

# INTERNATIONAL NEWSLETTER ON ROCK ART

## INORA

Comité International d'Art Rupestre (CAR - ICOMOS)  
Union Internationale des Sciences Préhistoriques - Protohistoriques  
(UISPP Commission 9 : Art Préhistorique)  
International Federation of Rock Art Organisations (IFRAO)  
Association pour le Rayonnement de l'Art Pariétal Européen (ARAPE)

N° ISSN : 1022 -3282

11, rue du Fourcat, 09000 FOIX (France)  
France : Tél. 05 61 65 01 82 - Fax. 05 61 65 35 73  
Etranger : Tél. + 33 5 61 65 01 82 - Fax. + 33 5 61 65 35 73  
email : j.clottes@wanadoo.fr

Responsable de la publication - *Editor* : Dr. Jean CLOTES

## LETTRE INTERNATIONALE D'INFORMATIONS SUR L'ART RUPESTRE

N° 66 - 2013

Gravure.  
Grotte de  
Cussac  
Dordogne  
France



### SOMMAIRE

Découvertes.....	1	..... Discoveries
Divers .....	17	..... Divers
Livres .....	31	..... Books

### DÉCOUVERTES

#### GRAVURES RUPESTRES RÉCEMMENT DÉCOUVERTES DANS LA VALLÉE DE SOMEȘ (DÉPARTEMENT DE SĂLAJ), ROUMANIE

Pendant l'été 2011, lors de prospections de surface, de nombreuses gravures ont été découvertes sur les falaises du « Couloir de Someș » (nord-ouest de la Roumanie), qui s'étend entre les villes de Dej (département de Cluj) et de Jibou (département de Sălaj) (fig. 1). La rivière suit un trajet de 80 km dans une gorge relativement étroite encadrée de falaises rocheuses escarpées.

Cet article présente les résultats préliminaires des découvertes faites sur cinq sites, relativement proches les uns des autres, à environ 35 km en aval de la ville de Dej, et particulièrement sur deux d'entre eux. En 2013, nous avons l'intention de lancer un projet complexe ayant pour but de faire l'inventaire des gravures de toutes les falaises rocheuses de ce secteur de Someș susceptibles de révéler des témoignages d'art pariétal préhistorique. La recherche inclura l'enregistrement graphique des dessins découverts, des sondages archéologiques sur les sites à gravures et des études géologiques.

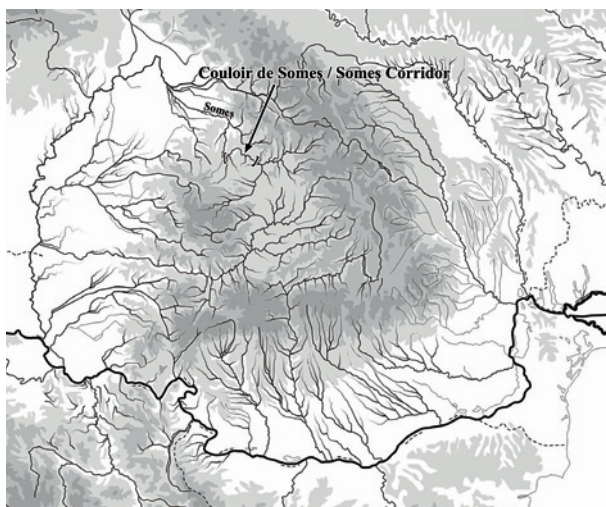


Fig. 1. Le Couloir de Someș, en Roumanie.

Fig. 1. The Someș Corridor in Rumania.

### DISCOVERIES

#### PREHISTORIC PETROGLYPHS RECENTLY DISCOVERED IN THE SOMEȘ VALLEY (SĂLAJ COUNTY), ROMANIA

In the summer of 2011, numerous incised drawings were discovered, during some field survey, in the area of the "Someș Corridor" (north Romania), on the surface of rocky cliffs. The "Someș Corridor" designates a segment (see fig. 1) of the Someș valley, between the cities of Dej (Cluj county) and Jibou (Sălaj county). The river flows over 80km through a relatively narrow gorge with steep rocky cliffs.

This paper aims at being a preliminary presentation of the discoveries made on five sites relatively close to one another, at about 35km downstream of Dej town. In this paper we shall only deal with the petroglyphs found in two of the five sites. In 2013 we plan to start an extensive surveying project of all the rocky cliffs susceptible to bear traces of prehistoric rock art in this part of the Someș valley. The research will include recording the discovered engravings, making archaeological test excavations near the sites with parietal drawings, and geological studies.

Publié avec le concours de : *Published with the help of :*

Ministère de la Culture (Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Direction Régionale des Affaires Culturelles)  
Conseil Général de l'Ariège



Fig. 2. Gravures du Site 1, avec, entre autres, un cerf, plusieurs animaux et un humain. Cliché Radu Pop.

Fig. 2. Site 1 petroglyphs with in particular a stag, several animals and a human. Photo Radu Pop.



Fig. 3. Le beau cerf du Site 2. Cliché Radu Pop.

Fig. 3. The beautiful stag at Site 2. Photo Radu Pop.

### Présentation des découvertes

Sur le Site 1 (fig. 2), les dessins sont disposés en une « frise » horizontale à 3-3,5 m du sol actuel, au flanc d'une falaise de 7-8 m de hauteur. La zone en dessous de la « frise » est fortement affectée par l'érosion naturelle. Les dessins du Site 2 (fig. 3) sont à peu près à la hauteur de l'observateur sur une falaise moins élevée, au sommet arqué comme un abri.

Dans les deux sites, la technique utilisée est la gravure. Les plus nombreuses sont les représentations d'**animaux**. La plupart des dessins représentent des cerfs aux bois déployés ramifiés et aussi du bétail. Un animal aux grandes oreilles pourrait être un âne. La plupart des silhouettes sont statiques et représentées de profil, mais certains animaux, apparemment des chevaux et des biches, sont en mouvement. Un poisson frappé par un harpon est exceptionnel. En face du cou d'un cerf, une flèche semble l'atteindre.

Le Site 1 ne comprend qu'une seule silhouette humaine, en vue frontale, le torse bien visible, le bras droit plié au coude, les jambes visibles jusqu'aux genoux. L'âne mentionné lui est superposé.

Des **armes** sont représentées sur les deux sites. Le plus souvent, il s'agit de flèches très schématiques, comme celle qui perce le cou d'un cerf. Un cas particulier est celui d'une flèche détaillée, avec sa pointe, sa tige et même l'empennage (fig. 4). Les flèches se trouvent soit associées aux animaux, soit isolées, comme dans le cas cité. Une lance a une pointe presque rhomboédrique et deux pointes de flèche sont représentées schématiquement au-dessus d'elle. Enfin, parmi les armes, citons un harpon stylisé qui perce un poisson.



Fig. 4. Flèche très détaillée sur le Site 2. Cliché Radu Pop.

Fig. 4. A very detailed arrow at Site 2. Photo Radu Pop.



Fig. 5. Marques profondes sur le Site 1. Cliché Radu Pop.

Fig. 5. Deep marks on Site 1. Photo Radu Pop.

### Presentation of the discoveries

At Site 1 (fig. 2) the petroglyphs are at a height of 3 to 3.5m above the ground, arranged in a horizontal "frieze" on a 7 to 8m high cliff. The areas above and below the "frieze" with drawings are strongly affected by natural erosion. The engravings from Site 2 (fig. 3) are approximately disposed at the height of the observer, on a smaller cliff with its upper part vaulted, as for a rock shelter.

The technique used on both sites was engraving. The most numerous representations are those of **animals**. Most are images of red deer with lavishly branching antlers, and also of cattle. An animal with long ears could be a donkey. A majority of the silhouettes are seen in profile and in a static position. However, a few running animals seem to be horses or does. A unique representation could be that of a fish stabbed by a harpoon. In front of a stag's neck an arrow seems to strike it.

Only one **human** silhouette was identified on the "frieze" at Site 1. It is in frontal view, with its torso quite visible, its right arm bent at the elbow and its legs visible down to the knees. The donkey is superimposed upon it.

**Weapons** are represented on both sites. Most often they are very schematic arrows, as in the case of the one striking the neck of a stag. In one case an arrow is detailed, with its head, shaft and even the feathering (fig. 4). Arrows may either be with animals or isolated as in the latter case. A possible lance has a nearly rhomboidal tip. Above it two arrowheads are schematically represented. Finally, among the weapons we can mention a stylised harpoon striking a fish.

Certaines **représentations** sont apparemment **non-figuratives**, surtout sur la première falaise : une sorte de triangle, des «V» en diverses positions, des croix et des cercles souvent remplis de points ou d'incisions courtes, souvent reliés entre eux par un arc de cercle. Beaucoup d'incisions sont orientées de manière diverse, apparemment sans aucune logique. Dans certains cas, il peut s'agir d'images partiellement effacées.

La dernière catégorie, observée seulement sur la « frise » de la première falaise, est celle de **traces de coups**, de formes lenticulaires, de 5-7 cm de long et 1-2 cm de profondeur (fig. 5). On les trouve disposées en ligne, dans la partie inférieure de la frise. À première vue, on penserait à des coups de hache à lame étroite dans la roche molle de la falaise. Les traces de coups sont parfois superposées aux gravures. Il est difficile de dire si ces coups sont contemporains des dessins rupestres ou postérieurs.

Toutes les représentations des deux sites sont donc gravées d'une manière apparemment similaire. Sur le Site 2, les animaux et autres images sont séparés. En revanche, sur la « frise » du premier site, plusieurs images se superposent de sorte qu'il est difficile de bien distinguer le contour de chaque animal. Dans ce cas, l'impression est celle d'un fouillis apparemment inextricable, aggravé par les « martelages » de forme lenticulaire décrits.

#### **Sur la chronologie des découvertes**

À ce jour, le potentiel archéologique de la région où se trouvent ces représentations rupestres est mal connu. Il y a plus de trois décennies que la grotte de Cuciuat fut découverte dans ce secteur de la vallée de Someș, longtemps la seule découverte d'art pariétal paléolithique de la Roumanie. Les connaissances archéologiques sur le « *Couloir de Someș* » portaient surtout sur des découvertes accidentelles et des prospections de surface. Les découvertes suggèrent une présence humaine occasionnelle dans cette région, jusqu'à la deuxième moitié du deuxième millénaire avant J.-C., ce qui correspond approximativement à l'Âge du Bronze final. De cette époque datent les sites archéologiques les plus connus jusqu'à présent sur le trajet du « *Couloir de Someș* » (Bajusz & Tamba 1988, p. 96-97). À cette période appartiennent aussi de nombreux dépôts de bronze (au moins 19 et d'autres isolés – Bader 1999, p. 133-141).

Actuellement, il n'est pas possible de préciser avec certitude la date des dessins sur les deux falaises. En Roumanie, jusqu'à présent, les sites à art rupestre sont peu nombreux (Cârciumaru 1987 ; Boroneanț 2000) et, à l'exception de celui de Nuciu, département de Buzău (Soroceanu & Sirbu 2012, p. 119-335), ils n'ont pas vraiment intéressé les spécialistes, archéologues et historiens de l'art. Cela limite la possibilité d'une analyse comparative. Il est vrai que les représentations très schématisées des flèches («→») de nos sites sont assez semblables à celles de la ville de Nuciu (Buzău), attribuées à l'Âge du Bronze, mais on ne peut pas aller plus loin. Les meilleures analogies formelles pour les représentations d'animaux, en particulier pour les silhouettes de cerfs, se trouvent au Val Camonica, dans le nord-est de l'Italie.

En l'état actuel de la recherche, pour ce qui nous concerne, l'apparition des armes (lances, flèches, etc.) parmi les représentations rupestres citées nous amène à croire que certaines de ces gravures, sinon toutes, ont été faites à une époque où la société valorisait les armes et la symbolique du pouvoir qu'elles représentaient. Notre hypothèse de départ est qu'elles datent de l'époque du

*Some other representations appear to be non-figurative. They are more frequent on the first cliff, with a sort of triangle, several "V"s in various positions, crosses and circles often filled with dots or short incisions, sometimes linked to each other with a semicircle. Numerous incisions are diversely oriented, seemingly without any apparent logic. In some cases they may be partially faded images.*

*The last category, found only on the "frieze" of the first cliff, is represented by traces of lenticular-shaped marks, 5 to 7cm long and 1 to 2cm deep (fig. 5). They are found in rows, especially in the lower part of the "frieze". At first sight, one would think of blows from an axe with a narrow blade onto the soft rock of the cliff. Sometimes, those traces are on top of petroglyphs. It is difficult to say whether they are contemporary or much later than the parietal engravings.*

*All the representations on both sites are thus engraved in an apparently similar manner. On Site 2, the animals and various other representations are scattered. On the other hand, on the Site 1 "frieze", various representations overlap, so that it is often difficult to make out the body outline of each animal. The images then look very crowded and apparently undecipherable, all the more with the lenticular "hammerings" above mentioned.*

#### **About the chronology of discoveries**

*The archaeological potential of the area with petroglyphs is still poorly known. The Cuciuat cave, that remained for long the only known discovery of Palaeolithic cave art in Rumania, was discovered in this part of the Someș valley more than three decades ago. The "Someș Corridor" is mostly known archaeologically through chance discoveries and surface research, suggesting a quite reduced human presence in the area until the second half of the second millennium BC, corresponding approximately to the Late Bronze Age. From that period are dated most of the archaeological sites known so far in the "Someș Corridor" (Bajusz & Tamba 1988: 96-97). In particular, numerous bronze deposits (at least 19 hoards and other isolated deposits, see Bader 1999: 133-141) belong to it.*

*So far it is not possible to establish with any certainty the period when the petroglyphs were made on the two cliffs. Rumanian rock art sites are yet not very numerous (Cârciumaru 1987; Boroneanț 2000) and except for the Nuciu site in Buzău county (Soroceanu & Sirbu 2012: 119-335) they have not received any special interest from specialists, archaeologists and art historians. This limits the possibility of a comparative analysis. All that can be said is that the very schematised representations of arrows ("→") from the sites in the "Someș Corridor" are quite similar to some at Nuciu (Buzău) dated to the Bronze Age. The best formal analogies for the representations of animals on our sites, especially for stags, are probably those from the famous site of Val Camonica in North-Eastern Italy.*

*In our opinion and in the present state of research, the presence of weaponry (spear, arrows, etc.) among the above-mentioned rock art suggests that some if not all the images on those cliffs were engraved at a time when the culture valued weapons and the symbolism of power they represented. As a working hypothesis, we think that they were made during the Ages of Metals, during the*

métal, Âge du Bronze ou Âge du Fer. Nous espérons que les recherches futures pourront apporter de nouveaux éléments pour mieux préciser leur cadre chronologique. Pour l'instant, notre objectif a été de signaler cette découverte, dans une région où les manifestations d'art préhistorique de ce genre sont assez rares.

*Bronze or the Iron Ages. Our hope is that future research will bring new data and a higher degree of certainty in order to be able to better establish their chronological framework. Our purpose right now was only to make known a discovery from an area where traces of prehistoric rock art are quite scarce.*

Joan BEJINARIU<sup>1</sup> & Radu POP<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău, Romania/Musée départemental d'Histoire et d'Art de Zalău, Roumanie – bion\_1867@yahoo.com

<sup>2</sup> Cluj Napoca, Romania – diartis@diartis.ro

## BIBLIOGRAPHIE

BADER T., 1999. — Bronzefunde aus Surduc, Bezirk Sălaj, Rumänien. Bemerkungen zu den bronzzeitlichen Paßfunde in Szamosch-engaß. N. Boroffka, T. Soroceanu (Hrsg.) *Archäologische Untersuchungen zur älteren Geschichte des Südöstlichen Mitteleuropa. Gedenkschrift für Kurt Horedt*, Internationale Archäologie, Studia Honoria, 7, Transsilvanica, Rahden / Westf., p. 133-141.

BAJUSZ S. & TAMBA D., 1988. — Contribuții la topografia arheologică a văii Someșului (sectorul Căpîlna – Jibou) / Beiträge zur Archäologischen Topographie des Someștal. *Acta Musei Porolissensis*, XII, p. 91-120.

BORONEANT V., 2000. — *Arheologia peșterilor și minelor din România*. București.

CÂRCIUMARU M., 1987. — *Mărturiile artei rupestre din România / Témoignages de l'art rupestre préhistorique en Roumanie*. București.

CÂRCIUMARU M., 2010. — Contributions à la connaissance de l'art pariétal préhistorique de Roumanie. *Annales d'Université Valahia, Târgoviște. Section d'Archéologie et d'Histoire*, Tome XII, 1, p. 39-83.

SOROCEANU T. & SÎRBU V., 2012. — Peștera de la Nucu din neolitic până în epoca bronzului / La grotte de Nucu du néolithique à l'âge du Bronze. In SÎRBU V. & MATEI S. (éds.), *Un monument din Carpații Orientali cu reprezentări din preistorie și Evul Mediu – Nucu- "Fundu Peșterii" județul Buzău / Un monument des Carpates Orientales avec des représentations de la préhistoire et du Moyen Âge – Nucu – "Fundu Peșterii", département de Buzău. Brăila – Buzău.*

## RAPPORT PRÉLIMINAIRE SUR LE SITE NOUVELLEMENT DÉCOUVERT DE URAIHAVA, DISTRICT DE MIRZAPUR, INDE

L'art rupestre indien a une longue histoire, depuis la découverte de ses premières peintures par Carlleyle (1883), agent du gouvernement britannique des Indes, du district de Mirzapur (environ 4 522 km<sup>2</sup>, juste au-dessous des collines de grès de Vindhyan (23° 52' et 25° 32' N, 82° 07' et 83° 33' E). Cette découverte fut complétée, dans le sous-continent indien, par les travaux de Cockburn (1899), Fawcett (1892, 1901), Foote (1884, 1916) et Francke (1902), et suivie par les travaux et les découvertes de Allchin & Allchin (1997), Tewari (1992), Verma (1986, 2012), S.K. Tiwari (2000), Jayaswal (1983) et Pratap & Kumar (2009) à Mirzapur. Du point de vue hydrogéomorphologique, le paysage de Mirzapur est un bon exemple de comblement de vallée, avec des matériaux à la fois alluviaux et colluviaux, le long des divers cours d'eau entourés de forêts, de terres cultivées et d'affleurements rocheux. Les principaux fleuves sont le Gange, le Belan et le Son, qui ont formé un réseau hydrographique dendritique dans le district de Mirzapur (Drake 1911).

