές στα σπήλαια έγιναν από Ισπανούς Ιησουίτες εχθρούς της εξελικτικής θεωρίας που ήθελαν να περιπαίξουν την επιστήμη της παλαιοντολογίας και προϊστορίας.

Ο Henri Breuil (1877-1961), ο Πάπας της προϊστορίας, όπως χαρακτηριζόταν, ήταν μία εμβληματική μορφή του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, τουλάχιστον για τους αφοσιωμένους φίλους του και τους μαθητές του. Γάλλος κληρικός, ερασιτέχνης εντομολόγος και μελετητής της τέχνης των σπηλαίων θα δεσπόζει, και θα παραμείνει μέχρι το θάνατό του, ως αυθεντία της παλαιολιθικής τέχνης και οι απόψεις του θα γίνονται σεβαστές για πολλά χρόνια. Ο Breuil πίστευε ότι η παλαιολιθική τέχνη γνώρισε δύο στάδια ανάπτυξης, το στάδιο των ακατέργαστων σκίτσων, των πολύ απλών μορφών, και το στάδιο των πιο περίτεχνων τοιχογραφιών. Εξέτασε τις τοιχογραφίες υπό το πρίσμα της εξάσκησης στη μαγεία και αυτό που διέκρινε στις ζωγραφισμένες σπηλιές ήταν ξεχωριστές εικόνες, οι οποίες δεν συνδέονταν η μία με την άλλη και δεν σχετίζονταν με κάποιο τρόπο. Πιο συγκεκριμένα ο Breuil θα υποστηρίξει ότι οι τοιχογραφίες δεν αντιπροσώπευαν τίποτα βαθύτερο από την ανάγκη των παλαιολιθικών ανθρώπων να είναι καλοί στο κυνήγι, εξ ου και οι αναπαραστάσεις τόσων πολλών ζώων, και τη επιθυμία τους για γονιμότητα, είτε με τη μορφή της εύφορης γης που θα συνέβαλε στην ατομική επιβίωση, είτε με την κυοφορία απογόνων που θα εξασφάλιζε την επιβίωση της ομάδας, της φυλής. Οι τοιχογραφίες δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η ανάγκη του ανθρώπου για προσευχή, η στροφή του σε έναν κόσμο μυστηρίου, σε έναν κόσμο μαγείας που θα του εξασφάλιζε ό,τι είχε περισσότερο ανάγκη. Πρόσφατα σχετικά το έργο του άρχισε να κρίνεται και

οι ιδέες του να καταρρίπτονται, καθώς διακρίνονταν σε αυτές πολλές παρερμηνείες και λανθασμένες κατανοήσεις και συμπεράσματα.

Στις δεκαετίες του 1960 και 1970 στο πεδίο της παλαιολιθικής τέχνης των σπηλαίων θα κυριαρχήσει η μορφή του Andre Leroi-Gourhan και θα παραμεριθούν θεωρίες που υποστήριζαν ότι η τέχνη των σπηλαίων υπακούει στο δόγμα της *τέχνης για την τέχνη*, άποψη που υπαγορεύει ότι κάθε έργο έχει αυτάρκεια και αυτονομία, αποτελεί έναν ξεχωριστό κόσμο με δική του συνοχή και πρέπει να απολαμβάνεται ως έχει χωρίς να γίνεται αναφορά σε οποιοδήποτε εξωτερικό στοιχείο. Ο Leroi-Gourhan θα μελετήσει διεξοδικά τις αναπαραστάσεις στα σπήλαια και θα μιλήσει διεξοδικά τόσο για την τεχνική της παλαιολιθικής τέχνης όσο και για την ερμηνεία της. Για τις αναπαραστάσεις ζώων θα αναρωτηθεί αν τα ζώα αυτά που εικονίζονται είναι αυτά που έβλεπε συχνά γύρω του ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης ή αν, εν αντιθέσει, ήταν αυτά που είχαν αρχίσει να εξαφανίζονται και ήταν τα σημαντικότερα για την επιβίωσή του. Τα γεωμετρικά σχέδια θα τα αποδεσμεύσει από την αντίληψη που τα θέλει σύμβολα ιερά. Μπορεί ο χριστιανικός, ο καθολικός, ο προτεσταντικός κόσμος, ακόμη και οι Κόπτες, οι εκκλησίες της Αρμενίας και της Αιθιοπίας να διαθέτουν πλήθος ιερών συμβόλων αλλά δεν υπάρχει τίποτα που να μπορεί να προωθήσει την ίδια ή την αντίστοιχη ερμηνεία στα αφηρημένα αυτά σχέδια της παλαιολιθικής εποχής. Θα αμφισβητήσει, επίσης, τη σχέση των γεωμετρικών σχεδίων με τα σκίτσα των ζώων που βρίσκονται κοντά τους. Θα υποστηρίξει ότι πίσω από τα ζωγραφισμένα σπήλαια δεν υπάρχουν οι καλλιτεχνικές επιδιώξεις ενός ή δύο καλλιτεχνών αλλά η συμμετοχή μιας ολόκληρης κοινωνίας, η οποία συντηρούσε λίγους καλλιτέχνες, που διέθεταν υψηλό ταλέντο, τις εβδομάδες που εκείνοι χαμένοι στις δαιδαλώδεις αίθουσες του σπηλαίου το διακοσμούσαν. Αυτό, αυτόχρονα, αποδεικνύει την ευνοϊκή θέση στην οποία βρισκόταν η φυλή, η οποία μπορούσε να επιτρέψει την έλλειψη εργασίας μερικών μελών της χωρίς να υποστεί καμία σημαντική ζημία. Έχοντας ο Leroi-Gourhan στη διάθεσή του μεγάλο και ποικίλο δείγμα από την παλαιολιθική τέχνη των σπηλαίων, θα κάνει εύστοχες παρατηρήσεις, οι οποίες, ακόμη και σήμερα που η θεωρία του στο σύνολό της θεωρείται ξεπερασμένη, θα καθορίσουν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται η τέχνη αυτή. Πέρα των παρατηρήσεων για τις αναπαραστάσεις των ζώων, ο Leroi-Gourhan θα αναφερθεί και στα ανθρωπόμορφα σχέδια, στο σύνολό τους είναι γύρω στα εβδομήντα πέντε, τα οποία θα τα κατατάξει σε κατηγορίες, όπως τα απλά γεωμετρικά,