La chaîne de Vindhyan constitue une frontière entre l'Inde du nord et l'Inde péninsulaire. Elle s'étend de l'État du Gujarat, à l'ouest, jusqu'à l'Uttar Pradesh, au nord, et traverse le Madhya Pradesh. Elle se trouve à la frontière sud de la vallée du Gange, traversant Mirzapur et séparant, au nord, le bas Sivalik de la chaîne de l'Himalaya. Les formations supérieures de Vindhyan comprenant grès, quartzites et schistes, ainsi que les vallées de Mirzapur ont de longue date abrité les chasseurs-cueilleurs préhistoriques, comme en témoigne la présence de plusieurs abris sous roche richement ornés et aux outils de pierre éparpillés sur le sol. La ville de Mirzapur, capitale du district, est délimitée par le district de Sonbhadra

## PRELIMINARY REPORT ON THE NEWLY DISCOVERED SITE OF URAIHAVA, MIRZAPUR DISTRICT, INDIA

*Indian rock art has a long history, since the discovery of the first rock paintings by Carlleyle (1883), an officer of the British Indian Government, in the district of Mirzapur, an area of about 4,522km<sup>2</sup> located just under the Vindhyan sandstone hills (23°52' & 25°32' N, 82°07' & 83°33'E). After this discovery further information came from the works of Cockburn (1899), Fawcett (1892, 1901), Foote (1884, 1916) and Francke (1902) in the Indian subcontinent, followed by the works and discoveries of Allchin & Allchin (1997), Tewari (1992), Verma (1986, 2012), S.K. Tiwari (2000), Jayaswal (1983) and Pratap & Kumar (2009) at Mirzapur. Hydrogeomorphologically, the landscape of Mirzapur is a good example of valley fill, with both alluvial and colluvial materials along the various streams surrounded by forest, cropland and rocky outcrops. The major rivers are the Ganjes, Belan and Son which formed a dendritic drainage pattern in the Mirzapur district (Drake 1911).*

*The Vindhyan range constitutes a border between northern and peninsular India. It spreads from the Gujarat state in the West to Uttar Pradesh in the north through Madhya Pradesh. This range is situated at the southern border of the Gangetic valley, going through Mirzapur and in its northern part it forms the border of the lower Sivalik and the Himalayan Ranges. The Upper Vindhyan formations comprising sandstone, quartzite and shale, along with the valleys of Mirzapur, have been the home of prehistoric hunter-gatherers for a long time as evidenced by the presence of various rock-shelters with numerous images and stone tools scattered on the ground. Mirzapur town, the headquarters of the district, is bounded by*

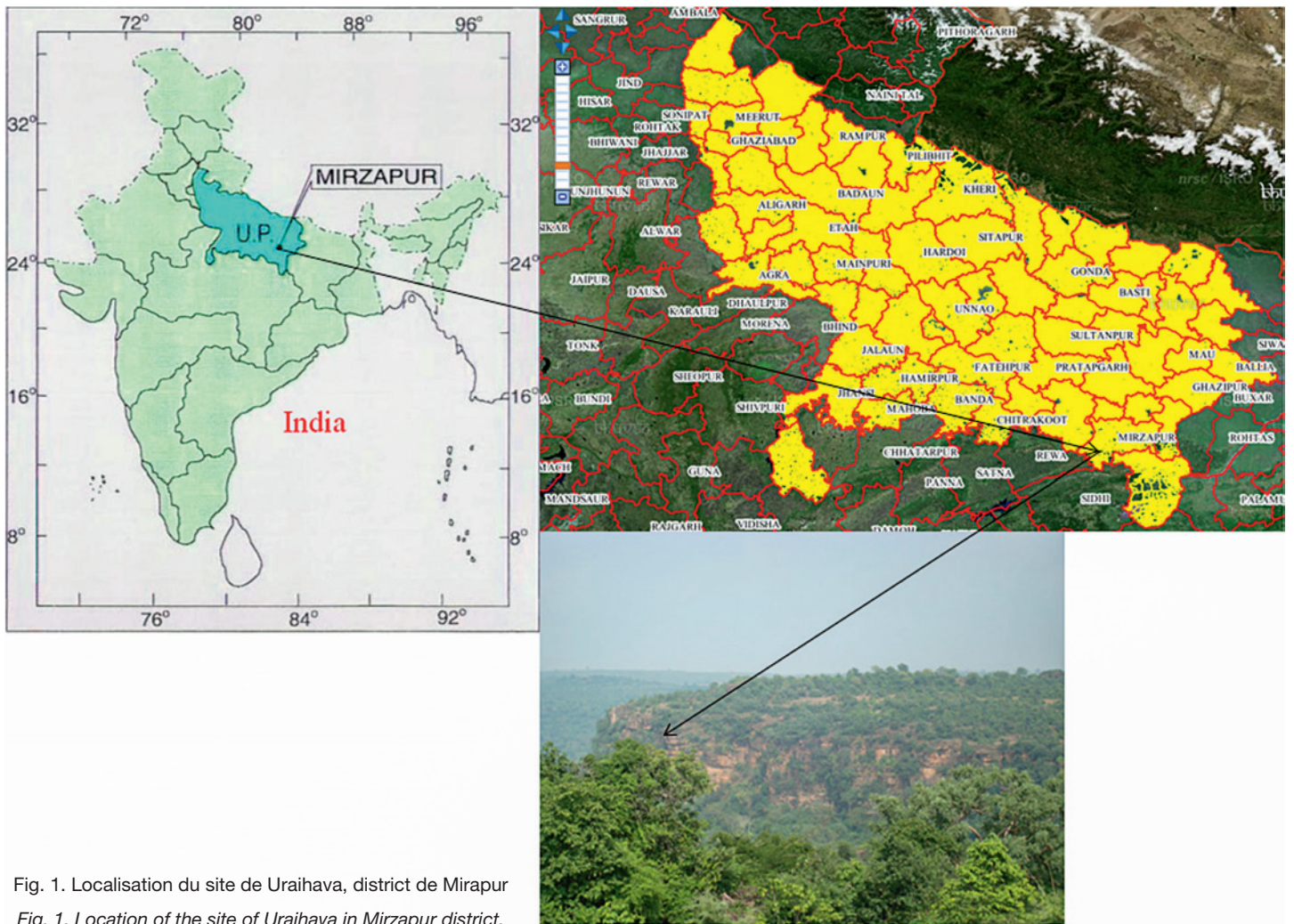


Fig. 1. Localisation du site de Uraihava, district de Mirzapur  
 Fig. 1. Location of the site of Uraihava in Mirzapur district.

au sud, ceux de Rewa et de Sidhi au sud-ouest, ceux d'Allahabad au nord-ouest, de Bénarès au nord et de Chandauli au nord et nord-est.

La présence de plus de 250 abris sous roche à Mirzapur a déjà été mentionnée dans la littérature. D'anciens travaux universitaires ont défini la portée et l'importance de Mirzapur pour l'étude régionale des grands problèmes concernant la préhistoire. Cette région renferme un riche corpus de peintures rupestres variées. De récentes recherches ont permis de découvrir de nombreux nouveaux sites ornés dans et autour des zones de Mirzapur. Plusieurs représentent des plantes et des animaux, illustrant ainsi l'écologie de la région.

Verma (1986) a classé l'art rupestre de Mirzapur sur la base des techniques, des superpositions, des thèmes et de l'état de conservation. Le contexte est connu par la fouille des abris de Pahar Morhana, Baghai Khor et Likhaniya. Dans son analyse stratigraphique récente, Verma (2012) a estimé que les abris sont restés fréquentés et furent peints de la fin de l'Épipaléolithique au Mésolithique. La plupart des peintures appartenant au Mésolithique présentent une évolution cyclique en phases : naturalisme, puis stylisation, suivis de stades symboliques ou « cubistes », avant un retour à un style naturaliste.

**Le contexte de l'art rupestre et les paysages : observations préliminaires**

De récents travaux de recherche dans et autour des zones de Bhaimore ont mis en évidence pas moins de

*the district of Sonbhadra in the south, those of Rewa and Sidhi in the south-west, the district of Allahabad in the north-west and those of Banaras in the north and Chandauli in the north and north-east.*

*The presence of more than 250 rock-shelters in Mirzapur has already been mentioned in the existing literature. Previous work by several scholars established the scope and importance of Mirzapur for a regional study dealing with the broad problems of prehistory. This region represents a rich corpus of varied rock-paintings. Recent research led to the discovery of many new rock art sites in and around the areas of Mirzapur. Several of them depict plants and animals thus documenting the ecology of the area.*

*Verma (1986) classified the rock art of Mirzapur on the basis of technique, superimposition, theme and state of preservation. Its context is known from the excavations in the Morhana Pahar, Baghai Khor and Likhaniya rock-shelters. In his recent stratigraphic analysis, Verma (2012) opined that the shelters remained frequented and were painted from the terminal Epipalaeolithic to the Mesolithic period. Most of the paintings belonging to the Mesolithic period exhibit a cyclic evolution, starting from a naturalistic phase to a stylistic one, then to symbolic or "cubist" stages and finally a return to a naturalistic stage.*

**The context of rock art and landscape: Preliminary observations**

*Recent research work in and around the areas of Bhaimore has brought to light no less than forty so far*

40 abris jusque-là inconnus avec de nombreuses peintures de styles et couleurs variés. Ce village est situé cinq kilomètres au nord de la petite ville de Hanumana dans l'État du Madhya Pradesh. Bhaimore est donc à la frontière de deux États indiens, l'Uttar Pradesh et le Madhya Pradesh.

Parmi tous les abris peints découverts récemment, celui de Uraihava, district de Mirzapur (fig. 1) s'est montré prometteur en termes de sujets, de superpositions complexes, de techno-stylistique et de chronologie relative. Il se trouve cinq kilomètres au nord-ouest de la route nationale 7, à la base d'une falaise abrupte, et s'ouvre à l'ouest. Le nom Uraihava est dérivé du nom local Uraihava ka Sagga. Ce site fut découvert à l'automne 2010, avec l'aide des villageois. Quelques autres groupes d'art rupestre ont également été reconnus dans cette zone, bien qu'ils diffèrent stylistiquement et thématiquement d'Uraihava.

Les peintures se limitent à certaines parties de la falaise de grès. Cette dernière s'étend au-delà de la surface, peinte de 47 mètres de long bien que discontinue en raison de l'exploitation minière de la pierre. Ce site a été probablement conçu comme un unique panneau continu avec une série de superpositions. Mais aujourd'hui, l'exploitation du grès appelé localement « Patiya paththar » et la récolte du miel menacent ce lieu préhistorique majeur. En particulier, des fragmentations et des discontinuités se notent dans la roche où de gros blocs peints (1,20 × 1,20 m) sont tronqués en différentes zones du panneau. Un grand nombre de belles peintures se sont également desquamées. La totalité de la surface de cet abri est remplie de gravats et de gros blocs de grès brisés. Bien que l'extraction du grès soit illégale dans cette zone de Mirzapur aujourd'hui, beaucoup de dégâts ont déjà été causés à la plupart de ses inestimables peintures préhistoriques.

Comme le site se trouve loin à l'intérieur d'une jungle épaisse, la partie supérieure de la falaise abrite différentes espèces d'abeilles dont plus de dix grands nids furent trouvés lors de nos recherches. Les habitants viennent y faire des feux afin de recueillir de grandes quantités de miel pour leur consommation personnelle mais aussi pour la vente sur les marchés de Hanumana et Sidhi. La combustion du bois et d'autres produits non biodégradables dégage une énorme quantité de chaleur, ce qui endommage les images complexes et en modifie la composition chimique. Une épaisse suie noire a entièrement recouvert certaines peintures parmi les plus importantes du site et quelques autres partiellement. En outre, des morceaux et des éclats de grès portant des peintures sont tombés à cause de la chaleur dégagée.



Fig. 2a & 2b. Cerfs à Uraihava.

unknown rock-shelters with numerous paintings of various styles and colours. This village is situated five kilometres north of the small town of Hanumana in the state of Madhya Pradesh. Bhaimore is thus at the border of two Indian states, Uttar Pradesh and Madhya Pradesh.

Among all the newly discovered painted shelters, the rock-shelter of Uraihava, district of Mirzapur (Fig. 1) has shown significant promise in terms of subject matter, intricate superimposition, techno-stylistics and relative chronology. It is located five kilometres north-west of National Highway 7 at the base of a steep cliff and it opens west. The name Uraihava is derived from the local name Uraihava ka Sagga. This site was discovered in the autumn of 2010 with the help of local villagers. A few other rock art clusters have also been documented in this area, although stylistically and thematically they differ from Uraihava.

The paintings are restricted to certain parts of the sandstone cliff. The cliff is elongated and continues far from the actually painted surface which is 47 meters long although discontinuous because of stone mining. This site probably used to have one single continuous panel with a series of superimpositions. But now, due to contemporary sandstone mining –locally called “patiya paththar”– and to honey collection, this very important prehistoric site is under great perils. Particularly, fragmentation and discontinuity have been noticed in several parts of the rock, where large blocks (4x4 feet) with paintings have been sliced off from different parts of the panel. A great number of fine paintings have also fallen off. The entire surface area of this shelter is full of rubble and big broken sandstone blocks. Although sandstone mining is illegal in this area of Mirzapur now, great damage has already been caused to most of the invaluable prehistoric paintings.

Since the site is located very deep inside a thick jungle, the top part of the cliff is home to different species of honey bees and more than ten big honeycombs were found there while documenting the site. The locals frequent the site to make fire and collect a lot of honey for personal consumption and also to sell in the markets of Hanumana and Sidhi. An enormous amount of heat is generated from the burning of the wood and other non-biodegradable products, which damages the intricate images and alters their chemical composition. Thick black soot has completely covered some of the most important paintings of the site and a few others are partially covered. Moreover, chunks and flaky chips of sandstone with paintings have fallen off due to the heat.



Fig. 2a & 2b. Deers at Uraihava.

Ni microlithes ni autres outils n'ont été trouvés sur le sol. Même le débitage fait défaut. Cependant, pour une exploration extensive et intensive de la surface, il serait nécessaire de déplacer le grand nombre de blocs de grès brisés par les mines, ainsi que les nids d'abeilles brûlés et les grands dépôts de cendres qui couvrent près de 90 % du sol.

L'abri est couvert de végétation. Son sommet est le point culminant de la région. Même depuis l'intérieur de l'abri, la visibilité est excellente, car le site est à une altitude de 264 mètres. « Morhana Jharna » est une source d'eau naturelle pérenne très connue localement à seulement 1,2 km au nord-est du site.

### **L'art rupestre de Uraihava : une exploration**

Uraihava est l'un des sites marquants de l'art des chasseurs-cueilleurs préhistoriques, non seulement en Inde centrale mais pour l'ensemble du sous-continent. La technique de peinture nouvellement utilisée ici est sans précédent dans la préhistoire indienne. Le site de Bhimbetka, Classé au Patrimoine mondial de l'UNESCO (Wakankar 1973 ; Ota 2005 ; Ota & James 2007), dans le district de Raisen (Madhya Pradesh), renferme un grand nombre de peintures de différents styles, couleurs, techniques, superpositions, sujets et chronologie relative. Mais le caractère du cerf bichrome et des motifs de bison à Uraihava est unique. Il y a aussi des pochoirs, des anthropomorphes cubiques ou triangulaires. Dans l'art rupestre du centre de l'Inde, c'est le premier exemple de retour au naturalisme, avec un renforcement des décorations complexes et des couleurs vives.

Les peintures se trouvent à des hauteurs diverses. Certaines sont même à 10-12 m de haut. Quelques-unes, dans la partie inférieure de l'abri, sont cantonnées en un seul lieu. Il semble que certaines zones de l'abri furent choisies pour certains types de peintures, ce qui augmente leur diversité et leur signification, bien qu'il soit difficile d'établir un modèle précis intra-site en raison du vandalisme cité. De nos jours, certaines parties des panneaux ne sont pas accessibles sans moyens artificiels. Il faudrait une grande échelle pour les approcher afin d'observer les motifs, les styles, les couleurs et les superpositions dans les moindres détails. Avant l'activité minière, les zones à présent inaccessibles pouvaient sans doute être atteintes sans trop de mal.

Le cadre chronologique de Verma (2012) pour certains des abris peints de Mirzapur s'applique bien à celui-ci. Lorsqu'on les étudie et analyse en détails, les motifs superposés peuvent se comparer en fonction d'images identiques de couleur, style et thème identiques dans un même niveau : ils indiquent une même phase d'activité et les subtilités de la succession chronologique deviennent évidentes.

Au début du naturalisme, plusieurs figures animales furent peintes avec différentes nuances d'ocre provenant de nodules d'hématite, connus sous le nom de « Geru », trouvés sur place en abondance. Ils comprennent différentes espèces de cerfs (fig. 2a & 2b), des félidés, canidés, singes, sangliers, files de taureaux sans bosse, bisons, et quelques figures indéterminées. Ces motifs, plutôt plus grands que les autres types de peintures, sont au-dessous de tous les autres. Ils appartiennent donc à la première phase. La phase intermédiaire est caractérisée par des peintures stylisées ou schématiques représentant des scènes de chasse (fig. 3) et d'autres activités indéfinies en raison des changements taphonomiques (Bednarik 1994) et des incendies qui ont provoqué une

*No microliths or other finished tools have been found on the surface. Even débitage is not present. But, for an extensive and intensive exploration of the surface, it would be necessary to clear the huge number of broken sandstone blocks from the mining shelter, the burnt honeycombs and large deposits of burnt ash which cover almost ninety percent of the topsoil.*

*The shelter is thickly vegetated. Its top is the highest point in the area. Even from inside the shelter, the visibility is excellent, because the site is at an elevation of 264 meters. "Morhana Jharna" as known locally is a perennial natural water source just 1.2km away in a north-eastern direction from the site.*

### **The rock art of Uraihava: An exploration**

*The Uraihava site is one of the hallmarks of prehistoric hunter-gatherer art not only in Central India but in the entire Indian sub-continent. The novelty of the painting technique used here is unprecedented in Indian prehistory. The UNESCO World Heritage site of Bhimbetka (Wakankar 1973; Ota 2005; Ota & James 2007), located in the Raisen district (Madhya Pradesh), has a plethora of paintings related to different styles, colours, techniques, superimpositions, subject matters and relative chronology. But the character of the bichrome deer and bison motifs at Uraihava is unique. There also are stencils, cubical and triangular anthropomorphs. In Central Indian rock art this is the first instance where a revival of naturalism has been observed, with a reinforcing of intricate decorations and bright colours.*

*The paintings are at diverse heights. Some were even done 10-12 meters high. A few in the lower part of the shelter are restricted to one place. It seems that different areas of the shelter were chosen for different types of paintings, increasing their diversity and meaning, although it is difficult to establish a precise intra-site pattern due to the modern vandalism cited. Nowadays, some parts of the panels are not accessible without artificial means. It would take a very tall ladder to climb nearer the paintings in order to observe the motifs, style, colour and superimpositions in minute details. Before the mining activity, the areas inaccessible now could perhaps have been reached with relative ease.*

*The chronological framework of Verma (2012) for some of the painted shelters of Mirzapur is well applicable to this site. When studied and analysed in details, the superimposed motifs can be compared to identical images of the same colour, style and subjects found in a single layer: they denote one phase of activity and the intricacies of chronological succession then become apparent.*

*At the onset of naturalism, several animal figures were painted with different shades of ochre from ground haematite nodules, known as "Geru", found locally in abundance. They include different species of deer (Fig. 2a & 2b), felids, canids, monkeys, wild boar, rows of bulls without a hump, bison and a few unidentified figures. These motifs, relatively larger in size than other types of paintings, are below all the others. They thus belong to the earliest phase. The middle phase is characterized by stylistic or schematic paintings depicting animal hunting scenes (Fig. 3) and other activities which are not very clear due to taphonomical changes (Bednarik 1994) and local fires that caused a discoloration of the paintings. The transitory phase is marked by symbolism and/or "cubism" or the*



Fig. 3. Scène de chasse à Uraihava.  
*Fig. 3. Animal hunting scene at Uraihava.*



Fig. 4. Figures anthropomorphes  
à Uraihava.  
*Fig. 4. Anthropomorphic figures  
at Uraihava.*



Fig. 5. Peintures bichromes à Uraihava.  
*Fig. 5. Bichrome paintings at Uraihava.*



décoloration des pigments. La phase transitoire est marquée par le symbolisme et/ou le « cubisme » ou l'apparition des figures humaines, avec des cubes décorés, des carrés ou des triangles anthropomorphisés (fig. 4). Malheureusement, la plupart des humains ont été fortement affectés et modifiés par les feux des villageois pour récolter le miel. Ces figures montrent une combinaison des phases naturalistes et stylistiques, avec certaines formes en cubes ou triangles semi-figuratifs ou semi-icôniques. Les cubes décorés existent également sur un autre panneau avec leurs homologues de la phase transitoire. Mais la succession, à Uraihava, de formes simples vers de plus complexes ou du naturalisme vers des phases schématiques est patente. La dernière phase est marquée par le retour du naturalisme, avec des peintures bichromes de cerfs tachetés et de taureaux à bosse. Les couleurs varient du blanc crème à un jaune pâle et à un rouge très vif, s'il s'agit d'une image bichrome (fig. 5). Les peintures de la phase ultérieure sont ou bichromes ou seulement blanches, ce qui clôt le cycle d'Uraihava où l'évolution de l'art passe du simple au complexe et de nouveau du complexe au simple en un même lieu.

### Conclusion et discussion

Les thèmes et le style de l'art rupestre d'Uraihava sont principalement mésolithiques. Les matériaux issus des fouilles des abris de Mirzapur ont donné des âges radiocarbone allant de 14 000-13 000 BC à 2000-1500 BC (Verma 2012), ce qui donne un cadre aux activités artistiques de ces abris. Cependant d'autres chercheurs proposent une fourchette allant de 8000 BC à 4000 BC (Misra 2005, p. 39-43) pour l'occupation mésolithique des sites de la vallée du Gange et de la Vindhyan. Sans dates absolues directes des images, il est très difficile d'évaluer leur ancienneté sur ce site et dans ceux de la région. Mais, d'un point de vue thématique, les peintures d'Uraihava pourraient facilement être mésolithiques, hypothèse confirmée par les superpositions et les différences de style. Les scènes du quotidien ou les combats font défaut à Uraihava. En revanche, les scènes de chasse, les pièges d'animaux, cerfs et autres gibiers sont fréquents. Les très riches peintures bichromes prédominent. Tewari (1990) mentionne « un exemple de peinture polychrome enregistré dans l'abri de Kuppihwa de Jhariya Pahar dans lequel les contours, les détails internes, les costumes et les yeux sont représentés avec des couleurs différentes. » Ce serait un autre phénomène unique dans la région de Mirzapur, mais le mouvement cyclique des styles est un trait caractéristique d'Uraihava où, pour la première fois dans le sous-continent indien, ce phénomène a été remarqué, ce qui implique des changements adaptatifs considérables dans la mentalité des chasseurs-cueilleurs préhistoriques de la région.

### Remerciements

Les auteurs expriment leur gratitude à l'Archaeological Survey of India pour l'autorisation d'effectuer des travaux préliminaires de terrain, d'enquête et de documentation à Mirzapur. Les guides locaux, les spécialistes amateurs d'art rupestre et les villageois de Mirzapur ont été d'un grand secours pour découvrir de nouveaux sites, y compris Uraihava. Le premier auteur est reconnaissant à chacun pour leur aide cordiale au cours du travail de terrain. Il a reçu une bourse de l'Université de Bristol Centenary Research qui a soutenu ses recherches. Les bourses de voyages et de recherches offertes par l'École supérieure des Arts et des Sciences Humaines, Université de Bristol, ont été très appréciées.

*arrival of anthropomorphic figures, with decorated cubes, squares or triangles portrayed as anthropomorphs (Fig. 4). Unfortunately, most of the anthropomorphic figures are heavily affected and altered because of fires made by the villagers to collect honey. These figures show a combination of the naturalistic and stylistic phases, with some of the cubes and triangle-like images being semi-figurative or semi-icônical. Decorated cubes also exist in another panel along with their more advanced transitory counterparts. But the succession at Uraihava of simple to complex forms or of naturalism to schematic phases is quite evident. The last phase is represented by the return of the naturalistic pattern, with decorated bichrome paintings representing spotted deer and humped bulls. The colours vary from a creamy white to a pale yellow along with a very bright red, if it is a bichrome image (Fig. 5). Paintings of the later phase are either bichrome or only white, hence ending the cycle at Uraihava where the evolution of the art passed from simple to complex and again from complex to simple within the same site.*

### Conclusion and discussion

*The subject matter and style of the rock art of Uraihava is primarily Mesolithic. Excavated materials from the Mirzapur rock-shelters gave radiocarbon ages ranging from 14,000-13,000 BC to 2,000-1,500 BC (Verma 2012), thus bracketing the time of painting activity in the painted rock-shelters. However other scholars suggested an age bracket of 8,000 BC to 4,000 BC (Misra 2005: 39-43) for the Mesolithic occupation of the Vindhyan and Ganga Valley sites. Without absolute dates obtained directly from the painted images it is very difficult to assess their antiquity at this site and at other sites of the region. But thematically the paintings of Uraihava could easily be placed within the Mesolithic, a hypothesis supported by the superimpositions and the diverse styles. No household scenes or battle scenes have been observed at Uraihava. On the contrary, hunting scenes, animal trap scenes, deer and other wild animals are frequent. Highly decorated bichrome paintings are predominant. Tewari (1990) mentions that "an example of polychrome painting is recorded from Kuppihwa rock-shelter of Jhariya Pahar in which outlines, inner parts, costumes and eyes are shown with different colours." This could be another unique phenomenon in the region of Mirzapur, but the cyclic movement of art style is a characteristic trait of Uraihava where for the first time in the Indian sub-continent a circular movement of art styles has been noticed, signifying considerable adaptive changes in the mental make-up of the prehistoric hunter-gatherers of this region.*

### Acknowledgements

*The authors express their gratitude to the Archaeological Survey of India for granting permission to conduct preliminary field work, survey and documentation in Mirzapur. The local guides, amateur rock art specialists and villagers of Mirzapur have been very helpful in discovering various new sites including Uraihava. The first author is grateful to all of them for their cordial help during the field-work. The first author received a University of Bristol Centenary Research Scholarship which supported this research endeavour. The research travel grants provided by the Graduate School of Arts and Humanities, University of Bristol, are highly appreciated.*

**Ruman BANERJEE<sup>1</sup>, Alistair W.G. PIKE<sup>2</sup>, Radha Kant VERMA<sup>3</sup>**

<sup>1-2</sup> Department of Archaeology and Anthropology, University of Bristol, BS8 1UU, UK

<sup>2</sup> Department of Archaeology, University of Southampton, SO17 1BF, UK

<sup>3</sup> 18c, Hastings Road, Allahabad, India

Corresponding author email: arxb@bristol.ac.uk

## BIBLIOGRAPHIE

- ALLCHIN B. & ALLCHIN F.R., 1997. — *Origins of a civilization: The prehistory and early archaeology of South Asia*. New Delhi: Viking Publisher.
- BEDNARIK R.G., 1994. — A Taphonomy of Paleoart. *Antiquity*, 68, p. 68-74.
- CARLLYLE A.C., 1883. — Notes on lately discovered Sepulchral Mounds, Cairns, Caves, Cave Paintings and Stone Implements. *Proceeding of the Asiatic Society of Bengal*, 19, p. 49.
- COCKBURN J., 1899. — Art. V.— Cave Drawings in the Kaimur Range, North-West Provinces. *Journal of the Royal Asiatic Society (New Series)*, 31, p. 89-97.
- DRAKE-BROCKMAN D.L, 1911. — *Mirzapur: A Gazetteer*. Allahabad: Superintendent, Government Press. (District gazetteers of the United Provinces of Agra and Oudh; 27).
- FAWCETT F., 1892. — Prehistoric rock pictures near Bellary, South India. *New Imperial and Asiatic Quarterly Review (new series)*, 3, p. 147-157.
- FAWCETT F., 1901. — Notes on rock carving in the Edakal cave, Waynad. *The Indian Antiquary*, 30 (3), p. 409-521.
- FOOTE R.B., 1884. — Rough notes on Billa Surgum and other caves in the Kurnool district. *Record of the Geological society of India*, 27, p. 27-34.
- FOOTE R.B., 1916. — *Prehistoric and protohistoric antiquities of India*. Delhi: Leeladevi Publications.
- FRANCKE A.H., 1902. — Notes on Rock Carvings from Lower Ladakh. *The Indian Antiquary*, 31, p. 398-401.
- JAYASWAL V., 1983. — Excavation of a Painted Rock-Shelter at Laharia-Dih, Mirzapur District. In SINGH P. & PRASAD SINGH T (eds.), *Bharati, Bulletin of the Department of Ancient India History, Culture and Archaeology*, 1, p. 127-133.
- MISRA V.D., 2005. — Mesolithic cultures in the middle Ganga valley. In CHAKRAVARTY K.K. & BADAM G.L. (eds.), *River Valley Cultures of India*. Bhopal: Rashtriya Manav Sangrahalaya.
- OTA S.B., 2005. — Declaration of the painted rock shelters of Bhimbetka as World heritage and its management initiatives. *Purakala*, 14-15, p. 83-88.
- OTA S.B. & MANUEL J., 2007. — Documentation of painted rock shelters at Bhimbetka, District Raisen, Madhya Pradesh. In CHENNA REDDY P. (ed.), *Exploring the mind of ancient man. Festschrift to Robert G. Bednarik*, p. 336-344. New Delhi: Research India Press.
- PRATAP A. & KUMAR N., 2009. — Painted rock shelters at Wyndham Falls, Mirzapur, Uttar Pradesh, India. *Antiquity*, 83 (321). <<http://antiquity.ac.uk/antiquityNew/projgall/pratap321/index.html>>.
- TEWARI R, 1990. — *Rock Paintings of Mirzapur*. [Monograph on the rock paintings of district Mirzapur (including newly created district of Sonbhadra)]. Lucknow: U.P. State Archaeological Organisation.
- TIWARI S.K., 2000. — *Riddles of Indian rockshelter paintings*. New Delhi: Swarup and Sons.
- VERMA R.K., 1964. — *Stone age cultures of Mirzapur*. University of Allahabad. Unpublished D. Phil. Thesis.
- VERMA R.K., 1986. — *The Mesolithic Age in Mirzapur*. Allahabad: Paramjyoti Prakashan.
- VERMA R.K., 2012. — *Rock Art of Central India: North Vindhyan Region*. New Delhi: Aryan Books International.
- WAKANKAR V.S., 1973. — *Painted rock shelters of India*. Pune: Poona University Ph.D. Thesis.

### LES SITES D'ART RUPESTRE DE DHARKUNDI DANS LE CENTRE DE L'INDE

Le nom de Dharkundi vient de *dhara* (cours d'eau) et de *kund*, grosse perte de rivière.

La région de Dharkundi (24°47\_42\_N 81°9\_8\_E) se trouve dans le district de Satna, l'un des trois de la région de Rewa, 70 km au nord-est de Rewa, à la frontière du Madhya Pradesh et de l'Uttar Pradesh (fig. 1 gauche).

Elle occupe la chaîne des Vindhyan, séries de montagnes qui servent de frontière entre l'Inde du nord et l'Inde péninsulaire (voir article précédent).

Dans le Madhya Pradesh, l'altitude varie entre 485 et 750 m au-dessus du niveau de la mer. Les formations gréseuses comportent des centaines d'abris, parfois avec d'importants auvents. Le paysage est surtout fait de jungles où abondent les animaux sauvages (léopards, ours, sangliers, cervidés, antilopes, etc.).

### THE DHARKUNDI ROCK ART SITES IN CENTRAL INDIA

The name of Dharkundi comes from *dhara* (stream) and *kund*, a big hole into which the river flows.

The Dharkundi area (24°47\_42\_N 81°9\_8\_E) is situated in the Satna district, one of the three districts of the Rewa division, 70km north-east of Rewa, at the border of Madhya Pradesh and Uttar Pradesh (Fig. 1 left).

It occupies the Vindhyan range, a series of hills that constitute a border between northern and peninsular India (see previous article).

In Madhya Pradesh the height of those hills varies from 1700 to 2250ft above sea level. Their sandstone formations harbour hundreds of rock shelters, sometimes with extensive overhangs. The landscape mainly consists of jungles with abundant wild life including leopard, bear, wild boar, deer, antelope etc.



Fig. 1. gauche : Carte du Madhya Pradesh avec Dharkundi ; droite : Carte de l'Inde avec le Madhya Pradesh.

Fig. 1. left : Map of Madhya Pradesh with Dharkundi; right : Map of India with Madhya Pradesh.

Ces jungles abritent toujours les villages éloignés de diverses tribus, comme les Kols, les Baigas, les Gonds et les Koris, anciens chasseurs-cueilleurs qui pratiquent l'agriculture depuis des centaines d'années.

### À la découverte des sites d'art rupestre de Dharkundi

Jusqu'à présent, aucun site d'art rupestre n'était connu dans cette région, peut-être parce qu'elle est loin d'être sûre et qu'il est défendu d'y passer la nuit. J'eus l'occasion de la visiter et d'y faire des recherches lors de la visite d'une école militaire à un temple avec *Ashram*, c'est-à-dire un ermitage pour des *sadhus* (saints hommes) hindous. Le temple fut construit dans un grand abri ouvert au spacieux auvent, près d'une cascade et d'une mare. Si l'abri fut jadis orné, ce qui est très probable en raison de sa taille et de sa localisation, il n'en reste rien.

À mes questions sur la présence d'art rupestre dans le voisinage, le chef des *sadhus* me dit que lui et ses amis connaissaient quelques sites qui les avaient intrigués. Ils me dirent aussi que, par curiosité au sujet des couleurs, ils avaient tenté de laver et frotter les peintures avec de l'eau et des écorces de noix de coco. À leur grande surprise, elles résistèrent au traitement ! Après les avoir informés de l'histoire, de l'importance et de la valeur de l'art rupestre, ils acceptèrent de me montrer certains de ces sites.

Nous en vîmes quatre, dans une forêt dense, entre 3 et 5 km de l'*Ashram*, sous la conduite d'un jeune *sadhu* appelé Baba Ramakant. Il nous dit que les abris s'appelaient Jogini Ki Gupha (*gupha* signifiant une grotte et *jogini* une sainte femme). La traduction en serait donc la Grotte de la Sainte Femme. Pour les distinguer, je les ai appelés Jogini Ki Gupha 1, 2 (2A et 2B), 3 et 4 (fig. 2). Dans presque tous les abris, d'épaisses racines de banyan s'épandirent largement sur les parois.

### Quatre sites d'art rupestre de Dharkundi

#### 1. Jogini Ki Gupha 1

Ce vaste abri (60 m de long et 12 m de haut) étant presque hémicirculaire, je l'ai divisé en trois parties, de

*Those jungles were and are populated in remote villages by various tribes such as the Kol, Baiga, Gond and Kori. They used to be hunter-gatherers but for hundreds of years they have been cultivators.*

### Discovering Dharkundi rock art sites

*So far, this region was not known for its rock art sites, perhaps because the area is far from safe and one is not allowed to remain in it overnight. I had the opportunity to visit it and make enquiries on the occasion of a military school visit to a temple with an Ashram, i.e. a hermitage for Hindu sadhus or holy men. That temple was built in a big open shelter with a large overhang, next to a waterfall and a pool. If there had once been any rock art there, which is quite probable due to its location and the size of the shelter, it was not preserved.*

*On questioning the head sadhu about any rock art in the vicinity, he said that he and his companions knew of a few sites and they had been wondering about their purpose. They also told me that out of curiosity about the colours they had tried to rub and wash the paintings with coconut bark and water, but to their surprise the colours had remained intact! After telling them about the history, importance and value of rock art, they agreed to show me some of those rock art sites.*

*We saw four of them, situated in a dense forest within 3 to 5km of the Ashram, under the leadership of a younger sadhu called Baba Ramakant. He told us that the shelters' names were Jogini Ki Gupha (gupha meaning cave and jogini holy woman; the English name would thus be Cave of the Holy Woman). To distinguish one site from the other, I called them Jogini Ki Gupha 1, 2 (with 2A and 2B), 3 and 4 (Fig. 2). Thick banyan roots covered extensive surfaces of the walls of almost each shelter.*

### Four Dharkundi rock art sites

#### 1. Jogini Ki Gupha 1

*This huge shelter (60m long and 12m high) being nearly semicircular, I divided it into three parts, from left to*



Fig. 2. Baba Ramakant à Jogini ki Gupha 4.

Fig. 2. Baba Ramakant at Jogini ki Gupha 4.

gauche à droite. Sur la droite, une petite cavité profonde sert de repaire à un ours (excréments). Toute la surface disponible de l'abri fut peinte, parfois à l'aide d'une échelle.

Les techniques font appel à différentes nuances de rouge, du rouge sombre au rouge clair ou vif.

Les thèmes principaux sont : cervidés (sambhars, cerfs noirs, cerfs des marais), ours, bison à bosse, éléphant, outre de plus petits animaux tels que chèvre, chien et paon (fig. 3). Des essaims pendent aux branches des arbres figurés. Parmi les images spectaculaires, exceptionnellement par leur taille, se trouve un cerf des marais aux bois déployés peint en hauteur dans la partie gauche de l'abri.

Les humains, au corps en sablier ou de technique fil-de-fer, sont plus rares, avec des danseurs, des archers, des chasseurs et des cavaliers.

Dans la seconde partie de l'abri, juste en face de l'entrée, de grands symboles bouddhistes, peints sur la partie inférieure de la paroi, sont parfois superposés à des peintures antérieures. On y voit des lotus et des *kalash* (fig. 4). Ces derniers sont de petits pots, d'habitude pleins d'eau et couverts de feuilles de manguier, toujours populaires dans les cérémonies religieuses des Hindous comme des Bouddhistes.