όπως τα ηβικά τρίγωνα, οι αναπαραστάσεις ανθρώπων επικαλυμμένων με ζώα, σκίτσα που φαίνεται να απεικονίζουν σύνολα ανθρώπων, πιθανώς ολόκληρη τη φυλή, σκίτσα που δίνουν περισσότερες πληροφορίες για την εξωτερική εμφάνιση του παλαιολιθικού ανθρώπου, όπως ο προγναθισμός που αναγκάζει το ανθρώπινο πρόσωπο να μοιάζει με αυτό ενός μπαμπούνου. Υπάρχουν επίσης, ανθρώπινες φηγούρες που κρατάνε αντικείμενα, όπως το σκίτσο μιας γυναίκας στο Laussel που κρατά στο ένα χέρι το κέρατο ενός βίσωνα και στο άλλο ένα άγνωστο, ακόμη, αντικείμενο. Άλλες ανθρώπινες φηγούρες έχουν λυγισμένα γόνατα, άλλες μοιάζουν με τέρατα προωθώντας την πεποίθηση του Leroi-Gourhan ότι οι παλαιολιθικοί άνθρωποι είχαν ανεπτυγμένη φαντασία και ήταν ιδιαίτερος δημιουργικοί. Σε σκίτσα που μοιάζουν με το αγγλικό γράμμα V κι αυτός θα δει αναπαραστάσεις τραυμάτων, όπως και οι προηγούμενοι ερευνητές, αλλά θα τις αποδεσμεύσει από το μαγικό τους περιεχόμενο. Δηλαδή η υπόθεση ότι με το γράμμα V εξασκούνταν μία πρακτική της μαγείας προκειμένου να αποφύγει ο κυνηγός το τραύμα και εκείνο να μεταφερθεί στο ζώο, δεν θα ικανοποιήσει τη φαντασία του. Θα προτιμήσει μία πιο ρεαλιστική εξήγηση, όπως εκείνη που υποστηρίζει ότι τα τραυματισμένα ζώα ήταν αυτά που έβλεπε πιο συχνά ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης ή αυτό που ευχόταν να έχει για να διασφαλίσει την επιβίωσή του. Κι αυτή ακριβώς είναι η μεγάλη συμβολή του Leroi-Gourhan, ότι, δηλαδή, αναζητά στην τέχνη των σπηλαίων σημάδια νοημόνων καλλιτεχνών και όχι φοβισμένων μάγων που έχουν υποκύψει στις προκαταλήψεις και τις δεισιδαιμονίες και ζωγραφίζουν περιμένοντας με αυτόν τον τρόπο να επιτύχουν το σκοπό τους ή να αποκτήσουν ό,τι επιθυμούν. Τα αποτυπώματα των χεριών θα τα χωρίσει σε δύο κατηγορίες, οι οποίες και είναι ακόμη σε ισχύ. Η πρώτη κατηγορία είναι τα θετικά αποτυπώματα, positive hands, τα οποία είναι ξεκάθαρα αποτυπώματα σίγουρα μιας παλάμης και πιθανόν ενός ή περισσότερων δαχτύλων. Η δεύτερη κατηγορία, τα αρνητικά αποτυπώματα, negative hands, περιλαμβάνει τα αποτυπώματα που έγιναν, αφού πρώτα τοποθετήθηκε το χέρι πάνω στο βράχο και μετά το χρώμα εμφυσήθηκε από πάνω σαν σπρέι. Επιπλέον, θα υποστηρίξει ότι η ίδια η σπηλιά θα μπορούσε, σε πολλές περιπτώσεις, να υιοθετήσει το ρόλο ενός θηλυκού συμβόλου· τα μέρη που ήταν φωτεινά και κοντά στην έξοδο είναι διακοσμημένα με ζώα και σχέδια, ενώ όσο βαθύτερα προωθείται κάποιος στη σπηλιά τόσο αυξάνονται οι πιθανότητες να συναντήσει σύμβολα φαλλικά, επιδίωξη γονιμότητας ενδεχομένως, ή άλλης ερμηνείας που ο Leroi-Gourhan δεν είχε διατυπώσει. Ο Leroi-Gourhan

αντιμετώπισε τα σκίτσα των σπηλαίων ως φορείς μηνυμάτων· τα ζώα μάς μεταφέρουν το περιβάλλον του παλαιολιθικού ανθρώπου είτε αν αυτά υπήρχαν όταν τα ζωγράφισε, είτε αν είχαν ήδη εκλείψει. Στο γράμμα V, εκτός των παραπάνω, θα δει ένα σημάδι θνητότητας. Θα ασχοληθεί επισταμένως με τα σημάδια, τις κουκίδες, τις γραμμές, τα σκίτσα ζώων και ανθρώπων και εκεί θα βρει τις πρώτες ενδείξεις μία γλώσσας πρωτόγονης. Αναπτύσσει την ιδέα ότι τα παλαιολιθικά σκίτσα αντιπροσωπεύουν μια πρώτο-γλώσσα, 25.000 χρόνια πριν από τα πρώτα ευρήματα γραφής. Η παρατήρηση αυτή του Leroi-Gourhan, ότι αυτή η ζωγραφική των σπηλαίων της παλαιολιθικής εποχής είναι ήδη μια μορφή γραφής, δηλαδή γλώσσας, θα υποστηριχθεί σθεναρότερα όταν θα μιλήσει και για τη σύνταξή της, η οποία βασίζεται σε δυαδικά συστήματα συμβόλων, δηλαδή στις αναπαραστάσεις ανθρώπων που είναι τα σύμβολα με τα σεξουαλικά γνωρίσματα και τις προεκτάσεις τους στην επιθυμία της γονιμότητας, και στις αναπαραστάσεις ζώων, γνωρίσματα τις επιθυμίας και ανάγκης τους για κυνήγι. Επιπλέον, θα δείξει ότι εκείνο που πρώτο απεικονίζεται είναι τα σημεία, κουκίδες, αφηρημένα σημάδια, και όχι οι μορφές, γεγονός που συμβάλλει στη σύνδεση που επιθυμεί να κάνει με τη γλώσσα. Η ερμηνεία αυτής της γλώσσας έχει ανάγκη από λεκτικά συμφραζόμενα, τα οποία είναι οριστικά χαμένα για τον σύγχρονο ερευνητή.