## 2. Jogini Ki Gupha 2A and 2B

À environ 1 km de Gupha 1, un abri long de 50 m, à plafond bas, a été appelé Gupha 2A. Gupha 2B est en fait un abri différent, sur le versant opposé de la même colline. Dans les deux, les peintures sont d'un rouge sombre pour les plus anciennes, d'un rouge clair, blanches et jaunes pour les plus récentes. Les sujets sont à peu près les mêmes qu'à Gupha 1 : cervidés, humains, danseurs, signes et lotus. Les animaux, cependant, y sont moins nombreux que les signes et les humains.

right. In its right part a small but deep cavity is a bear den (scat). The whole available surface of the shelter had been painted over and some paintings must have necessitated the use of a ladder.

The painting techniques include different shades of red, from dark to light or bright red.

The main motifs are deer, sambhar, blackbucks (deer), swamp deer, bear, humped bison, elephant, in addition to smaller animals like goats, dogs and peacocks (Fig. 3). Honeycombs are shown hanging from the branches of trees. Among exceptionally large and spectacular images one can quote swamp deer with very extensive antlers painted high up in the first left part of the site.

Human figures, with hourglass or stick shaped bodies, are in smaller numbers. They include dancers, archers, hunters and horse riders.

In the second part of the shelter, right in front of the entrance, a number of large Buddhist symbols were painted on the lower part of the wall. At times they are superimposed upon earlier paintings. They include lotus and kalash representations (Fig. 4). The kalash is a small pot, usually filled with water covered with mango leaves; it is still popular in religious ceremonies, for Hindus as well as for Buddhists.

## 2. Jogini Ki Gupha 2A and 2B

About 1km from Gupha 1 is a shelter 50m long with a low ceiling that we called Gupha 2A. Gupha 2B is in fact a different shelter on the other side of the same small hill-ock. In both places the paintings may be dark red for the earlier ones, light red, white and yellow for the later ones. The subjects are more or less the same as in Gupha 1, with deer, humans, dancers, symbols and lotus. Animals are however in smaller numbers than humans and symbols.

Fig. 3. Paroi décorée de différents motifs –  
Jogini ki Gupha 1.

Fig. 3. Decorated wall with different motifs –  
Jogini ki Gupha 1.



Fig. 4. Kalash (petit pot) – Jogini ki Gupha 1.

Fig. 4. Kalash (small pot) – Jogini ki Gupha 1.



Fig. 5. Lotus et ponctuations –  
Jogini ki Gupha 2A.

Fig. 5. Lotus with dots –  
Jogini ki Gupha 2A.

Juste en face de l'entrée, des empreintes de mains jaunes, peut-être faites à la pâte de curcuma, comme souvent de nos jours, furent peintes près de deux fleurs de lotus surchargées de points rouges et blancs (fig. 5). Cela témoigne d'une utilisation rituelle ou cérémonielle récente de l'abri. Nous avons également trouvé de tels témoignages modernes à Pachmarhi, autre région du Madhya Pradesh (Clottes & Dubey-Pathak, 2012).

Dans la partie droite de Gupha 2A, le plafond est si bas qu'on ne peut même pas s'asseoir. Il est cependant couvert de peintures, seulement visibles lorsqu'on est couché sur le dos, et donc invisibles à distance. Nous y trouvons une scène compacte de neuf humains au corps en sablier, à la longue chevelure, debout ou dansant en un grand cercle. Le cercle comprend aussi des triangles sur un côté (fig. 6). Dans la partie gauche de la paroi, une autre scène de danse représente onze danseurs en ligne qui se tiennent les mains.

Sur l'autre versant de la colline, Gupha 2B a près de 12 m de haut et 30 m de long. Toute la paroi est couverte d'animaux, d'humains, de lotus, de points et de signes, avec de nombreuses superpositions.

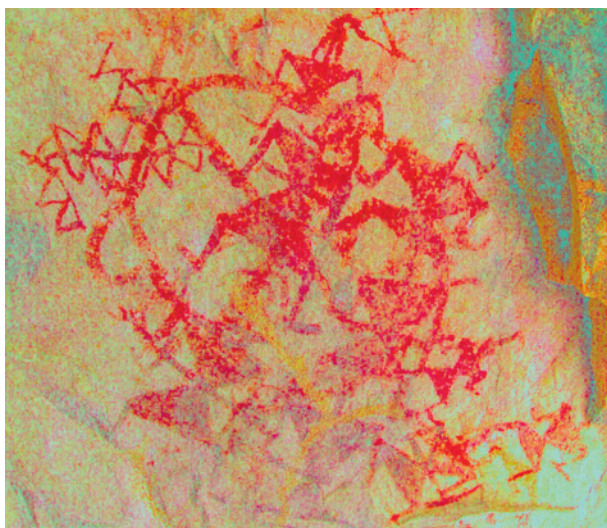


Fig. 6. Humains au corps en sablier – Jogini ki Gupha 2A. Dstretched.

Fig. 6. Humans with hourglass bodies – Jogini ki Gupha 2A. Dstretched.

Just in the front of the entrance some yellow hand prints, perhaps made with turmeric paste as they commonly are nowadays, were painted near two lotus flowers with red and white dots superimposed (Fig. 5). All this testifies to a ritual or ceremonial use of the shelter in recent times. We also found such modern testimonies in Pachmarhi, another region of Madhya Pradesh (Clottes & Dubey-Pathak 2012).

In the right side of Gupha 2A, the ceiling is so low that one cannot even sit under it. Yet it is covered with paintings that one can only see when lying on one's back, which means they were invisible from a distance.

Among the paintings is a compact scene of nine hourglass humans with long headgear standing or dancing in a big circle. Some triangles can also be seen on one side of the circle (Fig. 6). On the left side of the wall, another dancing scene involves eleven dancers in a row holding each other's hands.

On the other side of the hill, Gupha 2B is almost 12m high and 30m long. The entire wall is covered with animals, humans, lotus, dots and symbols with many superpositions.



Fig. 7. Empreintes de mains et ponctuations surchargeant des animaux – Jogini ki Gupha 4.

Fig. 7. Hand prints and dots on top of animals – Jogini ki Gupha 4.

### 3. Jogini Ki Gupha 3

Ce petit abri profond (autre repaire d'ours, d'après notre guide *sadhu*) est à 1 km du précédent. On y trouve quelques images, comme un bison sans bosse, une figure allongée rappelant un grand poisson, un humain et un animal. Dix humains rouges au corps en fil-de-fer dansent en ligne en se tenant par la main. Plusieurs figures sont peintes en jaune, tel un couple avec un enfant et des signes géométriques.

### 4. Jogini Ki Gupha 4

Ce site particulier, à 3 km du précédent, mesure à peu près 70 m de long et 12 m de haut. Les peintures furent réalisées en hauteur, à plusieurs mètres du sol. Elles comprennent plusieurs espèces de cervidés d'un rouge sombre, au corps exceptionnellement long, décoré à l'intérieur. Des ponctuations et des empreintes de mains plus récentes, rouge clair ou blanc cassé, surchargent parfois les animaux (fig. 7).

La partie basse de la paroi est entièrement peinte. Avec la technique DStretch, plusieurs niveaux de peintures apparaissent. Les images anciennes comprennent des danseurs, des coureurs et des joueurs de tambour, des cavaliers, des chasseurs (fig. 8-9) et divers animaux (bison à bosse, éléphants, tigre, léopard, antilope, cerf noir, cerf des marais, sambhars, cerfs et biches). Des motifs bouddhistes rouges et jaunes, plus tardifs, les surchargent parfois : différents types de lotus, *doran* (décor de porte), triangles, cercles, demi-cercles, motifs carrés et images de bananiers (fig. 10).

#### Conclusion

À en juger d'après les superpositions, les techniques et les thèmes, deux périodes principales peuvent être distinguées dans cet art rupestre. La plus ancienne comprend des animaux d'un rouge sombre, souvent élaborés avec des motifs complexes à l'intérieur du corps. Certains cerfs furent délibérément dotés d'un corps trop allongé. Par la suite, les mêmes animaux sont d'un rouge vif, plus grossiers, aux traits épais et aux contours maladroits, même s'ils sont complexes ; ils sont parfois laissés incomplets.

Dans la plupart des sites d'art rupestre du centre de l'Inde (Bhimbetka, Pachmarhi, Adamgarh, région de Raisen, etc.), de nombreuses scènes de guerre furent représentées pendant la période Historique (Wakankar & Brooks, 1976 ; Mathpal, 1984 ; Dubey-Pathak, 2013). Leur absence à Dharkundi est à signaler.

La période la plus récente de Dharkundi est celle de symboles bouddhistes propices, tels que le lotus sous de multiples formes (lotus spiralé, boutons coniques, simple pot à fleur sur un piédestal à trois niveaux), une *dharmchakra* (roue de la vie), un *toran* (décor de porte), un *kalash* (pot à large fond et petite ouverture, rempli d'eau et surmonté de mangues et d'une noix de coco), un *chouk* (motif carré décoré). Ils révèlent les nombreuses visites des moines bouddhistes qui ont pu venir là pour leurs méditations.

Deurkuthar, situé environ 120 km au nord-est de Dharkundi, est un centre bouddhiste célèbre, avec des stupas. Tout près, plusieurs sites d'art rupestre aux nombreuses images bouddhistes furent utilisés dans des buts religieux.

Enfin, des empreintes de mains, superposées à des images antérieures, paraissent très récentes. Elles témoignent de l'utilisation cérémonielle moderne de sites

### 3. Jogini Ki Gupha 3

*This small deep shelter (another bear den according to our sadhu guide) is 1km from the preceding ones. It holds a few images such as a humpless bison, an elongated figure like a big fish, along with a human and an animal. Ten stick shaped red humans are dancing in a row, holding hands. Several figures were painted yellow such as a couple with a child and geometric symbols.*

### 4. Jogini Ki Gupha 4

*This particular site is 3km away from the preceding one. It is approximately 70m long and 12m high. The paintings were made high up, a few meters from the ground. They include several species of dark red deer with exceptionally long bodies and inside decoration. More recent light red and dull white hand prints and dots occasionally are on top of the animals (Fig. 7).*

*The lower part of the wall is entirely painted over. By Dstretching those images, different layers of paintings appeared. The earliest images include dancers, runners and drum players, horse riders, hunters (Fig. 8-9), as well as a variety of animals (humped bison, elephants, tiger, leopard, antelope, black buck, swamp deer, sambhar, stags, deer and does). Later Buddhist motifs in red and yellow are sometimes superimposed. They include different types of lotus, toran (door decoration), triangles, circles, semi circles, square patterns, and banana tree like images (Fig. 10).*

#### Conclusion

*Judging from superimpositions, techniques and themes, two basic periods seem to be present in the rock art. The earlier one includes dark red animals. They are often sophisticated with a variety of intricate patterns inside their bodies. In the later period, the same kinds of animals were depicted in bright red, in a cruder way, with thick lines, poor designs even when intricate, and sometimes they were left incomplete. Among the earlier paintings a few deer were deliberately given an unnaturally elongated body.*

*In most rock art sites of central India (Bhimbetka, Pachmarhi, Adamgarh, Raisen area, etc.), many war or household scenes are represented during the Historical period (Wakankar & Brooks 1976; Mathpal 1984; Dubey-Pathak 2013). Their absence in the Dharkundi sites is conspicuous.*

*The later period at Dharkundi is marked with Buddhist auspicious symbols, like lotus in different styles (twirling lotus, conical lotus buds and a simple flower pot on a three tiered pedestal), a depiction of dharmchakra (wheel of life), a toran (door decoration), a kalash (a pot with a large base and a small opening, filled with water and topped with a bunch of mango and a coconut), a chouk (a square decorated motif). They indicate the frequent visits by Buddhist monks who may have used the sites for meditation.*

*Deurkuthar, about 120km north-east from Dharkundi, is a well-known Buddhist place with stupas. Several rock art shelters nearby, with many Buddhist images, were used for religious purposes.*

*Finally, a number of handprints are superimposed on older images. They seem to be quite recent and they provide evidence of modern ceremonial uses of the rock art*

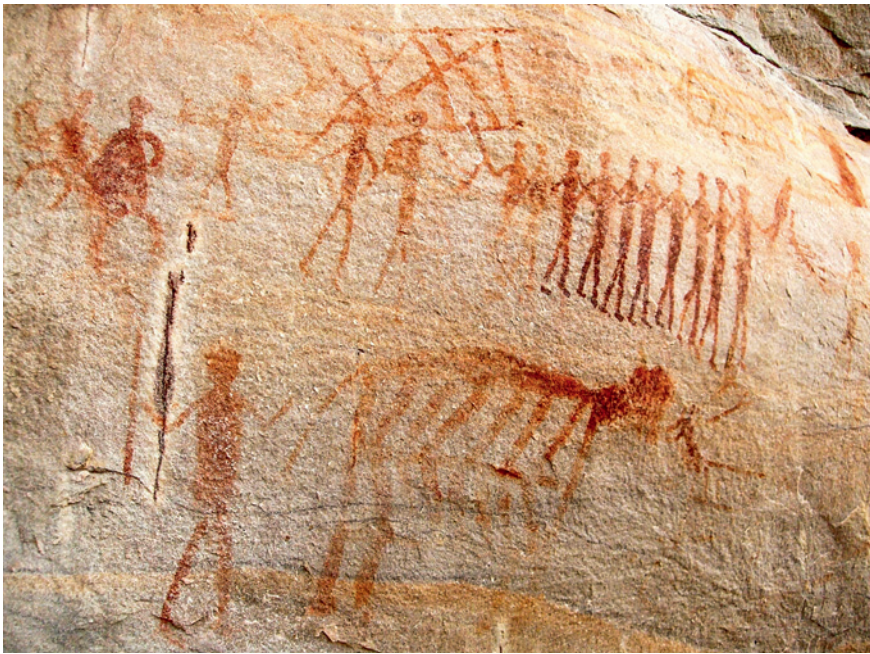


Fig. 8. Coureurs et chasseurs –  
Jogini ki Gupha 4.

*Fig. 8. Runners and hunters –  
Jogini ki Gupha 4.*

Fig. 9. Figures rouges et blanches –  
Jogini ki Gupha 4.

*Fig. 9. Red and white figures –  
Jogini ki Gupha 4.*



Fig. 10. Décor d'entrée de porte (*toran*) –  
Jogini ki Gupha 4.

*Fig. 10. Decorated entrance door (*toran*) –  
Jogini ki Gupha 4.*



d'art rupestre. De fait, d'après des villageois de la région de Dharkundi, des gens vivant dans des zones retirées se rendent toujours dans ces abris les nuits de pleine lune pour vénérer ces symboles. Les traditions continuent !

*In fact, according to local villagers in the Dharkundi region, people from remote areas will still go to the shelters on full moon nights to worship these symbols. Traditions are still going on!*

Meenakshi DUBEY-PATHAK

## BIBLIOGRAPHIE

- CLOTTES J. & DUBEY-PATHAK M., 2012. — Ceremonial use of rock art in Central India. *INORA*, 63, p. 1-14.
- DUBEY-PATHAK M., 2013. — *The Rock Art of Pachmarhi Biosphere*. Delhi: BRC Publishers.
- MATHPAL Y., 1984. — *Prehistoric Rock Paintings of Bhimbetka*. New Delhi: Avinav Publications.
- WAKANKAR V.S. & BROOKS R.R.R., 1976. — *Stone Age Painting in India*. Bombay: Taraporevala Sons Co.

## DIVERS

### RITUELS DE PLUIE : DES MOTIFS TEXTILES ET CÉRAMIQUES DANS L'ART RUPESTRE

Des motifs géométriques formels comportant des volutes, frettes et scalariformes font partie du vocabulaire iconographique de l'art rupestre de plusieurs groupes agraires d'indiens préhispaniques du Sud-Ouest américain (fig. 1). Ces éléments recoupent les styles d'art rupestre et les frontières culturelles aussi bien que les supports sur lesquels ils figurent. Ils ne se limitent pas à l'art rupestre qui serait leur troisième moyen d'expression, les textiles de coton venant en premier et la poterie en second.

Bien que notre propos porte sur les Anasazi ou les Pueblos du Plateau et sur l'art rupestre de Sinagua autour de 1100-1280 AD, signalons que l'on trouve aussi ces motifs dans l'art rupestre Hohokam et dans la région voisine de culture Trincheras près de Caborca, Sonora (Ballereau 1990), où ils atteignent un sommet de raffinement (fig. 2). Lorsqu'il est présent dans l'art rupestre, le coton est cultivé. Dans cet essai, j'avance que ces motifs n'ont pas seulement des relations métaphoriques avec l'eau sous diverses formes, mais qu'ils assument d'autres fonctions en plein air, dans l'art rupestre. Des relations métaphoriques complexes sont bien connues entre les nuages et le coton dans les rituels Pueblo actuels ; en outre, à partir du 14<sup>e</sup> siècle et peut-être avant, les données archéologiques indiquent que, dans certains contextes Pueblo, les récipients en céramique étaient des métaphores pour les sources et par extension pour la pluie, les nuages, les portes de l'au-delà, ces rapports imprégnant les cosmologies méso-américaines et apparentées (Schaafsma 1999, p. 181-184 ; 2002 ; 2009b, p. 683-685 ; Schaafsma & Taube 2006, p. 248-256).

Bien que cotonnades et céramiques soient ici concernées, une attention particulière sera portée aux textiles en coton, car la plupart des motifs rupestres eux-mêmes semblent représenter des couvertures en coton et des pièces tissées. Il est établi que l'apparition de la représentation des tissus de coton dans l'art rupestre du plateau du Colorado a coïncidé avec l'avènement de la culture du coton et du métier à tisser dans la région vers 1100 AD. Ce fut aussi le moment où la transition vers « l'usage du métier à tisser dans le nord s'achevait », avec un impact important sur la technologie du tissage (Teague 1998, p. 117).

#### Sur les pierres

Commençons par les motifs de textiles/poteries relevés dans l'art rupestre Sinagua et dans celui des Indiens

### PETITIONS FOR RAIN: TEXTILE AND POTTERY DESIGNS IN ROCK ART

*Compelling formal geometric patterns featuring interlocking scrolls, frets, and stepped elements are part of the iconographic vocabularies in the rock art of several Prehispanic Indian agricultural groups in the American Southwest (Fig. 1). These elements crosscut rock art styles and cultural boundaries as well as the media in which they are represented. They are not restricted to rock art, but in fact rock art may have been regarded as a tertiary medium for their expression, with cotton textiles as a primary source and pottery second.*

*While the focus here is on Anasazi, or Plateau Pueblo, and Sinagua rock art dating between ca.1100-1280 CE, these designs also occur in Hohokam rock art, and in the neighboring region of the Trincheras culture near Caborca, Sonora (Ballereau 1990), where they achieve an apex of refinement (Fig. 2). In instances where these motifs are present in rock art, cotton was cultivated. In this essay I contend that these designs not only have metaphorical relationships to various forms of moisture, but that these patterns assume additional functions when introduced to landscape contexts, i.e. as rock art. Complex metaphorical relationships are well known between clouds and cotton in Pueblo ritual contexts today. In addition, beginning in the 14<sup>th</sup> century, and possibly earlier, archaeological evidence indicates that in certain Pueblo contexts, ceramic vessels themselves functioned as metaphors for springs and by extension sources of rain and clouds, and portals to the underworld, relationships pervading Mesoamerican and related cosmologies (Schaafsma 1999: 181-184; 2002; 2009b: 683-685; Schaafsma & Taube 2006: 248-256).*

*While both cotton textiles and ceramics are implicated in this essay, special emphasis is given to cotton textiles, since many of the rock art motifs themselves appear to represent cotton blankets and woven items. There is good evidence that the appearance of cotton textile representation in rock art on the Colorado Plateau coincided with the advent of cotton cultivation and loom weaving in the region around 1100 CE. This was also a time when the transition to "a loom woven fabric assemblage in the north was completed", and the loom had substantially more impact on weaving technology (Teague 1998: 117).*

#### On the rocks

*This discussion begins with a focus on textile/pottery-like designs as seen in the Sinagua rock art and in that of*



Fig. 1. Couvertures dans l'art rupestre, Wupatki National Monument, Arizona. (Cliché David G. Noble).