Ο Frederick McCarthy στην Αυστραλία και οι Patricia Vinnicombe και Tim Maggs στην Αφρική θα υποστηρίξουν ότι η παλαιολιθική τέχνη των σπηλαίων πρέπει να μελετηθεί όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά γίνεται θέτοντας στην πρώτη γραμμή την αξία της ποιότητάς της. Αυτός όμως που θα κάνει τη διαφορά είναι ο R. Dale Guthrie, ο οποίος θα στρέψει την προσοχή της Παλαιοντολογίας στον παράγοντα παιδιά και στον ρόλο που διαδραμάτισαν στην παλαιολιθική τέχνη των σπηλαίων. Βασιζόμενος σε εθνογραφικές μελέτες θα υποστηρίξει ότι «τα παιδιά ήταν πανταχού παρόντα στις περισσότερες εκφάνσεις της καθημερινής ζωής» (Guthrie, 2005: 115) Επομένως, τα παιδιά έπαιζαν με την τέχνη και παρήγαν τέχνη από πολύ μικρή ηλικία, αφού η τέχνη ήταν το περιεχόμενο της διδασκαλίας τους, μιας διδασκαλίας που δεν προϋπέθετε μια σχολική τάξη, αλλά μία ποικιλία τρόπων που οι σύγχρονοι επιστήμονες χαρακτηρίζουν αρχαιολογικά μέρη. Επίκουρος της άποψης αυτής είναι και ο Svensson, ο οποίος υποστηρίζει ότι «τα παιδιά τείνουν να είναι ένα κρυμμένο κομμάτι της μοντέρνας εποχής και όχι κεντρικό της καθημερινότητας των περισσότερων ανθρώπων» (Svensson 1993: 89), γεγονός που δεν αποκλείεται να

συνέβαινε και στην παλαιολιθική εποχή. Σήμερα τα παιδιά απομονώνονται σε σχολεία, γυμναστήρια, μέρη για ψυχαγωγία και διασκέδαση. Σίγουρα οι ενήλικοι της παλαιολιθικής εποχής θα είχαν μεγαλύτερο φόρτο ενασχόλησης, καθώς οι ίδιοι έπρεπε να αναλάβουν το ρόλο του δασκάλου, του προπονητή, του ψυχαγωγού, του γιατρού, αλλά και πάλι τα παιδιά δεν θα γίνονταν ανεκτά παντού τριγύρω. Αυτή η συγκέντρωση των παιδιών στην «απομόνωση», εκτός των ορίων του τόπου των ενηλίκων, σίγουρα προϋποθέτει δράση κι αυτή την παιδική δράση θεάται ο περιηγητής στην τέχνη των σπηλαίων, ή, καλύτερα, και αυτήν την δράση. Παλαιολιθικά αποτυπώματα χεριών υπάρχουν σε παραπάνω από τριάντα σπήλαια τουλάχιστον στην Ευρώπη. Εκτός μερικών μεμονωμένων περιπτώσεων, μελετητές, όπως οι Sollas, Leroi-Gourhan, Verbrugge, Sashly, Pradel και Groenen, υποστηρίζουν ότι είναι πολύ δύσκολο να καθορισθεί με ακρίβεια το φύλο και η ηλικία του δημιουργού της κάθε αποτυπώματος. Ο Snyder όμως θα υπογραμμίσει ότι «μελέτες σε σύγχρονους ανθρώπους έχουν αποδείξει ότι μπορούν να αναγνωρίσουν τις διαφορές φύλου και ηλικίας στις διαστάσεις ενός χεριού» (Snyder 1997: 138), άποψη που θα υιοθετηθεί και από τον Guthrie. Αφού πρώτα επισκέφθηκε και φωτογράφησε τα αποτυπώματα των χεριών σε διάφορα σπήλαια χρησιμοποιώντας κλίμακα μεγέθους για να είναι σε θέση να γνωρίζει το πραγματικό μέγεθος του αποτυπώματος κάθε βραχογραφίας, συγκέντρωσε το υλικό του, το οποίο αποτελείται από 201 φωτογραφίες χεριών. Από την Πλειστόκαινο περίοδο και έπειτα η εξέλιξη δεν έχει επιφέρει σημαντικές αλλαγές στο μέγεθος των ανθρώπινων χεριών, με αποτέλεσμα να είναι δυνατή μία σύγκριση αποτυπωμάτων του σύγχρονου και του παλαιολιθικού ανθρώπου, η οποία σύγκριση θα φέρει στο φως ότι τα περισσότερα έχουν το μέγεθος των αποτυπωμάτων ενός παιδιού. Ο Guthrie επιδιώκει να αποδείξει ότι τα αποτυπώματα αυτά προέρχονται από τα χέρια νεαρών παιδιών που επισκέπτονταν και ζωγράφιζαν στο σπήλαιο σαν να εξασκούσαν σε ένα ακόμη παιχνίδι. Συμβοηθό του στην ιδέα του αυτή θα φέρει τα αποτυπώματα από τα οποία λείπουν μερικά ή όλα τα δάχτυλα. Θα καταλήξει ότι τα αποτυπώματα αυτά με τα χαμένα δάχτυλα έγιναν κυρίως από νεαρά αγόρια τα οποία γρήγορα και εντελώς απρόσεχτα τοποθετούσαν τα χέρια τους πάνω στο βράχο λυγίζοντας προς το εσωτερικό της παλάμης όλα τους τα δάχτυλα ή μόνο μερικά αφήνοντας έτσι το αποτύπωμά τους κι έπειτα εγκατέλειπαν το ίδιο γρήγορα το χώρο αυτό. Εκτός όμως των αποτυπωμάτων και οι ίδιες οι παλαιολιθικές ζωγραφιές με τα χαρακτηριστικά τους προδίδουν έναν καλλιτέχνη