Fig. 1. Petroglyphs of blankets, Wupatki National Monument, Arizona. (Photo courtesy of David G. Noble).



Fig. 2. Rocher avec des motifs textiles gravés, Caborca, Sonora. (Cliché James Duffield).

Fig. 2. Boulder inscribed with textile patterns, Caborca, Sonora. (Photo courtesy of James Duffield).

Pueblo du Little Colorado moyen et de la région de Glen Canyon, des rivières du Colorado et San Juan (fig. 3 ; voir Christensen 1994 ; McCreery & Malotki 1994 ; Schaafsma 1987 ; Turner 1963). Des sortes de couvertures sont aussi représentées en peinture et gravure dans le Canyon de Chelly (Grant 1978, fig. 4.50f, h). Ces régions se distinguent par le nombre de tissus entiers représentés et leur belle qualité artistique (fig. 4). Dans une étude précédente, Don Christensen (1994, p. 114) a souligné l'importance de la région du Little Colorado pour ces motifs formels ; non seulement ils y apparaissent en grand nombre mais certains, qui mesurent plus d'1 m, sont le sujet central d'un panneau. Dans les panneaux du Little Colorado, les thèmes généralement associés sont les joueurs de flûte – des humains semblant exécuter un rituel – et, parfois, des objets rituels, tous éléments qui semblent contribuer à la signification des motifs abstraits complexes, en position dominante. Des lézards et une rare grenouille peuvent s'ajouter à la liste.

Les thèmes textiles/céramiques se caractérisent par toutes sortes de motifs entrecroisés : lignes ou frettes, volutes rectilignes et curvilignes, doubles, triangulaires, en dents de scie ou en scalariformes opposés. Ils apparaissent comme 1) isolés ou fragmentaires, c'est-à-dire une ou deux volutes ou frettes en tant qu'éléments non clos ; 2) de plus vastes ensembles linéaires, sans limite, ressemblant à des bordures décoratives sur textiles ou poteries ; 3) en carrés ou rectangles fermés évoquant des tissus entiers. L'étude de 255 dessins sur 88 sites du

*Ancestral Pueblos in the Middle Little Colorado, and the Glen Canyon area of the Colorado and San Juan Rivers (Fig. 3; and see Christensen 1994, McCreery & Malotki 1994, Schaafsma 1987, Turner 1963). Blanket-like textiles are also represented as paintings and petroglyphs in Canyon de Chelly (Grant 1978: Fig. 4.50f, h). These regions are singled out for the number of complete textiles depicted and the fine artistry exhibited in their production (Fig. 4). In a previous study, Don Christensen (1994: 114) pointed out the significance of the Little Colorado region in regard to these formal patterns, where they occur not only in high frequencies, but some are over 1m in length and serve as a focus for an entire rock art panel. In the Little Colorado River panels, elements commonly found in close proximity include flute players, human figures that seem to be engaged in ritual behavior, and sometimes ritual paraphernalia, all of which seem to contribute to the meaning of the complicated abstract designs, which are dominant. Lizards and an occasional frog can be added to this list.*

*Characteristic features of these textile/pottery patterns include a variety of interlocking lines or frets, rectilinear and curvilinear scrolls, double scrolls, triangular scrolls, and opposed sawtooth or stepped elements. They occur as 1) isolates or fragments, that is, one or two frets or scrolls as limited unbounded elements, 2) more extensive linear, unbounded sets resembling decorative borders on textiles or pottery, and 3) enclosed squares or rectangles that resemble whole textiles. In a survey of 255 designs from 88 sites in the Middle Little Colorado and Puerco*

Little Colorado moyen et du bassin de Puerco a révélé à Christensen que 51 % des motifs géométriques étaient des carrés ou des rectangles fermés, tandis que 37 %, y compris les volutes et des bandes ornées, étaient des dessins ouverts (Christensen 1994, p. 111).

Les motifs sur textile/poterie bordés de grands rectangles ou de carrés semblent être des représentations de tissus de coton sur métier pour de larges et courtes « couvertures ». Gravés finement sur des surfaces rocheuses lisses, ils trahissent un fort investissement en temps et la volonté d'obtenir un bel effet esthétique (fig. 1 & 4). Un motif de « textile entier » parmi les gravures Wupatki (fig. 1) ressemble à celui sur une cotonnade peinte de Sinagua Hidden House, dans la Sierra Ancha du centre-sud de l'Arizona (1100-1300 AD). Les gravures rupestres Wupatki sont également comparables aux dessins noirs sur blanc des céramiques Wupatki (Schaafsma 1987, p. 20-21).

Ces éléments rupestres décoratifs, rectangulaires, sont complétés à l'occasion par des volutes d'angle ou des fioritures, ces dernières semblant représenter des éléments structuraux – coupes de la chaîne et de la trame –, détails qui confirment leurs liens avec les étoffes tissées (fig. 5). Par ailleurs, des éléments de finition tels que des fils et fioritures sur des tissus gravés peuvent symboliser les nuages ; nous les retrouvons d'ailleurs sur les nuages stylisés en terrasses à gradins (fig. 6). Dans un pétroglyphe du Little Colorado (fig. 7), une ligne attachée à un rectangle « textile » évoque un fil de coton, semblable peut-être au *pootavi*, terme Hopi pour le chemin rituel que les nuages blancs, les divinités et autres esprits peuvent emprunter (Geertz 1987, p. 18). Dans l'usage actuel, on attache du duvet sur ces « voies » en fils de coton, tandis que dans l'art rupestre, elle peuvent être complétées de volutes. Ce motif de la Petrified Forest non seulement présente des fioritures ou des « nuages » suspendus à des fils sur les bords, mais un nuage en terrasse le surmonte. Des sortes de grenouilles liées à la pluie apparaissent à droite et au-dessus d'un humain central, le tout évoquant un rituel pour obtenir de l'eau, des nuages et de la pluie.

Des bandes de dessins géométriques ressemblent à des ceintures/écharpes tissées. Elles évoquent également des motifs de bordure comme ceux des textiles et des pots. Certaines sont cernées d'une ligne, tandis que d'autres ne le sont pas (fig. 4 & 8). Ces lignes peuvent aussi se prolonger au-delà du motif, suggérant un fil de coton, et donc une « voie » de nuage.

Des groupes restreints d'assemblages ouverts ou illimités, souvent irréguliers, de motifs de textiles/poterie sont peut-être la forme la plus fréquente de cette catégorie d'éléments rupestres. Ils se réfèrent à la fois à la poterie et aux étoffes (fig. 9). Ces motifs comprennent des

*drainages, Christensen found that 51% of the geometric designs were enclosed squares or rectangles while 37%, including scrolls and patterned bands were open designs (Christensen 1994: 111).*

*Textile/pottery patterns bounded within large rectangles or squares appear to be representations of loom-woven cotton fabrics produced as wide, short “blankets”. Delineated in fine detail on smooth stone surfaces as petroglyphs, they represent a dedicated investment in time as well as planning to achieve their pleasing aesthetic effect (Fig. 1 & 4). The patterning of a “whole textile” among the Wupatki petroglyphs (Fig. 1) resembles that featured on a Sinagua painted cotton textile from Hidden House, in the Sierra Ancha in south-central Arizona (1100-1300 CE). The Wupatki petroglyphs also compare well with Black-on-white designs on Wupatki Black-on-white ceramics (Schaafsma 1987: 20-21).*

*These decorative rectangular rock art elements occasionally are depicted with corner scrolls, or curlicues, the latter appearing to represent structural elements –tie-offs of the warp and weft– details that affirm their relationships to woven cloth (Fig. 5). Furthermore, finishing elements such as strings and curlicues on cloths pictured in petroglyphs may symbolize clouds, as suggested by their presence on stylized clouds, the latter represented as stepped terraces (Fig. 6). In one Little Colorado River petroglyph (Fig. 7), a line extending from the “textile” rectangle is suggestive of a cotton string, perhaps similar to the “pootavi,” a Hopi word for the ritual road on which clouds, deities and other spirits can travel (Geertz 1987: 18). In*

*contemporary use, these cotton string “roads” have downy feathers attached, while in the rock art there may be scrolls added to these lines. This Petrified Forest figure is elaborated with not only curlicues, or “cloud-scrolls”, suspended on strings from the margins, but a terraced cloud surmounts the entire design. Rain-related frog-like entities appear to the right above a presiding human figure, all of which suggest that this complex is a petition for moisture, clouds and rain.*

*Bands of geometric designs are visually akin to patterned woven sashes/belts. These decorative bands also evoke border motifs as seen on textiles and pots. Some are framed within a bordering line, while others lack this constraint (Fig. 4 & 8). These lines, too, may be extended beyond the geometric pattern, suggesting a cotton string, and thus a cloud “road”.*

*Limited groups of open or unbounded and often irregular assemblages of textile/pottery-related designs are perhaps the most frequently encountered form of this category of rock art elements, and may simultaneously have reference to both pottery and textiles (Fig. 9). These*



Fig. 3. Carte du Sud-Ouest où sont portées les zones en discussion.  
Fig. 3. Map of the Southwest showing areas discussed.

ensembles de volutes, simples, curvilignes ou rectilignes, des frettes et autres éléments géométriques, y compris des fragments de motifs trouvés sur les céramiques régionales. Certains d'entre eux ont également des « fils ». Parmi les gravures rupestres, des ensembles de ces motifs abstraits (volutes et dents de scie) rappellent ceux que l'on trouve dispersés sur des étoffes tissées, placés au hasard par ajout de trame, comme illustré sur un textile Chihuahua. Lynne Teague rapporte que cette technique, qui utilise des trames discontinues de coton supplémentaires sur les textiles en fibres et qui crée des motifs isolés, était typique de la technique de tissage sur les pentes orientales de la Sierra Madre au Mexique (Teague 1998, p. 87, fig. 3.33).

Des motifs propres aux textiles et à la poterie se retrouvent sur le matériel rituel représenté dans l'art du Petit Colorado moyen – éléments identifiés comme des plaques *pahos*, des baguettes de danse, ainsi que des bâts (McCreery & Malotki 1994, fig. 9.11 à 9.12.). Le matériel rituel orné de ces dessins a dû être utilisé lors de cérémonies pour faire venir la pluie, thème dominant des rituels Pueblo d'aujourd'hui. De même, des personnes portant ces dessins comme motifs corporels peuvent représenter des participants aux cérémonies de pluie.

Bien qu'en moins grand nombre, la présence d'éléments similaires dans le répertoire iconographique des Pueblos au-delà du Plateau du Colorado semble confirmer la vaste extension géographique du lien entre nuages, coton et poterie (fig. 8). Ce complexe de motifs métaphoriques a également été décrit dans l'art rupestre de style Jornada entre 1100 et 1400 AD dans le sud du Nouveau-Mexique et dans les environs d'El Paso, au Texas (fig. 10). Ici les motifs textiles/poteries, y compris les nuages en terrasses, ornent souvent les torsos abstraits des *Tlalocs* du Sud-Ouest. Les analogies entre eux et le dieu de la tempête mexicain sont étayées par d'autres faits archéologiques (Schaafsma 2009a ; cf. aussi Sahagun 1950-1982 [1569] et le Codex florentin pour la référence à la veste-nuage sans manches, en filet, de Tlaloc (Livre 1:7). En une synthèse métaphorique, dans le Hueco Tanks State Park au Texas, ces figures ainsi que ce que nous pouvons appeler des masques « proto-kachina » – les « visages » des porteurs surnaturels de pluie – sont peints dans des grottes et des abris-sous-roche, près de *tinajas*, petites retenues d'eau. Ces creux peints seraient des métaphores pour les « réserves » d'eau et les sources, et par extension pour la poterie et les sources en contextes rituels (Schaafsma 1999, p. 179-188 ; 2002). Ailleurs, sur les sites Pueblo du Rio Grande, les masques eux-mêmes peuvent prendre la forme de vases (Schaafsma 2002, fig. 2-6).

*motifs include blocks of simple or interlocking curvilinear or rectilinear scrolls, frets, and other geometric elements, including segments of patterns found on the regional ceramics. Some of these limited motifs also have similar "strings". As petroglyphs, blocks of these abstract patterns -frets, scrolls and sawtooth elements- are reminiscent of scattered designs on plain-weave cloth, whimsically placed by discontinuous supplementary weft-weaving, as illustrated on a textile from Chihuahua. Lynne Teague reports that this technique, using discontinuous supplementary cotton wefts on bast fiber textiles resulting in patterns as small isolates, was typical of weaving in the eastern slopes of the Sierra Madre in Mexico (Teague 1998: 87, Fig. 3.33).*



Fig. 4. Textile en limite gravé sur du grés, Little Colorado River, vers 1100-1300 AD, centre-nord de l'Arizona. (Cliché James Duffield).

Fig. 4. Border-like textile carved in sandstone, Little Colorado River, c. 1100-1300 CE, north-central Arizona. (Photo courtesy of James Duffield).

*Designs appropriate for textiles and pottery occur on ritual paraphernalia pictured in Middle Little Colorado rock art – items identified as slab pahos, dance wands, as well as burden baskets (McCreery & Malotki 1994: Fig. 9.11 & 9.12). Ritual paraphernalia enhanced with these designs was presumably used in ceremonial contexts involving petitions for rain, a dominant theme in most Pueblo rituals today. Similarly, persons or life-forms bearing these designs as body decoration may be representations of ritualists participating in rain-making ceremonies.*

*Although fewer in number, the occurrence of similar sets of elements throughout the Puebloan rock art iconographic repertoire beyond the Colorado Plateau appears to confirm that a link between clouds, cotton and pottery was geographically pervasive (Fig. 8). This metaphorical design complex was also expressed pictorially in Jornada Style rock art between ca. 1100 and 1400 CE in southern New Mexico and in the vicinity of El Paso, Texas, (Fig. 10). Here textile/pottery designs, including stepped-cloud motifs, commonly adorn the abstracted torsos of southwestern "Tlalocs", for which analogs with the*

*Mexican storm god are supported by other archaeological evidence (Schaafsma 2009a; See also Sahagun 1950-1982 [1569] and the Florentine Codex for reference to Tlaloc's netted sleeveless cloud jacket [Book 1: 7]). In an apparent metaphorical synthesis, at Hueco Tanks State Park, Texas, these figures along with what might be referred to as "proto-kachina" masks – the "faces" of rain-bringing supernatural's – are painted in cave recesses and overhangs near tinajas, rock holding pools of water. The recesses with these paintings are believed to have been regarded as metaphors for water "containers" and sources, and by extension pottery and springs in ritual contexts (Schaafsma 1999: 179-188; 2002). Elsewhere, in Rio Grande Pueblo sites, the masks themselves may assume the form of pots (Schaafsma 2002: Fig. 2-6).*



Fig. 5. Motif textile et volute attachée, Little Colorado. (Cliché James Duffield).

Fig. 5. Textile pattern with attached scroll, Little Colorado. (Photo courtesy of James Duffield).



Fig. 6. Terrasses de nuages avec enjolivures, centre-ouest du New-Mexico. (Cliché Polly Schaafsma).

Fig. 6. Cloud terraces with curlicues and related petroglyphs, west-central New Mexico. (Photo Polly Schaafsma).



Fig. 7. Textile, avec attaches et enjolivures, surmonté d'un nuage en terrasse, région du Little Colorado. (Cliché James Duffield).

Fig. 7. Textile, with strings and curlicues, surmounted by a terraced cloud, Little Colorado region. (Photo courtesy of James Duffield).

Les relations symboliques décrites ont nombre de référents sur d'autres supports préhispaniques. Après 1100 AD environ, les enduits des murs de kivas souterrains ou de salles cérémonielles ont parfois été peints de motifs comparables (fig. 11). Les niveaux architecturaux des kivas se réfèrent aux strates du cosmos et, comme ce monde souterrain est à l'origine des nuages (Schaafsma 1999 ; 2009b), il est logique que les motifs abstraits soient un symbole de ces derniers et même de la foudre, en même temps qu'ils rappellent les motifs des poteries dans leur milieu souterrain. Des vases actuels symbolisant sources et points d'eau sont très bien illustrés dans les peintures murales de kivas du Rio Grande au début du 16<sup>e</sup> siècle, où tempêtes, neige et foudre émergent d'ollas (Dutton 1963 ; Schaafsma 2002, fig. 9). En outre, des étoffes de type couverture furent représentées sur les peintures murales de type Poterie Mound entre 1350-1500 AD, ce qui confirme leur importance en contexte rituel et leur relation avec les nuages. Dans le registre supérieur d'une scène peinte de kiva (Kiva 2, couche 1), des textiles pendent devant un long banc de nuages, au-dessus d'une ligne de participants à des rituels liés à l'eau (Schaafsma 2000, pl. 12). Bien que de nouveaux motifs apparaissent dans ces textiles, ce n'est pas le motif lui-même qui compte à nos yeux (à noter que les motifs plus anciens persistent sur les textiles brodés aujourd'hui), mais l'importance continue du coton dans le rituel. Malgré les changements spectaculaires dans l'iconographie Pueblo depuis le 14<sup>e</sup> siècle, ces peintures élaborées des kivas, réalisés entre la fin du 14<sup>e</sup> et le début du 17<sup>e</sup>, constituent un pont (fragile) à travers l'espace pluriséculaire entre les Pueblos contemporains et le système de métaphores décrit antérieur au 13<sup>e</sup>.