νεαρό σε ηλικία. Έρευνες δείχνουν ότι όλα τα παιδιά περνάνε από παρόμοια στάδια ανάπτυξης όσο αφορά τις καλλιτεχνικές τους δεξιότητες· οι μορφές που ζωγραφίζουν φαίνεται να εξαρτώνται από τα στάδια ανάπτυξης του εγκεφάλου και τα μοτίβα της παλαιολιθικής τέχνης «μοιάζουν με τα τωρινά σχέδια των παιδιών που μελέτησε» (Guthrie, 2005: 47). Αυτός ο επαναλαμβανόμενος και πρόχειρος χαρακτήρας της παλαιολιθικής τέχνης θα μπορούσε να παραπέμψει στα αρχικά στάδια μάθησης της ζωγραφικής ενός μικρού παιδιού, καθώς «η επανάληψη είναι βασικό χαρακτηριστικό των νέων, έφηβων ζωγράφων» (Edwards, 1979: 94). Ένα επόμενο βασικό χαρακτηριστικό της παλαιολιθικής τέχνης, όπως την αντιλαμβάνεται ο Guthrie, είναι ο αυθορμητισμός, ο οποίος φαίνεται στις μορφές που αλληλεπικαλύπτονται, στις ατελείωτες μορφές που τις διέπει μια βιασύνη στην εκτέλεση, στα ασυνήθιστα σκίτσα. Αφήνοντας τη φαντασία του ελεύθερη, όπως κάνει και ένα μικρό παιδί όταν κοιτάει τα σύννεφα και ανακαλύπτει στα διάφορα σχήματά τους μορφές οικείες σε αυτό, θα δει τις επιφάνειες των βράχων να μοιάζουν με μεγάλα θηλαστικά, ψάρια, πουλιά, γυμνές γυναίκες, πρόσωπα, γεννητικά όργανα, ό,τι ακριβώς πάνω τους ή δίπλα τους είχε ζωγραφίσει κάποιο νεαρό αγόρι. Αυτό το φαινόμενο «της αναγνώρισης οικείων μορφών σε ασαφή σχήματα είναι πιο έντονο στα παιδιά από ότι σε ενήλικες» (Piaget, 1967:87) και μάλιστα κυρίως αναγνωρίζουν πρόσωπα και ζώα. Επομένως, δεν ήταν η φύση εκτός του σπηλαίου που πρόσφερε στοιχεία για έμπνευση, αλλά η φύση εντός του σπηλαίου με τους περίτεχνα σχηματισμένους βράχους της. Θα φανταστεί ο Guthrie τα νεαρά αυτά αγόρια να μπαίνουν μέσα στη σπηλιά και γρήγορα να σκισάρουν πάνω στις επιφάνειες, πολλές φορές στριμώχνοντας τα έργα τους ανάμεσα σε άλλα ή πολύ κοντά σε άλλα ή πάνω σε άλλα, αναγνωρίζοντας στις κινήσεις τους τις κινήσεις των σημερινών εφήβων που δημιουργούν έργα graffiti κρυφά, πολλές φορές μέσα στη νύχτα. Στο σύνολό της η τέχνη των σπηλαίων έχει την ποιότητα ενός graffiti, δεν συμπεριλαμβάνονται εδώ τα σύγχρονα περιθωριακά χαρακτηριστικά του, με τα ανοργάνωτα σκίτσα, τα τυχαίως διεσπαρμένα, τα ατάκτως σχεδιασμένα πάνω σε άλλα. Εξάλλου, ο Guthrie πιστεύει ότι «όλοι οι παλαιολιθικοί ενήλικες έχουν δημιουργήσει τέχνη όταν ήταν μικροί, μολονότι όλα τα παιδιά ίσως να μην έζησαν για να δημιουργήσουν τέχνη ως ενήλικες» (Guthrie, 2005: 133). Λαμβάνοντας υπόψη το μικρό προσδόκιμο ζωής στην παλαιολιθική εποχή και το υψηλό ποσοστό θνησιμότητας⁴⁹, ο Guthrie θα δώσει

⁴⁹ Δεδομένου ότι οι παλαιολιθικοί άνθρωποι δεν ξεπερνούσαν τα 40 χρόνια ζωής, όταν γίνεται

περισσότερες πιθανότητες στους ανήλικους να έχουν ασχοληθεί με τη ζωγραφική στα σπήλαια παρά οι ενήλικες, θεωρώντας πιθανό να ήξεραν όλοι οι παλαιολιθικοί άνθρωποι να ζωγραφίζουν από νεαρή ηλικία, όπως ξέρουν οι σημερινοί άνθρωποι να γράφουν. Θα υποστηρίξει, επίσης, ότι, αν αφήσεις μία ομάδα παιδιών χωρίς επιτήρηση να περιδιαβαίνει μέσα σε ένα σπήλαιο θα αφήσει τα σημάδια της παντού. Αυτή η έμφυτη ροπή του ανθρώπου να κάνει αισθητό το πέρασμά του, αυτή η επιθυμία μιας μικρής αθανασίας, είναι εντονότερη στις νεαρές ηλικίες, όπου η φθορά και ο θάνατος φαντάζουν πολύ μακρινά. Νεαρά αγόρια έτοιμα να αφήσουν την παιδική τους ηλικία και να εισέλθουν στην ενήλικη ζωή, ζώντας σε ομάδες κυνηγών των οποίων η αδρεναλίνη εξήρητο μέσα από το παιχνίδι ζωής ανάμεσα στον θύτη και το θήραμα, αποκτούν μία πρώτη και ακίνδυνη, μάλλον, πρώτη εμπειρία έκρηξης της ίδιας ορμόνης εισερχόμενοι στα σπήλαια, πιθανόν με τους φίλους τους, και αφήνοντας εκεί τα σημάδια τους, απόδειξη τόλμης και θάρρους. Ενδεχομένως, να μην είναι τυχαίο ότι τα περισσότερα σπήλαια, όπως επίσης και οι περισσότερες παλαιολιθικές ζωγραφίες σε αυτά έχουν βρεθεί όχι από γεωλόγους, παλαιοντολόγους ή ιστορικούς τέχνης, αλλά από εφήβους κατοίκους των γύρω περιοχών. Για παράδειγμα, το 1895 τα αγόρια της γειτονιάς σκαρφάλωσαν πάνω από τα εκατό μέτρα μέσα στο σπήλαιο La Mouthe και ανακάλυψαν παλαιολιθικές ζωγραφίες στους τοίχους και το ταβάνι. Το 1914 τρία νεαρά αδέρφια έκαναν ορειβασία στα Pyrenees και βρήκαν ένα διακοσμημένο σπήλαιο. Το 1940 μία ομάδα εφήβων ανακάλυψε τις διάσημες ζωγραφίες του Lascaux. Το 1947 ο δεκαπεντάχρονος Mohammed adh-Dhib και ο μικρότερος αδερφός του θα ανακαλύψουν ένα ζωγραφισμένο σπήλαιο στη Νεκρά Θάλασσα. Το 1969 το σπήλαιο Ekain στην Ισπανία θα ανακαλυφθεί από μερικά νεαρά αγόρια. Ο ίδιος ο Guthrie όταν ήταν έφηβος εξερευνούσε τα σπήλαια της περιοχής του πιστεύοντας, όπως ακόμη και σήμερα εξακολουθεί να το πιστεύει και να το υποστηρίζει, ότι ένα νεαρό αγόρι είναι πιο εύκολο, εκτός από περισσότερο τολμηρό, να περάσει μέσα από τα στενά περάσματα, να συρθεί, να περπατήσει με τα τέσσερα, σε αντίθεση με έναν ενήλικα αρχαιολόγο, για παράδειγμα, ή ιστορικό τέχνης.

Η θεωρία του Guthrie είναι η πιο σύγχρονη θεωρία, το βιβλίο του *The nature of Paleolithic Art*, εκδόθηκε το 2005 και έκτοτε δεν έχει εμφανιστεί άλλη θεωρία τόσο καλά δομημένη ώστε να χαιρεί ευρείας εκτίμησης. Ένα γενικό συμπέρασμα που

αναφορά σε νεαρά αγόρια εννοούνται παιδιά που ανήκουν στις ηλικίες μεταξύ 7 και 17 ετών.

απορρέει από τη μελέτη όλων των παραπάνω θεωριών και που θα μπορούσε να συνοψίσει όλο αυτό το υποκεφάλαιο είναι ότι όλοι οι παλαιοντολόγοι μέχρι σήμερα, ανεξαρτήτως ερμηνείας και συζήτησης, συμφωνούν στο ότι η ζωγραφική τέχνη των σπηλαίων ήταν το πλαίσιο ανάπτυξης μιας ιδεολογίας της παλαιολιθικής εποχής που σχετίζεται τους όρους *γονιμότητα* και *κυνήγι*.

Πέραν της ύλης

Μια ανάγνωση πληροφοριών

Το σπήλαιο Chauvet και το σπήλαιο Altamira βρίσκονται σε γειτονικές χώρες, Γαλλία-Ισπανία, στην Ευρώπη και οι παλαιότερες τοιχογραφίες τους έχουν μερικές χιλιάδες χρόνια διαφορά· η παλαιότερη στο Chauvet χρονολογείται το 30000 με 28000 π.Χ., ενώ του Altamira το 18500 π.Χ.. Και τα δύο έχουν μεγάλο μέγεθος και πολλές διακλαδώσεις που οδηγούν σε μεγαλύτερα ή μικρότερα μέρη των σπηλαίων. Πιθανότατα κανένα από τα δύο σπήλαια δεν χρησιμοποιήθηκε ως κύρια κατοικία, αλλά ως βοηθητική σε περίπτωση που οι γύρω κάτοικοι χρειάζονταν προστασία, κυρίως από ακραίες καιρικές συνθήκες. Κοινή είναι η τεχνική που χρησιμοποιείται, όπως και τα μέσα, δηλαδή εγχάραξη, ζωγραφική, με τα δάχτυλα ή με κάποιο αντικείμενο σε θέση πινέλου και άλλα. Κοινά είναι και τα υλικά που αποτελούν την πρώτη ύλη για τις χρωστικές ουσίες που συνθέτουν τις τοιχογραφίες και περισσότερο από όλα χρησιμοποιούνται δύο βασικά χρώματα, το μαύρο και το κόκκινο. Σε μία πρόσφατη ανακάλυψη, αρχαιολόγοι στη Νότια Αφρική βρήκαν ένα «ατελιέ» 100.000 χρόνων στο οποίο και βρέθηκε το αρχαιότερο παράδειγμα παραγωγής ώχρας, «μία από τις πρώτες χρωστικές ουσίες σε ευρεία χρήση»,⁵⁰ της ουσίας με το κόκκινο χρώμα που υπάρχει στις τοιχογραφίες.

⁵⁰

Διαδικτυακή πηγή: <http://tvxs.gr/news/kosmos/atelie-zografikis-eton100000>



Δείγματα παραγωγής ώχρας, Νότια Αφρική

Τα σκίτσα που υπάρχουν και στα δύο σπήλαια μπορούν να καταταχθούν σε τρεις κατηγορίες: ζώα, αφηρημένα σχέδια, ανθρωπόμορφα. Ο συγκρητισμός αυτός θα δώσει άλλη μία φορά την πρωτιά στα σκίτσα που αναπαριστούν ζώα, ακολουθούν τα αφηρημένα σχέδια και τελευταία είναι αυτά που ονομάσαμε ανθρωπόμορφα, και τα οποία περιλαμβάνουν ανθρώπινα μέλη, σκίτσα ανθρώπων και μάσκες. Στο σπήλαιο Chauvet υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία στις απεικονίσεις ζώων, για παράδειγμα υπάρχουν απεικονίσεις λιονταριών, ρινόκερων, αγελάδων, αρκούδων, αίγαγρων, λιονταριών, κουκουβάγιας και ελαφιών του γένους *Megaloceros*, απεικονίσεις ζώων που απουσιάζουν εντελώς από το σπήλαιο Altamira. Αντίστοιχα, το σπήλαιο Altamira φιλοξενεί σκίτσα ελαφίνων και κατσικών, που δεν υπάρχουν καθόλου στο σπήλαιο Chauvet. Αυτή η διαφοροποίηση, δεδομένου ότι όλα τα παραπάνω ζώα έφτασαν σε εμάς, με εξαίρεση τα μαμούθ, μάλλον δεν οφείλεται στην άγνοια των Ισπανών για τα συγκεκριμένα ζώα, όπως επίσης ούτε και στην άγνοια των Γάλλων. Βεβαίως, μπορούν να υπάρξουν διαφορές γεωγραφικές που να καθόριζαν το είδος των ζώων που ζουν σε συγκεκριμένες περιοχές, αλλά αν σε μία περιοχή υπάρχουν κατσίκες, πιθανότατα θα υπάρχουν και αίγαγροι, αν υπάρχουν αρσενικά ελάφια, θα υπάρχουν και θηλυκά.