The symbolic relationships described here are widely supported in other Prehispanic media. After ca. 1100 CE the plastered walls of underground kivas, or ceremonial rooms, were occasionally painted with designs comparable to those under discussion (Fig. 11). The architectural levels of the kiva itself refer to the layered cosmos, and since this underworld realm is the source of clouds (Schaafsma 1999, 2009b), it is logical that the abstract motifs be a symbolic references to clouds and even lightning as they simultaneously allude to pottery designs in their subterranean setting. Actual pottery vessels symbolizing springs and terrestrial sources of moisture are dramatically illustrated in the later early 16<sup>th</sup> century Rio Grande kiva murals in which storms, snow, and lightning emerge from ollas (Dutton 1963; Schaafsma 2002: Fig. 9). Further, blanket-like textiles were represented in Pottery Mound murals between ca. 1350-1500 CE, confirming their importance in ritual contexts and their relationship to clouds. In the upper register of a kiva scene painted as a mural (Kiva 2, layer 1), textiles hang before a long bank of clouds, all above a line of moisture-related ceremonialists (Schaafsma 2000: Plate 12). Although new designs appear in these textiles, the point here, however, is not the design (note that the older patterns still persist on embroidered textiles today), but the continued significance of cotton in ritual. Dramatic changes in Pueblo iconography beginning in the 14<sup>th</sup> century notwithstanding, these elaborate kiva paintings, made between the end of the 14<sup>th</sup> century and the early 17<sup>th</sup> century, provide a bridge –tenuous though it may be– across the centuries-long gap between contemporary Pueblos and the system of metaphors from the pre-13<sup>th</sup> century just described.

## Nuages de pluie et de coton

L'ethnographie du Sud-Ouest atteste de la signification cosmologique du coton et de son usage dans de multiples rituels (Parsons 1939, p. 396 ; Teague 1998, p. 91-92). Le coton, de par sa nature blanche et vaporeuse, fait penser aux nuages et donc, dans un monde conceptuel où « le même produit le même », le coton des rituels a le pouvoir d'attirer la pluie. Selon l'observation de Laurie Webster (2001, p. 280), « les textiles Pueblo survivent parce que la religion Pueblo survit. » En conséquence, lors des cérémonies Pueblo actuelles, le coton, ou un oiseau dans les cheveux ou sur le corps des participants représentent les nuages (Parsons 1939, p. 398), tout comme les chemises en coton, kilts, écharpes et jambières. Les ceintures de pluie cérémonielles des danseurs sont peut-être plus explicites avec leurs longues franges bougeant comme une pluie d'été. Ces larges écharpes de coton blanc à longues franges symbolisant la pluie qui tombe sont communes dans la plupart des danses Pueblo d'aujourd'hui, et elles existent sur les peintures murales pré-Contact Pueblo IV à Poterie Mound, Awatovi et Kawaika-a (Webster 2007, fig. 9.9a, d ; 9.10 : 9.11cf). Le costume crée un lien entre le ritualiste et les êtres-nuages.

De même, chez les Hopi, textiles en coton et coton jouent un rôle dans les préparatifs funéraires, car les morts sont censés rejoindre les ancêtres anonymes qui, sous la forme de *kachinas* (êtres surnaturels masqués), se manifestent parmi les vivants dans les nuages (Whiting 1939, p. 44). Une robe hopi (.wa), acquise au moment du mariage, dépourvue de dessins, symbolise les nuages, assurant à la mariée une place de faiseuse de pluie dans l'au-delà (Schaafsma 1999, p. 189). Les morts se déplaçant dans le ciel comme les nuages drapés dans leurs *ówas*, « la pluie fine passe par ces *ówas*, et la grosse pluie tombe des franges de la grande ceinture. » (Voth 1905, p. 117). Le tissu blanc signifie le blanc du nuage avant la pluie, et Stephen (1936, p. 119) parle d'une couverture de coton blanc qui devient un nuage de pluie (Schaafsma 1999, p. 189).

Comme les participants aux cérémonies, les objets rituels sont aussi « vêtus de coton » pour faire venir la pluie. Les bâtons de prière Pueblo, préhistoriques et actuels, ont été/sont « habillés » de fils de coton (Hough 1914 ; Teague 1998, p. 87 ; Whiting 1939, p. 44). En outre, l'emballage des bâtons de prière leur donne forme humaine, et, en tant qu'êtres vivants couverts de coton, ils portent les requêtes aux nuages. Du coton brut ou un fil de coton sont attachés aux cigarettes de cérémonie, aux bâtons de prières et de plumes Hopi pour que symboliquement ces matériaux deviennent prières (Teague 1998, p. 92). Chez les Zuni, les fils de coton servent aussi à envelopper des ballots sacrés, fétiches des prêtres de la pluie qui incarnent les thèmes de création, genèse, fertilité, pluie et renaissance. Ces sacs peuvent contenir un petit crapaud vivant (Stevenson 1904, p. 163, fig. 4, pl. 33).

Ces pratiques ethnographiques rappellent les textiles miniatures trouvés principalement dans des grottes Mogollon et Anasazi en contexte post 1100 AD en Arizona (Hough 1914 ; Teague 1998, p. 3.37). Ces petits tissages seraient des « «étuis à cigarette» et des couvertures miniatures, retrouvés dans des caches d'objets rituels d'importance. La plupart sont unis, mais certains portent des motifs soignés. » (Teague 1998, p. 91, fig. 3 n° 37). Comme pour les ceintures de danse déjà citées, les longues franges sur ces pièces minuscules peuvent évoquer la pluie. Bien que Teague oublie de préciser

## Cotton and rain clouds

*The cosmological significance of cotton and its pervasive use in multiple ritual contexts is well established in the ethnographic Southwest (Parsons 1939: 396; Teague 1998: 91-92). Cotton due to its white and fluffy nature is viewed as analogous to clouds and thus, in a conceptual world in which "like produces like", cotton used in ritual contexts is regarded as having the power to attract rain. As observed by Laurie Webster (2001: 280), "Pueblo textiles survive because Pueblo religion survives." Accordingly, in ceremonial performances among Pueblo people today, cotton or bird down in the hair or on the body of ritual participants represent clouds (Parsons 1939: 398), as do their cotton shirts, kilts, sashes, and leggings. Perhaps most explicit are the ceremonial rain sashes worn by dancers, the long fringes of which move like falling summer rain itself. These wide, white, cotton rain sashes with a long fringe symbolizing falling rain are a standard part of much Pueblo dance attire today, and they are illustrated in the Pre-Contact Pueblo IV murals at Pottery Mound, Awatovi, and Kawaika-a (Webster 2007: Fig. 9.9a,d; 9.10e; 9.11c-f). Costuming establishes a likeness between the ritualist and the cloud beings.*

*Likewise at Hopi, cotton and cotton textiles are involved in preparations of the dead for burial, since they are expected to join the anonymous populations of ancestors who as kachinas (masked supernaturals) manifest their presence among the living as rain clouds (Whiting 1939: 44). A Hopi woman's dress (.wa) acquired at the time of marriage, devoid of designs, is in itself symbolic of clouds, assuring her of a place as a rainmaker in the hereafter (Schaafsma 1999: 189). As the dead move along through the sky as clouds wrapped in their ówas: "the thin rain drops through these ówas, and the big rain drops from the fringes of the big belt" (Voth 1905: 117). The white cloth signifies the white cloud preceding the rain, and Stephen (1936: 119) also makes reference to a white cotton blanket that becomes a rain cloud (Schaafsma 1999: 189).*

*Like ceremonial participants, ritual objects are also "clothed in cotton" for the explicit purpose of attracting rain. Pueblo prayer sticks today and in prehistory are/were "clothed" with cotton string (Hough 1914; Teague 1998: 87; Whiting 1939: 44). Further, wrapping prayer sticks thusly gives them human form, and as living beings wrapped with cotton, they convey petitions to the clouds. Hopi ceremonial cigarettes and prayer sticks and feathers to which raw cotton or cotton yarn is often attached as part of the symbolic array of materials represent prayers (Teague 1998: 92). At Zuni, cotton string is also used for wrapping sacred bundles, fetishes of the rain priests that embody themes of creation, emergence, fertility, rain and regeneration. These bundles may contain a small live toad (Stevenson 1904: 163, Fig. 4, Plate 33).*

*These ethnographic practices bring to mind the miniature textiles only a few centimeters in size found largely in Mogollon and Anasazi caves in post-1100 CE contexts in Arizona (Hough 1914; Teague 1998: 3.37). These small weavings are identified as "'cigarette' sashes' and miniature blankets, which are found with caches of ritually significant materials. The majority are plain weave, but some are elaborately patterned" (Teague 1998: 91; Fig. 3.37). As with the dance sashes previously mentioned, the long fringes on these tiny oven pieces may allude to rain. While Teague neglects to specify the nature of the fabric here, we may*



Fig. 8. Bande abstraite ou dessin de bordure juxtaposé à un nuage en terrasse et un oiseau, Galisteo Basin, New Mexico. (Cliché Polly Schaafsma).

Fig. 8. Abstract band or border design juxtaposed with a terraced cloud and bird, Galisteo Basin, New Mexico. (Photo Polly Schaafsma).



Fig. 9. Élément indépendant en escalier avec des lézards qui semblent émerger du sous-sol, région du Little Colorado (Cliché Polly Schaafsma).

Fig. 9. Independent stepped element with lizards, seemingly emerging from underground, Little Colorado region. (Photo Polly Schaafsma).



Fig. 10. Divinité de la pluie du Sud-Ouest à yeux globuleux, ou "Tlaloc," vers 1100-1300 AD, sud du New Mexico. Dans ce cas comme ailleurs, des frettes triangulaires juxtaposées, symbolisant des nuages, créent un motif négatif qui suggère la foudre. (Cliché Polly Schaafsma).

Fig. 10. Goggled-eyed southwestern rain deity, or "Tlaloc," ca. 1100-1300 CE, southern New Mexico. Here and elsewhere, juxtaposed stepped triangular frets symbolic of clouds create a negative pattern suggestive of lightning. (Photo Polly Schaafsma).

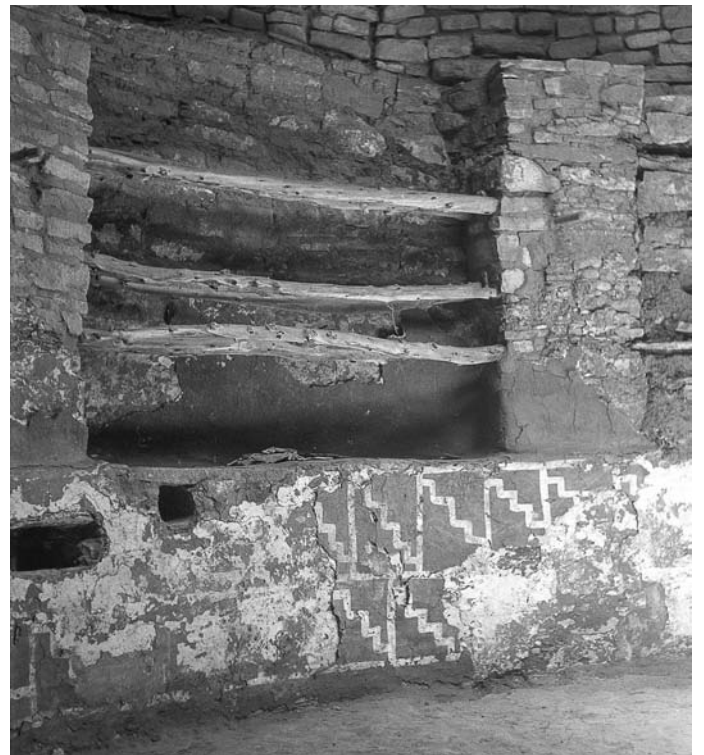


Fig. 11. Peintures murales sur plâtre dans un kiva du début du 12<sup>e</sup> siècle, Lowry Ruin, sud-ouest du Colorado. (Cliché Curtis Schaafsma).

Fig. 11. Murals on plaster in early twelfth century kiva, Lowry Ruin, southwestern Colorado. (Photo Curtis Schaafsma).

la nature du tissu, nous pouvons supposer qu'il s'agit de coton, en raison des pratiques ethnographiques. En outre, elle ajoute que : « Kent a indiqué que les O'odham Akimel [du sud de l'Arizona] disent qu'ils ont continué à faire des étuis à cigarettes tissés en coton, comme ceux communs de la Préhistoire à nos jours (1957, p. 650). »

En résumé, derrière tous ces usages du coton, nous trouvons le concept du « vêtement » qui transforme le défunt en un être-nuage, ou investit le participant Pueblo, son bâton de prière, sa cigarette rituelle et autres objets, du pouvoir de plaire aux esprits de la pluie. De même, Hays-Gilpin et VanPool (2009) décrivent les poteries Kayenta Tusayan comme des êtres métaphoriques « vêtus de motifs peints », en référence bien entendu au tissu ou aux couvertures de coton. Ils affirment que les motifs peints sur les jarres et pichets Tusayan noir sur blanc « d'au moins 1100 AD jusqu'à la fin des années 1200, font référence aux motifs sur cotonnade contemporains », notant les relations symboliques entre ciel, nuages, et coton.

### **Pierres « enveloppées de nuages »**

Alors pourquoi ces motifs communément appliqués sur textiles et céramiques furent-ils laborieusement gravés sur des falaises et des roches ? Étonnamment, jusqu'ici, le sens de ces pétroglyphes n'a pas vraiment été abordé. « Nous ne saurons jamais ce qu'ils avaient à l'esprit » revient souvent. Des potiers Zuni ont suggéré que ces motifs « allaient sur les pots » et peut-être qu'ils ont été faits sur les roches pour « s'entraîner » (Young 1988, p. 86 et 203). D'autre part, les Occidentaux trouvent assez fréquemment une explication simple et immédiate, celle de « l'art pour l'art ». De même, se fondant sur des valeurs euro-américaines, d'autres interprétations suggèrent qu'ils ont été dessinés pour promouvoir un statut social, la richesse et le pouvoir, ou qu'ils fonctionnent comme des marqueurs identitaires pour des individus ou des groupes sociaux. Lynne Teague suggère que l'importance du commerce des tissus pourrait conférer une sorte de rôle promotionnel à l'art rupestre. Bien que j'eusse hésité jadis à suggérer que les roches ainsi décorées étaient « habillées » de textiles, retenant ainsi l'attention des nuages de pluie, en tenant compte des points soulevés, le concept devient moins improbable.

Parmi les besoins des agriculteurs Pueblo, la pluie est primordiale pour assurer d'abondantes récoltes et le bien-être des humains. Dans le monde animé de leur cosmologie, des techniques pour traiter avec les forces surnaturelles, ainsi que des méthodes de communication, ont été mises au point afin d'en obtenir divers bienfaits. Images et objets incarnent le pouvoir qui le permet. La vision Pueblo du monde et les rituels sont fondés sur la conviction que à mêmes causes mêmes effets, de sorte que, dans la pratique et dans un contexte approprié, la « magie imitative » a une puissance quasi coercitive dans l'interaction entre les Pueblos et le surnaturel (Bunzel 1932, p. 489-492).

Puisque, d'un point de vue Pueblo ou indien, les images sont perçues comme ayant un pouvoir propre, ainsi les motifs des textiles/poteries reproduits en plein air peuvent servir à plaire, et même à retenir l'attention des esprits des nuages auxquels ressemble le coton. Pour les Pueblos, la puissance s'incarne dans certaines images, en vertu d'associations avec des phénomènes naturels que l'on peut ainsi exploiter ou invoquer. M. Jane Young (1985 ; 1988, p. 159-167) examine le pouvoir en tant que composante de la réalisation de l'image, notant que les Zuni actuels aiment s'entourer d'images puis-

*assume that it is cotton, due to similar ethnographic practices. Furthermore, she elaborates as follows: "Kent reported that the Akimel O'odham [of southern Arizona] have said that they continued to make woven cotton cigarette sashes, like those common prehistorically until 'recently' (1957, 650)."*

*In summary, underlying all of these uses of cotton is the concept of "clothing" that transforms the deceased into a cloud being, or invests the Pueblo ceremonialist, prayer stick, ritual cigarette, and other items with the power to please the rain spirits. Similarly, Hays-Gilpin and VanPool (2009) describe Kayenta Tusayan pottery as metaphorical bodies "clothed in painted designs", the latter, of course, with reference to cotton cloth or blankets. They contend that painted designs on Tusayan Black-on-white jars and pitchers "from at least AD 1100 to the late 1200s clearly refer to contemporaneous cotton textile patterns...", noting the clustered symbolic relationships between sky, clouds, and cotton.*

### **Stones "wrapped with clouds"**

*So why were these designs commonly found on textiles and ceramics laboriously carved on cliffs and boulders under the open sky? Surprisingly, heretofore, the significance of these petroglyphs has not been seriously addressed. Commentary such as, "we'll never know what they had in mind," is not uncommon. Zuni potters suggested that these designs "go on pots" and perhaps they were put on the rocks for "practice" (Young 1988: 86; 203). Alternatively, that they are simply "art for art's sake" is not an infrequent, off-the-cuff, Western explanation for these striking patterns. Similarly, grounded in Euro-American values, are additional interpretations suggesting that they were pictured to promote social status, wealth and authority or that they functioned as identity markers for individuals or social groups. Lynne Teague suggests that the importance of trade in textiles might indicate a kind of promotional role for rock art. Although I once might have been hesitant to suggest that the rocks so decorated were "clothed" with textiles, thus commanding the attention of rain clouds, considering the points raised in this paper, this may not be an improbable concept.*

*Paramount among the needs of Pueblo agriculturalists is rain to insure bountiful crops and human well-being. In the animate world of Pueblo cosmology, techniques for coping with the powers therein have been developed, and methods have been devised for communication with the supernaturals in order to request various blessings. Images and objects embody power that can be influenced to these ends. Pueblo worldview and ritual is predicated on the belief that like produces like, so that operationally, "imitative magic" approaches coercion in the interaction between Pueblo people and the supernatural realm when conducted in the proper contexts (Bunzel 1932: 489-492).*

*Since from a native or Pueblo perspective, images are perceived as having inherent power, or agency, then textile/pottery designs replicated in the open landscape can be viewed as vehicles for communicating with, pleasing to, and even commanding the attention of the clouds spirits. Cotton resembles clouds. Among the Pueblos power is invested in certain imagery by virtue of the image's association with natural phenomena that can hereby be tapped or invoked. M. Jane Young (1985; 1988: 159-167) discusses power as a component of image-making, noting that modern Zuni feel comfortable surrounding themselves*





Fig. 12. Visage kachina et nuage en escalier, Vallée du Rio Grande, New Mexico, vers 1350-1600 AD. (Cliché Polly Schaafsma).

Fig. 12. Kachina face and stepped cloud, Rio Grande Valley, New Mexico, ca. 1350-1600 CE. (Photo Polly Schaafsma).

santes capables de donner de bons résultats. En suivant le même raisonnement, les motifs des textiles/poteries dans l'art rupestre seraient faits pour attirer les nuages, tout comme les potiers Pueblo Zuni qui expliquent leurs dessins géométriques comme des couvertures de pluie ou de neige, soit des prières pour la pluie. On lui dit que : « Ce sont toutes des créatures qui fréquentent les sources. Si nous les peignons sur nos bols, nos bols seront toujours pleins d'eau, comme les sources. » Elle note toutefois que les objets ainsi ornés ne sont pas utilisés pour stocker l'eau ! En fait, ils servent pour la farine sacrée de maïs, le lien étant que la pluie est nécessaire au maïs, et ces bols (remplis de cette farine) sont utilisés dans les rituels de pluie. Elle explique que les dessins des poteries concernant le temps sont utilisés dans les cérémonies pour le contrôler. Toujours chez les Zuni, Cushing (1887, p. 166-67) parle des pétroglyphes comme de « prières sur les rochers », et Stephen (1936, p. 211) décrit des images dans les kivas Hopi en tant que prières pour la pluie et autres bienfaits.