Το σπήλαιο Chauvet είναι το παλαιότερο ζωγραφισμένο σπήλαιο που έχει μέχρι τώρα βρεθεί. Γύρω και από τα δύο προς εξέταση σπήλαια υπάρχουν και άλλα πολλά

ακόμη ζωγραφισμένα. Μεταξύ των δύο αυτών μεσολαβούν 10.000 χρόνια. Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου Altamira θεωρούνται το απόγειο της Μαγδαληνίας περιόδου. Θα μπορούσε, επομένως, να γίνει μία υπόθεση εξέλιξης της παλαιολιθικής τέχνης των σπηλαίων, μία εξέλιξη που προτιμά την επανάληψη όμοιων σκίτσων και όχι την ποικιλία. Μία εξέλιξη που δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην καλύτερη απόδοση των ζώων πάνω στο βράχο και όχι στην ποσότητα των αναπαριστώμενων ζώων.

Μία πρόσθετη υπόθεση είναι αυτή που θέλει την παλαιολιθική τέχνη να ξεκινά στο σπήλαιο Chauvet και σιγά σιγά διαδίδεται και στην υπόλοιπη Ευρώπη, ή τουλάχιστον στις γύρω περιοχές. Μία τέτοια υπόθεση είναι αρκετά επισφαλής και δεν μπορεί να υποστηριχθεί επιστημονικά. Μπορεί να γίνει δεκτή μόνο σαν μία ακόμη υπόθεση του τί συνέβαινε με την παλαιολιθική τέχνη και πώς εξελίχθηκε, αν εξελίχθηκε. Το πιο ισχυρό αντεπιχείρημα στην υπόθεση της εξέλιξης είναι η ανακάλυψη ζωγραφισμένων σπηλαίων ανά τον κόσμο. Είναι πολύ δύσκολο, ή καλύτερα αδύνατο, να υποτεθεί ότι κάποιος είδε τις τοιχογραφίες στο σπήλαιο Chauvet και έπειτα τις έκανε γνωστές και άλλου, καθώς βρισκόμαστε σε μία περίοδο του χρόνου κατά την οποία τα ταξίδια ήταν απαγορευτικά. Το μόνο που γίνονταν ήταν αυτά μεταξύ πολύ κοντινών περιοχών και σε καμία περίπτωση δεν εκτελούνταν μεταξύ ηπείρων. Στην περίπτωση του Chauvet και του Altamira σπηλαίου ενδέχεται να υπήρχε μία έμμεση επαφή, με την σταδιακή μετακίνηση ομάδων από ένα σημείο σε ένα άλλο, ομάδες που συνέχιζαν να εξασκούν την τέχνη τους και σε άλλα σπήλαια. Σπήλαια που στην συνέχεια εγκατέλειπαν, έρχονταν άλλες ομάδες, οι οποίες έρχονταν και σε επαφή με τα σκίτσα, μάθαιναν δηλαδή μια τέχνη που δεν γνώριζαν, ή την εμπλούτιζαν.

Αν ειδωθεί η παλαιολιθική τέχνη από αυτή την παραπάνω οπτική, θα μπορούσε πάλι να υποτεθεί ότι το Chauvet σπήλαιο έχει τόση μεγάλη ποικιλία στα αναπαριστώμενα ζώα, ακριβώς επειδή συνέχιζε να είναι τόπος περιοδικής επίσκεψης ανθρώπων ανά τους αιώνες, οι οποίοι και εμπλούτιζαν συνεχώς τις ήδη υπάρχουσες τοιχογραφίες με νέες. Ωστόσο, είναι λιγότερο πιθανό να οφείλεται σε επιλογές καλλιτεχνικής προτίμησης. Η απάντηση κρύβεται κάπου κοντά στο πρόσωπο του παλαιολιθικού καλλιτέχνη. Αν υποτεθεί ακόμη μία φορά ότι κάποιος από τους καλλιτέχνες ήταν νεαρά παιδιά, τότε η απάντηση θα ήταν απλούστερη. Νεαρά αγόρια, υπό την επήρεια της τεστοστερόνης, εισέρχονται στα σπήλαια και

ζωγραφίζουν ό,τι κάθε φορά επιλέγουν. Ό,τι κάθε φορά τους επιτρέπει ο χρόνος που μπορούν να διαθέσουν μέσα στη σπηλιά, το φως που μπορούν να διαθέσουν, μα και ο φόβος που αισθάνονται μέσα στην δαιδαλώδη και ερεβώδη σπηλιά, η οποία μπορεί και να κατοικείται από άγρια και απειλητικά ζώα. Η τελευταία αυτή υπόθεση μπορεί να υποστηριχθεί από τα ίδια τα έργα. Η προχειρότητα της κατασκευής αρκετών από των σκίτσων, οι απεικονίσεις που υπερκαλύπτονται μερικώς ή ολικώς, τα σκίτσα που μοιάζουν στριμωγμένα το ένα δίπλα, πολύ κοντά, ακόμη και πάνω στο άλλο.

Ένα σύγχρονο παράδειγμα είναι οι τοιχογραφίες του σπηλαιίου των Εκατό Μαμούθ στη Ρουφινιάκ που χρονολογούνται πριν από 13.000 χρόνια. Ερευνητές του Πανεπιστημίου του Cambridge κατάφεραν να ανακαλύψουν έναν τρόπο για να καθορίζουν το φύλο και την ηλικία των παλαιολιθικών καλλιτεχνών. Βάση των αποτελεσμάτων τους φαίνεται ότι οι παλαιολιθικοί καλλιτέχνες δεν ήταν άλλοι παρά μικρά παιδιά, τα οποία σέρνοντας τα δάχτυλά τους στις μαλακές επιφάνειες της σπηλιάς δημιούργησαν ραβδώσεις.