Étant donné que, dans le rituel Pueblo, une demande de bienfaits implique la réciprocité, nous pouvons supposer que, si les images rupestres devaient attirer des divinités ou des nuages de pluie, leur réalisation ou des visites ultérieures sur les lieux pouvaient s'accompagner d'offrandes telles que planter des bâtonnets de prière ou fumer rituellement.

### Conclusions

L'art rupestre suggère que, entre environ 1100 et 1280 AD, le coton a joué un rôle rituel important parmi les Pueblos du Sud-Ouest. Nombre de motifs textiles sur les rochers des régions de Sinagua, Little Colorado et

with potentially powerful images capable of bringing about efficacious results. Following the same reasoning, textile/pottery patterns as rock art motifs in the landscape may have been put there to attract clouds, just as Zuni Pueblo potters who explained their geometric designs as rain blankets or snow blankets, signifying prayers for rain." She was told that, "These are all creatures who frequent springs. If we paint them on our bowls, our bowls will always be full of water, like springs." She also notes, however, that the particular vessels bearing these designs are not used to store water! They actually are used for holding sacred corn meal, the link being that rain is needed for the corn to grow, and the bowls with these designs (filled with sacred corn meal) are used in rain rituals. She explains that pottery designs concerning weather are used in ceremonies to control weather. Also at Zuni, Cushing (1887:166-67) refers to petroglyphs as "prayers on rocks", and Stephen (1936: 211) describes images made in Hopi kivas as being prayers for rain and other blessings.

Since in Pueblo ritual contexts petitions for benefits involve reciprocity, one may speculate that, if rock art icons were made to attract deities or rain clouds, making these images or subsequent visits to these locations may have been accompanied by offerings such as the planting of prayer sticks or ritual smoking.

### Conclusions

Rock art suggests that between approximately 1100 and 1280 CE cotton assumed an important ritual role among Southwest Pueblos. Many of the cotton textile patterns on the rocks in the Sinagua, Little Colorado, and

Glen Canyon sont grands et méticuleusement réalisés. La nature raisonnée de leur production et les données ethnographiques font penser à des gravures perçues comme médiatrices entre le monde humain et les faiseurs de pluie, voire que ces motifs rupestres faisaient venir les nuages et les êtres surnaturels faiseurs de pluie. Cette hypothèse est confirmée par l'utilisation du coton dans les pratiques rituelles et cérémonielles contemporaines. De plus, ces motifs conviennent aux récipients pour l'eau, symbolisant des sources.

Bien qu'après la fin des années 1200 l'iconographie religieuse ait changé radicalement, l'invocation des êtres surnaturels pour la pluie continua. Ainsi, alors que les rituels de pluie restent et demeurent une préoccupation Pueblo, il semble que, dans l'art rupestre, les *kachinas* remplirent cette fonction, remplaçant largement les complexes motifs sur textile/poterie des siècles précédents. L'imagerie *kachina* dans les gravures et peintures rupestres devient alors omniprésente tandis que les représentations textiles diminuent (fig. 12). Les temps changent, pas les besoins<sup>1</sup>.

*Glen Canyon regions are large and meticulously crafted. The calculated nature of their production and ethnographic data support the proposal that these petroglyphs were perceived as mediating between the human world and the rainmakers – that, in fact, clouds and rain-making supernaturals were summoned by these motifs in the landscape. This idea is roundly supported today via the use of cotton in ritual practice and ceremonial performance. In addition, these designs are also appropriate to pottery, water containers - symbolic of springs.*

*Although after the end of the 1200s, there was a major change in religious iconography, petitions to the supernaturals for rain continued. Thus while petitions to the supernatural realm for rain remained and remains a Pueblo concern, it appears that in the rock art, kachina depictions fulfilled that function, largely replacing the complex textile/pottery-related patterns of the previous centuries. Kachina imagery as petroglyphs and rock paintings at this point becomes ubiquitous as the representation of textile in rock art diminishes (Fig. 12). Times change, needs do not.<sup>1</sup>*

**Polly SCHAAFMSMA**

Research Associate, Museum of New Mexico, Santa Fe, New Mexico USA

## BIBLIOGRAPHIE

BALLEREAU D., 1990. — El Arte Rupestre en Sonora: Petroglifos en Caborca. In: PILAR CASADO M. del & Lorena MIRAMBELL L. (eds.), *El Arte Rupestre en Mexico*, p. 259-452. Mexico, D.F.: Instituto Nacional de Antropología y Historia. (Antologías: Serie Arqueología).

BUNZEL R.L., 1932. — "Introduction to Zuni Ceremonialism", "Zuni Origins Myths", "Zuni Ritual Poetry" and "Zuni Katsinas: An Analytical Study". In: *Forty-Seventh Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1929-1930*, p. 467-1086. Washington, DC: Government Printing Office.

CHRISTENSEN D., 1994. — Rock Art, Ceramics, and Textiles. *Rock Art Papers*, 11, p. 107-116. (San Diego Museum Papers; n° 31).

CUSHING F.H., 1887. — *Cushing Letter Book I*. New York: Huntington Free Library.

DUTTON B.P., 1963. — *Sun Father's Way*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

GEERTZ A.W., 1987. — *Hopi Indian Altar Iconography*. Leiden: E.J. Brill, Institute of Religious Iconography, State University Groningen. (Iconography of Religions; X, 5).

GRANT C., 1978. — *Canyon de Chelly: Its People and Rock Art*. Tucson, AZ: University of Arizona Press.

HAYS-GILPIN K. & VANPOOL C., 2009. — Red Earth, White Clouds: The Metaphorical World of Kayenta Pottery. Paper Presented at the Seventy-fourth Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Atlanta.

HOUGH W., 1914. — *Cultures of the Ancient Pueblos of the Upper Gila*. Washington DC: Smithsonian Institution. (United States National Museum; Bulletin 87).

KENT K.P., 1957. — *The Cultivation and Weaving of Cotton in the Southwestern United States*. Philadelphia: The American Philosophical Society. (Transactions of The American Philosophical Society; new series, 47 (3)).

MCCREERY P. & MALOTKI E., 1994. — *Tapamveni: Rock Art Galleries of Petrified Forest and Beyond*. Petrified Forest, AZ: Petrified Forest Museum Association.

PARSONS E.C., 1939. — *Pueblo Indian Religion*. Chicago, IL: University of Chicago Press. 2 vol.

SAHAGÚN B. de, 1950-1982 [1569]. — *Florentine Codex, General History of the Things of New Spain*, translated and edited by A.J.O. ANDERSON & C.E. DIBBLE. Santa Fe & Salt Lake City: School of American Research and University of Utah Press. 12 vol.

SCHAAFMSMA P., 1987. — Rock Art at Wupatki: Pots, Textiles, and Glyphs. In: NOBLE D. G. (ed.), *Wupatki and Walnut Canyon: New Perspectives on History, Prehistory, Rock Art*, p. 20-27. Santa Fe, NM: Ancient City Press. (Exploration: Annual Bulletin of the School of American Research).

SCHAAFMSMA P., 1999. — Tlalocs, Kachinas, Sacred Bundles, and Related Symbolism in the Southwest and Mesoamerica. In: SCHAAFMSMA C.F. & RILEY C.L., *The Casas Grandes World*, p. 164-192. Salt Lake City, UT: University of Utah Press.

1. Cet article a été présenté au Congrès international « Arqueología y Arte Rupestre » N° 7, La Paz, Bolivie, 2012.

1. Paper presented at the Congreso Internacional "Arqueología y Arte Rupestre" N° 7, La Paz, Bolivia, 2012.

- SCHAAFSMA P., 2000. — *Warrior, Shield, and Star*. Santa Fe, NM: Western Edge Press.
- SCHAAFSMA P., 2002. — Pottery Metaphors in Pueblo and Jornada Mogollon Rock Art. In: TURPIN S.A. (ed.), *Rock Art and Cultural Processes*, p. 51-66. San Antonio, TX: Rock Art Foundation. (Special Publications; 3).
- SCHAAFSMA P., 2009a. — Tlaloc y las Metafaras para Hacer Llover en el Suroeste de los Estados Unidos. *Arqueología Mexicana*, 16 (96), p. 48-51. Mexico, D.F.
- SCHAAFSMA P., 2009b. — The Cave in the Kiva. *American Antiquity*, 74 (4), p. 664-690.
- SCHAAFSMA P. & TAUBE K.A., 2006. — Bringing the Rain: an ideology of rain making in the Pueblo Southwest and Mesoamerica. In: QUILTER J. & MILLER M. (eds.), *A Pre-Columbian World*, p. 231-286. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- STEPHEN A. 1936. — *Hopi Journal*, edited by E. Clews Parsons. New York: Columbia University Press.
- STEVENSON M.C., 1904. — *The Zuni Indians*. Washington, DC: Smithsonian Institution. (Twenty-third Annual Report for the Bureau of American Ethnology, 1901-1902).
- TEAGUE L.S., 1998. — *Textiles in Southwestern Prehistory*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- TURNER C.G. II, 1963. — *Petroglyphs of the Glen Canyon Region: Styles, Chronology, Distribution, and Relationships from Basketmaker to Navajo*. Flagstaff, AZ: Museum of Northern Arizona Society of Science and Art. (Bulletin; 38 – Glen Canyon Series; N° 4).
- VOTH H.R., 1905. — *The Traditions of the Hopi*. Chicago, IL: Field Museum of Natural History. (Anthropological Series 8, Publication 96).
- WEBSTER L.D., 2001. — An Unbroken Thread: the Persistence of Pueblo Textile Traditions in the Postcolonial Era. In: FIELDS V.M. & ZAMUDIO-TAYLOR V. (eds.), *The Road to Aztlan: Art from a Mythic Homeland*, p. 274-289. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- WEBSTER L.D., 2007. — Ritual Costuming at Pottery Mound: The Pottery Mound Textiles in Regional Perspective. In: SCHAAFSMA P. (ed.), *New Perspectives on Pottery Mound Pueblo*, p. 167-206. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- WHITING A.F., 1939. — *Ethnobotany of the Hopi*. Flagstaff, AZ: Museum of Northern Arizona Society of Science and Art. (Bulletin; 15).
- YOUNG M.J., 1985. — Images of Power and the Power of Images: The Significance of Rock Art for Contemporary Zunis. *Journal of American Folklore*, 98 (387), p. 3-48.
- YOUNG M.J., 1988. — *Signs from the Ancestors: Zuni Cultural Symbolism and Perceptions of Rock Art*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

### L'ART RUPESTRE DU NORTHUMBERLAND SUR TÉLÉPHONE PORTABLE

Pour la divulgation au public de l'art rupestre britannique, le Northumberland est resté à l'avant-garde depuis que l'ancienneté des gravures néolithiques et du Bronze ancien fut admise il y a environ 150 ans. Au XIX<sup>e</sup> siècle, des antiquaires comme Tate (1865) menèrent ces initiatives, tandis qu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'exemple vint de l'abondante littérature populaire de Beckensall (p. ex. 1974, 2000). Son désir de rendre l'art rupestre accessible au public ouvrit la voie à deux projets, dans les années 2000, sur l'accès par internet à une vaste documentation sur l'art rupestre : « Northumberland Rock Art: Web Access to the Beckensall Archive » (<<http://rockart.ncl.ac.uk>> ; Mazel & Ayestaran, 2010) et « Northumberland and Durham Rock Art Pilot Project » (<<http://archaeologydataservice.ac.uk/era/>> ; Barnett, 2010). Ces projets sont à la base du projet « Rock Art on Mobile Phones » (RAMP ; <<http://rockartmob.ncl.ac.uk>>), qui permet aux utilisateurs de découvrir cet art *in situ* sur leur portable.

Suivant le précepte que « les archéologues qui veulent construire des messages intéressants et utiles recherchent ce que le public connaît, pense ou utilise à propos du passé » (McManamon, 1994, p. 64), le RAMP se voulut ouvert et participatif dans l'interprétation du patrimoine archéologique. Cinq ateliers publics, chacun d'une journée, furent organisés dans les villes de Wooler

### EXPERIENCING NORTHUMBERLAND ROCK ART THE MOBILE WAY

*Northumberland has been at the forefront of making British rock art accessible to the public ever since the Neolithic and Early Bronze carvings were confirmed as ancient around 150 years ago. In the 19th century, antiquarians such as Tate (1865) led these initiatives, while in the 20th century this was exemplified in the large body of popular literature published by Beckensall (e.g. 1974, 2001). Beckensall's desire to make rock art accessible to the public paved the way for two projects, in the 2000s, which provided web access to a wealth of rock art data: "Northumberland Rock Art: Web Access to the Beckensall Archive" (<<http://rockart.ncl.ac.uk>>; Mazel & Ayestaran 2010) and "Northumberland and Durham Rock Art Pilot Project" (<<http://archaeologydataservice.ac.uk/era/>>; Barnett 2010). These projects laid the basis for the "Rock Art on Mobile Phones" project (RAMP; <<http://rockartmob.ncl.ac.uk>>) that enables people to discover a range of Northumberland's rock art in situ via their mobile phones.*

*Guided by the premise "that archaeologists who want to construct interesting, even useful, messages seek out what members of the public know, think about, or use from the past" (McManamon 1994: 64), RAMP adopted an open and participatory approach to interpreting archeological heritage. This involved holding five one-day public workshops in the Northumberland*

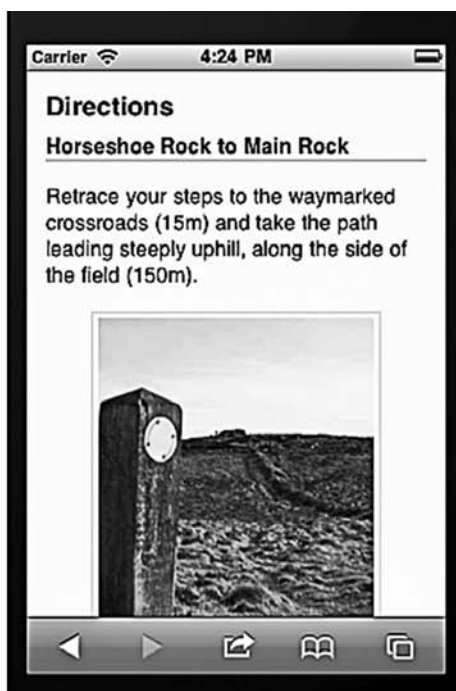
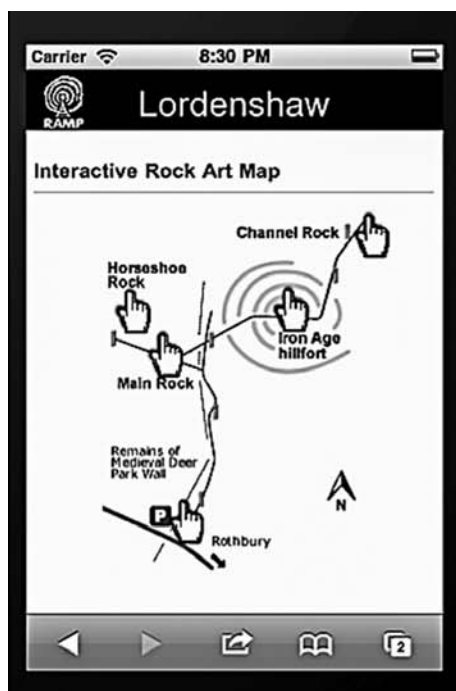


Fig. 1. Fenêtres de navigation telles que nous pouvons les voir sur les téléphones portables.

Fig. 1. Navigational windows as seen on mobile phones.

et de Rothbury (Northumberland), proches des trois zones à art rupestre retenues pour le RAMP (Weetwood Moor, Lordenshaw et Dod Law). Les participants furent de tous âges, d'adolescent à retraités, mais majoritairement âgés. Voulant s'appuyer sur leurs connaissances, leurs expériences et leurs vœux, les ateliers furent centrés sur la manière dont ils percevaient et vivaient l'art rupestre et ses paysages, ainsi que sur leurs réactions à la base interprétative prototype et à la manière dont elle fonctionnait, de même que sur le contenu le plus adapté aux portables. Ces ateliers révélèrent que les participants avaient des réactions significatives, tant personnelles que partagées, à leurs expériences en matière d'art rupestre. Trois d'entre elles influencèrent les concepts et contenus du RAMP : trouver et voir l'art rupestre, avancer des hypothèses spéculatives dans l'ambiguïté, se référer au paysage. Nous allons en parler plus en détail.

### Trouver et voir l'art rupestre

Malgré la richesse en ligne de la documentation sur la localisation des gravures rupestres du Northumberland, les découvrir dans la campagne présenta des difficultés pour les participants, surtout pour les sites parfois cachés par la végétation. Selon les paroles de l'une d'entre eux, pourtant familière du paysage en tant que gardienne volontaire du Parc national du Northumberland, « la dernière fois que je m'y rendis, je n'ai pas pu trouver celui-là, le principal, pas du tout. Et nous avons fait des tas de va-et-vient. » Les participants firent également part de leur difficulté à distinguer le naturel du gravé, surtout par temps couvert en l'absence d'ombres pour souligner les gravures.

Le RAMP fit appel à divers moyens pour surmonter ces problèmes de « trouvaille ». Pour faciliter le repérage des panneaux, nous avons surtout utilisé une carte visuelle mettant en relation les environnements physique et digital. Nous y avons ajouté une aide à la navigation, sous forme d'un texte concis et d'images pour guider les visiteurs entre les divers panneaux ornés, y compris la question écrite : « Suis-je au bon endroit ? ». En outre,

towns of Wooler and Rothbury that are close to the three rock art areas identified for use in RAMP (i.e. Weetwood Moor, Lordenshaw and Dod Law). Workshop participants ranged from a teenager to retirees, with a trend towards older participants. Intended to draw on the knowledge, experience and aspirations of the participants, the workshops focused on how their experienced and used rock art and surrounding landscapes and their response to the prototype interpretative materials and the delivery mechanisms developed, as well as the type of content most suited to mobile phones. The workshops revealed that the participants had significant personal and shared responses to their rock art experiences, three of which influenced RAMP's conceptual design and content: finding and seeing rock art, the desire for ambiguity and to speculate, and connecting to the landscape. These will be addressed below.

### Finding and seeing rock art

Despite the wealth of online data about the location of Northumberland's rock carvings, actually finding panels in the countryside remained somewhat elusive for workshop participants, especially as they are sometimes obscured by vegetation. As one of the participants, who despite her familiarity with the landscape as a volunteer ranger for the Northumberland National Park, reflected "the last time I was up there I couldn't find that, the main one, I couldn't find it at all. And we walked backwards and forwards, and backwards and forwards." Participants also expressed sometimes having difficulty of distinguishing what was natural and what was carved, especially in dull conditions where there are no shadows to assist with highlighting the carvings.