Σχέδια στο βράχο, πιθανά ενός πεντάχρονου κοριτσιού, σπήλαιο των Εκατό Μαμούθ, Ρουφινιάκ

Οι αρχαιολόγοι κατάφεραν να συνδέσουν τα σκίτσα του σπηλαιίου αυτού με τέσσερα παιδιά. Μάλιστα η πιο παραγωγική καλλιτέχνηδα ήταν ένα κοριτσάκι πέντε

ετών. Τις ραβδώσεις αυτές τις έκαναν παιδιά ηλικίας 3 έως 7 ετών. Η αρχαιολόγος Τζες Κούνει αναφέρει ότι «οι ραβδώσεις από παιδιά εμφανίζονται σε κάθε θάλαμο του σπηλαίου. Μία από τις σπηλιές είναι τόσο γεμάτη με ραβδώσεις από παιδιά, γεγονός που δείχνει ότι πρέπει να αποτελούσε ειδικό χώρο για αυτά. Ωστόσο, είναι αδύνατο να πούμε εάν επρόκειτο για παιχνίδι ή για κάποια ιεροτελεστία. Δεν ξέρουμε γιατί τις έκαναν»⁵¹. Τα αφηρημένα αυτά σχέδια, η δεύτερη κατηγορία σε σειρά ποσότητας, τα οποία δεν μπορούν να ερμηνευθούν με κανέναν άλλο τρόπο, αν εξαιρεθεί μία μυστικιστική χροιά που κάποιοι ερευνητές τους προσδίδουν, αποτελούν το δυνατότερο επιχείρημα της υπόθεσης που θέλει τους καλλιτέχνες να είναι νεαρά παιδιά. Πέρα της παραπάνω επιστημονικής απόδειξης, τα αφηρημένα σχέδια είναι σχέδια που κατ' εξοχήν γίνονται από μικρά παιδιά, τα οποία δεν είναι ακόμη σε θέση να ζωγραφίσουν συγκεκριμένα σχέδια, όπως τα παιδιά της ηλικίας των τριών ετών. Ακόμη κι αν επρόκειτο για κάποια τελετή μύησης σε κάτι που δεν είμαστε σε θέση να συνάγουμε από τα ευρήματα ή να υποθέσουμε, το καλλιτεχνικό χέρι ήταν ένα παιδικό χέρι, αν γενικεύσουμε την ανακάλυψη της Τζες Κούνει και στα σπήλαια Altamira και Chauvet. Μικρά παιδιά που δεν είχαν άλλη ενασχόληση για τις βροχερές ημέρες, εισέρχονταν στα σπήλαια, ενδεχομένως υπό την εποπτεία κάποιων γονέων ή μεγαλύτερων παιδιών, και περνούσαν την ώρα τους ζωγραφίζοντας στους τοίχους. Ίσως κάποια από αυτά, μεγαλύτερα σε ηλικία, να τολμούσαν να απομακρυνθούν και να εξερευνήσουν άγνωστα μέρη της σπηλιάς αφήνοντας το στίγμα τους. Νεαροί έφηβοι που ήθελαν να αποδείξουν το θάρρος τους ή νεαρά αγόρια που είχαν αρχίσει να επιθυμούν μία συναναστροφή με το άλλο φύλο, έμπαιναν βαθιά στη σπηλιά και σκίτσαραν στα γρήγορα ηβικά τρίγωνα. Τα σχέδια των όρθιων ανθρώπων με τα εκτεταμένα χέρια και οι μάσκες πιθανόν να υπαγορεύουν καλλιτέχνες ωριμότερους, άρα μεγαλύτερους στην ηλικία, αλλά και πάλι ο σκοπός των σκίτσων αυτών δεν είναι γνωστός.

Εν κατακλείδι, τα σχέδια των σπηλαίων Altamira και Chauvet υπακούουν στα χέρια δύο κατηγορίες ανθρώπων: ανηλίκων και ενηλίκων. Τα πιο περίτεχνα, εξαιτίας της απαίτησης της κατασκευής τους, όπως το Great Panel του σπηλαίου Altamira, το πιθανότερο είναι ότι έγιναν από ενήλικες, τα πιο κακότεχνα και αφηρημένα, το

⁵¹ Διαδικτυακή πηγή: <http://news.in.gr/culture/article/?aid=1231130965>

πιθανότερο είναι ότι έγιναν από ανήλικα, μικρά παιδιά που εξασκούσαν στη ζωγραφική τέχνη ή, απλώς, διασκέδαζαν τον χρόνο τους σε μέρες που οι καιρικές συνθήκες δεν τους επέτρεπαν το παιχνίδι έξω στην ύπαιθρο. Η παλαιολιθική τέχνη των σπηλαίων είναι ένα πεδίο που συνεχώς εμπλουτίζει τα δεδομένα του με νέες ανακαλύψεις. Είναι ένα πεδίο μελέτης και έρευνας προβληματικό, καθώς η χρονική απόσταση ανάμεσα στον σύγχρονο ερευνητή και το χρόνο δημιουργίας του έργου είναι εξαιρετικά μεγάλη, και δεν επιτρέπεται πάντα από τα ευρήματα να γίνουν οι σωστές εκτιμήσεις. Το ενδιαφέρον με τον τομέα αυτόν της Παλαιοντολογίας είναι ότι ό,τι κι αν υποστηριχθεί, είναι δυνατόν να υπάρξει ένα ισχυρό ή όχι και τόσο ισχυρό αντεπιχείρημα. Ό,τι κι αν υποτεθεί μπορεί να γίνει δεκτό ή να απορριφθεί. Διότι στον τομέα αυτό ό,τι υπολείπεται απόδειξης, συμπληρώνεται με φαντασία και αυτό είναι το πιο γοητευτικό από όλα.

Επίλογος

Η τέχνη των σπηλαίων μία απροσδόκητη συνάντηση του τότε με το τώρα διεγείρει την περιέργεια για τις συνθήκες του τότε, αλλά συγκλίνει με τις επιρροές της σε έναν καλλιτεχνικό χαιρετισμό με το τώρα. Όποιος κι αν ήταν ο σκοπός της τέχνης των σπηλαίων στην παλαιολιθική εποχή, όποια και αν ήταν η ερμηνεία τους και ο συμβολισμός τους για εκείνους τους ανθρώπους, στη σύγχρονή μας εποχή εξακολουθεί να νοηματοδοτεί τις επισκέψεις υπόγειων σπηλαίων και να επιτρέπει ποικιλότητες ερμηνείες από τον εκάστοτε παρατηρητή.

Διασκορπισμένα σπήλαια σε ολόκληρο τον πλανήτη αποδεικνύουν τις κοινές ανθρώπινες καταβολές και συμβάλλουν στην ολιστική προσέγγιση της έννοιας *άνθρωπος* χωρίς φυλετικές, εθνικές και άλλες διακρίσεις. Από το 1814, χρονιά της πρώτης καταγεγραμμένης ανακάλυψης ζωγραφισμένου σπηλαίου, και εξής θα πυροδοτηθεί μία μεγάλη συζήτηση γύρω από την τέχνη των σπηλαίων, χωρίς ακόμη και σήμερα να έχει δοθεί μία και μόνη πειστική απάντηση στο θέμα αυτό. Ενδεχομένως, η αναζήτηση αυτής της απόλυτης απάντησης να είναι μία ουτοπία της ανθρώπινης διανόησης και όχι αναγκαιότητα για την ερμηνεία της τέχνης αυτής. Η ποικιλότητα των απόψεων και των θέσεων που κατατίθενται προσθέτει στην τέχνη αυτή το χαρακτηρισμό *κλασική*, καθώς πυροδοτεί μία σειρά καινούριων μηνυμάτων στο πέρασμα του χρόνου.

Στην παρούσα εργασία έγινε μία προσπάθεια διαλεύκανσης του θέματος αυτού που παραμένει εξόχως γοητευτικό, κυρίως όταν προστίθεται σε αυτό η σκέψη ότι η τέχνη των σπηλαίων είναι το πρώτο βήμα της ίδιας της τέχνης, η απαρχή της. Και, αν μη τι άλλο, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι η πρώτη μορφή τέχνης ήταν η ζωγραφική μαζί με μία πρώιμη γλυπτική. Τουλάχιστον αυτές οι δύο επιβίωσαν από εκείνο το πολύ μακρινό τότε και κατορθώνουν να συγκινούν και να μαγεύουν το τώρα, το οποίο έχει πολύ μεγάλη ανάγκη γοητείας και σαγήνης. Η τέχνη των σπηλαίων, η τέχνη γενικότερα, φαίνεται να είχε πολλές λειτουργίες για τους πολύ μακρινούς προπάτορές μας, όπως έχει και σήμερα. Επίσης, με βεβαιότητα και τότε και τώρα η τέχνη δρούσε και δρα ως τόπος ανάπαυσης της ανθρώπινης ψυχής, η οποία, όπως κι αν παραφράζονται τα συγχρονικά περικείμενά της, έχει πάντα ανάγκη ανάπαυσης και θαλπωρής.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Εποχή του Λίθου	Παλαιολιθική Εποχή	Κατώτερη παλαιολιθική Εποχή	2 500 000 π.Χ - 200 000 π.Χ
		Μέση Παλαιολιθική Εποχή	200 000 π.Χ. – 35 000 π.Χ
		Άνω Παλαιολιθική Εποχή	35 000 π.Χ. – 6 500 π.Χ.
	Νεολιθική Εποχή		6 500 π.Χ. – 3 000 π.Χ.
Εποχή του Χαλκού			3 000 π.Χ. – 1 100 π.Χ.

Πηγή: Jacomy. Bruno 1990, *Συνοπτική ιστορία των τεχνικών*, Αθήνα, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, σ. 25-43, 415

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

Bahn, P. G. 1998. *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge, Cambridge University Press.

Beltran, A. 1999. *The Cave of Altamira*. New York, Harry N. Abrams.

Breuil, H., Obermaier, H. 1935. *La cueva de Alatomira en Santillana del Mar, Madrid*. Madrid, El Viso.

Chauvet, J. M., Deschamps, E. B., Hillaire, C. 1996. *Chauvet Cave, The Discovery of the world's oldest paintings*. London, Thames & Hudson.

Clottes, J. 1997. *New Laboratory Techniques and their Impact on Paleolithic Cave Art*. In: M. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann & N.G. Jablonski: *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol. Memoirs of the California Academy of Sciences*, Number 23, 1997, pp. 37-52

Clottes, J. 2003. *Return to Chauvet Cave, Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. London, Thames & Hudson.

Edwards, B. 1979, *Drawing on the Right Side of the Brain*, Los Angeles, J. P. Tarcher Inc.

Guthrie, R.D. 2006. *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago, University of Chicago Press,

Jacomy Bruno. 1990. *Συνοπτική ιστορία των τεχνικών*, Αθήνα, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ.

Leroi-Gourhan, A. 1982. *The dawn of European Art*. Cambridge, Cambridge University Press.

Matilde Muzquiz Perez-Seoane. 1999. *Techniques, individual artists and artistic concepts in the painting of Altamira : The Cave of Altamira*, general editor Antonio Beltran, New York, English translation Harry N. Abrams, p. 59-87

Piaget, J. 1967. *Six psychological studies*, New York, Random House

Snyderer R. G., L. W. Schneider, C.L. Owings, H.M. Reynolds, D.H. Golomb and M.A. Schork, 1997. *Anthropometry of infants, children and youths to age 18 for product safety design*. Michigan, Highway Safety Research Intitute, University of Michigan

Svensson S., 1993. Leksaker och spel. *Nordisk Kultur* 24: 97-103

Ελληνόγλωσση

Κουρτέση-Φιλιππάκη, Γ. 1996. «Η τέχνη», περ. Αρχαιολογία και Τέχνες, τχ. 58, σ. 82-89.

Πελεgrίνης, Θεοδόσιος Ν. 1998. *Οι πέντε εποχές της φιλοσοφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.

Διαδικτυακές πηγές

<http://tvxs.gr/news/kosmos/atelie-zografikis-eton100000>

<http://news.in.gr/culture/article/?aid=1231130965>