RAMP used a variety of mechanisms to overcome these "findability" issues. To support the locating of panels, a visual map of the rock art panels was used as the primary navigational mechanism, connecting the digital and physical environments. This is complemented by additional navigational material, such as concise text and imagery to guide people between the different rock art panels, including text asking "Am I at the right place?"

nous avons veillé à ce que l'information sur les sites web du portable soit intégrée avec des aides *in situ* pour la navigation ; p. ex., des panneaux à l'entrée des zones ornées avisent les gens sur la présence de l'interprétation et sur son fonctionnement (fig. 1-2). Ils sont discrètement complétés par des signaux en bois. Tous les panneaux ont des codes QR pour faciliter l'accès à l'information.

Pour répondre au vœu de distinguer les gravures sur les roches, les relevés de Beckensall furent annotés. Ces relevés aidèrent les participants qui furent souvent surpris par l'étendue des gravures : « Je suis souvent allé voir cette roche. J'y ai amené des visiteurs et je n'ai jamais rien vu de tel [geste vers le relevé]. Ce que j'ai vu, c'est quelques cercles et ce petit truc là-bas. »

### Désir d'hypothèses spéculatives et d'ambiguïté

Lors des ateliers, les participants exprimèrent une forte curiosité sur les raisons et les significations de l'art rupestre. Ces questions dominèrent les discussions sur les sites et après, souvent sous forme spéculative : « On n'en sait vraiment rien, en fait. Ben, il y a des tas d'hypothèses, mais... on n'en sait rien. Parce que c'est un mystère, c'est bien plus attirant, non ? ». Il devint évident qu'ils souhaitaient non seulement avoir les réponses archéologiques factuelles, mais aussi garder une certaine ambiguïté et pouvoir spéculer à propos des gravures. Nous y sommes parvenus avec, par exemple, de pseudo dialogues audio sur le ton de la conversation, comme dans cet extrait où un visiteur adopte une interprétation plus « autoritaire », tandis que l'autre non-spécialiste joue un rôle actif, acceptant la responsabilité d'apprendre et faisant des suggestions :

– Voix A : C'est stupéfiant de penser que je suis si près d'une roche que quelqu'un a gravée il y a si longtemps. Les taches de lumière en rendent la lecture vraiment difficile, mais c'est très bien fait. Les sillons sont très polis et symétriques, et d'un vert superbe, ils ont presque l'air doux !

– Voix B : Avez-vous quelque idée de leur signification et de la raison pour laquelle ils ont été faits ?

– Voix A : Eh bien, je ne crois pas que ces gravures soient juste décoratives. Ici, avec les arbres, elles inspirent un sentiment presque mystique ou spirituel.

### Mieux percevoir les lieux et soi-même

Les participants aux ateliers indiquèrent que leur rapport à l'art rupestre était lié aux caractéristiques temporelles, sociales et physiques du paysage. Ce dernier a son attrait propre, car, outre l'art rupestre, « nous passons une journée agréable dehors, dans un beau cadre, à chercher les gravures, et je crois que c'est un plus –

Furthermore, care was taken to ensure that information on the mobile websites is integrated with *in situ* navigational aids; e.g. there are signs at the entrances to the areas advising people about the presence of the interpretation and how it works (Fig. 1-2) and discrete signs on wooden way markers. All the signs have QR codes to support access to information.

The participants expressed desire to recognise the carvings on the rocks was accomplished by annotating Beckensall's diagrams. Aided by these diagrams the participants were often surprised at the extent of the carvings: "I've been to that stone many times. I've taken visitors up there and I've never seen anything like this [gestures at diagram]. I've seen a few rings and the bit down there."

### Desire for ambiguity and speculation

In the workshops, participants expressed a strong curiosity about why the rock art was made and what it meant. These issues dominated on-site discussions and post-visit reflections and they were often conveyed through speculation: "We haven't really got a clue. I mean there's loads of ideas but...we don't know. Because it's a mystery it's much more alluring, yeah?" It became evident that not only did the participants want to hear available archaeological answers, but they also desired a sense of ambiguity and to have the space to speculate about the carvings. This was achieved through, for example, simulated audio dialogues that adopted a conversational style, as reflected in this excerpt where one visitor adopts a more "authoritative" interpretation, while the other "layperson" still takes an active role, accepting responsibility for their own learning and makes suggestions:

– Voice A: It's amazing to think that I'm so close to the rock someone carved so long ago. The dappled sunlight makes them quite difficult to see too, but they are beautifully done. The grooves are very even and symmetrical, and a lovely shade of green, they look almost soft!

– Voice B: So, have you got any thoughts about what they might mean or why they were made?

– Voice A: Well, I don't think they can be just decorative. Here in the trees they seem to have an almost mystical or spiritual feeling.

### Enhancing sense of place and self

Workshop participants indicated that their relationship with the rock art was framed through the temporal, social and physical features of the landscape. The landscape was given as its own incentive, where irrespective of locating rock art, "one has a nice day out in lovely countryside looking for them and I think that sort

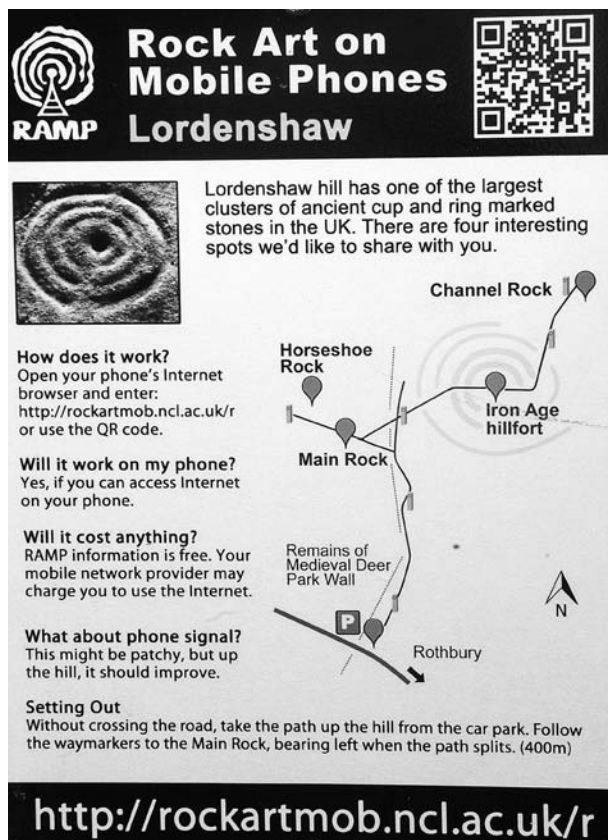


Fig. 2. Panneau d'entrée du RAMP à Lordenshaw.

Fig. 2. RAMP entrance sign at Lordenshaw.

on les trouve en général là où il y a un superbe point de vue. » Ils exprimèrent aussi de la curiosité à propos de l'évolution historique du paysage et sur ses rapports réciproques avec l'habitat. Le RAMP réagit en encourageant les visiteurs à intégrer le paysage, comme par exemple à Horseshoe Rock, où il leur est demandé de « Prendre quelques instants pour profiter de la vue » avant de se tourner « vers la pente où la roche gravée est juste en face de vous. » Le désir d'en savoir plus sur l'histoire humaine du paysage nous a par exemple incités à attirer l'attention sur des collines fortifiées de l'Âge du Fer au voisinage de panneaux gravés. En outre, nous demandons aux visiteurs de réfléchir à la manière dont les gens de cette époque pouvaient considérer les gravures.

### Conclusion

Ce projet d'art rupestre sur téléphone portable se situe dans le cadre du changement paradigmatique, au cours des dernières décennies, sur l'interprétation du patrimoine. Certains archéologues, travaillant surtout seuls et décidant de ce qu'il serait utile au public de connaître, ont modifié leurs *modi operandi* pour travailler de plus en plus avec lui de manière ouverte et participative afin de créer « une programmation publique plus chargée de sens. » (Jameson & Baugher, 2008, p. 4). Il est intéressant de voir que les données recueillies par le RAMP sur ce que le public désire savoir et ressentir à propos de l'art rupestre s'écartent parfois du Audience Development Plan, d'origine professionnelle, créé pour le projet Beckensall Northumberland Rock Art (Mazel & Ayestaran, 2010). Il existe des points communs (trouver les panneaux gravés), mais le désir des participants aux ateliers du RAMP de garder une ambiguïté et de spéculer, de même que celui de profiter de l'occasion pour apprécier un vaste paysage autour de l'art, n'avait pas sa place dans le Audience Development Plan. Répondre aux besoins du public ne va pas à l'encontre d'une approche professionnelle. L'accent est mis sur l'importance, dans ce travail et chaque fois que cela est possible, de le mener en collaboration, d'autant que les membres du RAMP précisèrent que les hypothèses devaient être fondées sur des faits établis. Finalement, si nous voulons que nos interprétations de l'art rupestre soient accessibles au public et compréhensibles, il faut l'impliquer dans le processus interprétatif et y incorporer ses connaissances et ses vues.

*of adds to it –they're usually somewhere where there's a lovely viewpoint." The participants were also curious about the historical development of the landscape and how the different aspects of human habitation connected to each other. RAMP responded to these by encouraging visitors to take in the landscape as at Horseshoe Rock, for example, where visitors are requested to "Take a moment to enjoy the view" before facing "up the slope with the carved rock in front of you." The wish to learn more about the landscape as part of human history is addressed by, for example, drawing attention to Iron Age hillforts close to carved panels. Moreover, visitors are asked to reflect on how past peoples such as the Iron Age people may have perceived the carvings.*

### Conclusion

*This rock art on mobiles phone project forms part of a paradigm shift that has taken place in heritage interpretation during the last few decades where some archaeologists have changed their *modi operandi* from working mostly in isolation and deciding what would be useful for the public to know, to increasingly working with the public in an open and participatory manner to create "more meaningful public programming" (Jameson & Baugher 2008: 4). In this respect, it is interesting that RAMP's findings about what the public desires to know and experience about rock art differed in some respects from the professionally driven Audience Development Plan created for the Beckensall Northumberland Rock Art project (Mazel & Ayestaran 2010). While there is some overlap (as in finding rock art panels), the RAMP workshop participants' desire for ambiguity and speculation along with the opportunity to connect with the broader rock art landscape was not considered in the Audience Development Plan. Responding to public needs does not preclude the importance of professional input. Instead, it emphasises the importance for this work, wherever possible, to be done collaboratively, especially as RAMP participants indicated that their speculations should be complemented by evidence-based insights. Ultimately, if we want our interpretations of rock art to be accessible and meaningful to the public, it is critical that we involve them in the interpretive process and incorporate their knowledge and views in the designs.*

**Aron MAZEL & Areti GALANI**

International Centre for Cultural and Heritage Studies, Newcastle University

### BIBLIOGRAPHIE

BARNETT T., 2010. — Putting people in the picture: community involvement in rock art recording. In BARNETT T.F. & K.-E. SHARPE K.E. (eds.), *Carving a future for British rock-art: new approaches to research, management and presentation*, p. 25-36. Oxford : Oxbow Books.

BECKENSALL S., 1974. — *The Prehistoric Carved Rocks of Northumberland*. Newcastle upon Tyne: Frank Graham.

BECKENSALL S., 2001. — *Prehistoric rock art in Northumberland*. Tempus: Stroud.

JAMESON J.H. & BAUGHER S., 2008. — Public interpretation, outreach, partnering: an introduction. In JAMESON J.H. & BAUGHER S. (eds.), *Past meets present: archaeologists partnering with museum curators, teachers and community groups*, p. 3-18. New York: Springer.

MAZEL A.D. & AYESTARAN H., 2010. — Visiting Northumberland rock art virtually: the Beckensall archive analysed. In BARNETT T.F. & SHARPE K.E. (eds.), *Carving a future for British rock art: new approaches to research, management and présentation*, p. 140-150. Oxford: Oxbow Books.

McMANAMON F.P., 1994. — Presenting archaeology to the public in the USA. In STONE P.G. & MOLYNEAUX B.L. (eds.), *The presented past: heritage, museums and education*, p. 61-81. London: Routledge.

TATE G., 1865. — *The ancient British sculptured rocks of Northumberland and the eastern borders*. History of the Berwickshire Naturalists Club, V.

## LIVRES

**McDONALD J. & VETH P. (eds.)**, 2012. — *A Companion to Rock Art*. Chichester : John Wiley & Sons Ltd, Blackwell Publishing Ltd, 680 p., fig. ISBN: 978-1-4443-3424-1 (hardback). Price: £110.00. To order: cs-books@wiley.com

Ce très gros volume, hélas horriblement cher, comprend 37 articles par de nombreux auteurs qui couvrent les principaux aspects de l'art rupestre dans le monde. Il fournit énormément d'informations. Souhaitons que son prix n'empêche pas la diffusion de ces connaissances accumulées.

**DAVIES S.**, 2012. — *The Artful Species. Aesthetics, Art and Evolution*. Oxford : University Press, 301 p. ISBN : 978-0-19-965854-1.

L'auteur est un philosophe qui étudie les relations possibles entre l'évolution, l'art et l'esthétique, depuis les temps les plus reculés.

**BEA M.**, 2012. — *Arte rupestre de la Comarca del Matarraña/Matarranya*. Valderrobres : Comarca del Matarraña, 96 p., fig. ISBN : 978-84-695-3817-3. To order: Comarca del Matarraña, Avda. Cortes de Aragón, 7. 44580 Valderrobres (Teruel) (Spain).

Jolie brochure, très bien illustrée, sur l'art rupestre holocène de l'une des régions du nord de l'Espagne, en Aragón.

**GENESTE J.-M.**, 2012. — *Lascaux*. Paris : Gallimard, Collection Découvertes. Préface d'**Yves Coppens**. ISBN : 978-2-07-013951-4. Price: 13.50 €.

Jolie petite brochure, très bien illustrée avec des dépliants, sur la célèbre grotte de Lascaux.

**ROSENGREN M.**, 2012. — *Cave Art. Perception and Knowledge*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 169 p. ISBN : 978-1-137-27196-9. Price: £55.

Critique d'un philosophe suédois sur les interprétations proposées pour l'art paléolithique, à la lumière des concepts d'Ernst Cassirer et de Cornelius Castoriadis.

**COOK J.**, 2013. — *Ice Age Art: arrival of the modern mind*. London: The British Museum Press, 288 p., fig. ISBN : 978 0 7141 2333 2. Price: £30.00. To order: The British Museum Press, 38 Russell Square, London WC1B 3QQ (Angleterre). Britishmuseum.org/publishing

Cet ouvrage superbe, réalisé à l'occasion d'une grande exposition du British Museum ayant le même titre, porte sur tout l'art paléolithique européen, surtout considéré à travers les objets d'art mobilier. Les représentations féminines y trouvent une très large place. Recommandé.

**OTTE M. (dir.)**, 2013. — *Les Gravettiens*. Paris-Arles : Éditions Errance, 352 p., fig. ISBN : 978 2 87772 509 5. Price: 40 €. To order: Éditions Errance, Actes Sud, Place Nina Berberova, 13600 Arles.

Après une synthèse sur les Aurignaciens en 2010, voici celle, bienvenue, sur les Gravettiens, toujours sous la direction de Marcel Otte. L'art, pariétal et mobilier, y tient une large place.

*This enormous unfortunately horribly expensive volume includes 37 papers by numerous authors about the main aspects of rock art in the world. It provides a wealth of information. We can but hope that its price will not stand in the way of the access to the information gathered.*

*The author is a philosopher who investigates possible connections between evolution, art, and aesthetics from the most ancient times.*

*Nice very well-illustrated brochure on the Holocene rock art of a region in the north of Spain, in Aragón.*

*A nice small brochure, very well illustrated with fold-outs, on the famous Lascaux Cave.*

*A Swedish philosopher's critical view of previous interpretations of Palaeolithic cave art following the concepts of Ernst Cassirer and Cornelius Castoriadis.*

*This superb volume was published on the occasion of a great exhibit with the same title at the British Museum. It deals with all European Palaeolithic art, mostly considered through portable art objects. The representations of women are extensively dealt with. Recommended.*

*After a synthesis on the Aurignacians in 2010, here is a welcome one on the Gravettiens, again edited by Professor Marcel Otte. Parietal and portable art are dealt with at large.*

## ERRATUM

Dans *INORA*, 65, 2013, nous déplorons une erreur de mise en page dans l'article de Norbert AUJOULAT<sup>†</sup>, Valérie FERUGLIO, Nathalie FOURMENT, Dominique HENRY-GAMBIER, Jacques JAUBERT, « Le sanctuaire gravettien de Cussac (Le Buisson-de-Cadouin, Dordogne, France) : premiers résultats d'un projet collectif de recherche ». La page 15 aurait dû être la page 13, et en conséquence, les pages 13 et 14 auraient dû être les pages 14 et 15.

Ci-joint, les pages dans le bon ordre

In *INORA*, 65, 2013, an unfortunate error occurred in AUJOULAT<sup>†</sup>, Valérie FERUGLIO, Nathalie FOURMENT, Dominique HENRY-GAMBIER, Jacques JAUBERT' paper : "The Gravettian Sanctuary of Cussac (Le Buisson-de-Cadouin, Dordogne, France): First results of a team research project". Page 15 should have been page 13, and consequently, pages 13 and 14 should have been pages 14 and 15.

You will find herein the page in their right order.

Il ne nous est pas possible, pour des raisons financières, de vous envoyer directement des cartes de rappel. N'attendez donc pas pour payer votre abonnement aussitôt que possible. Merci.

L'abonnement annuel est toujours de 20 €, plus les éventuels frais bancaires. Il donne droit à la réception de tous les fascicules publiés dans l'année, généralement trois.

**For the USA, please send your 25\$ remittance, payable to ARARA, to Dona Gillette,  
ARARA, 1147 Vaquero Way, NIPOMO CA 93444 (USA) rockart@ix.netcom.com**

• **Si vous avez un compte bancaire en France**, envoyez un chèque de 20 €, libellé à l'ordre de l'ARAPE – 11, rue du Fourcat 09000 FOIX, FRANCE.

• **Si vous résidez dans la zone Euro ET n'avez PAS de compte bancaire en France**, vous pouvez :

– envoyer un mandat postal de 20 € à l'ARAPE – 11, rue du Fourcat 09000 FOIX, France ; veillez à préciser le nom de l'abonné.

– faire un virement international de 20 € sur le compte bancaire de l'ARAPE ; dans ce cas, veillez à préciser le nom de l'abonné et envoyez un mel d'information à [yanik.leguillou@online.fr](mailto:yanik.leguillou@online.fr) en indiquant le nom de votre banque. Merci de ne pas envoyer de chèque, dont l'encaissement entraîne d'importants frais bancaires.

• **Si vous résidez HORS la zone Euro ET n'avez PAS de compte bancaire en France**, vous pouvez :

– envoyer un mandat postal de 20 € à l'ARAPE – 11, rue du Fourcat 09000 FOIX, France ; veillez à préciser le nom de l'abonné.

– faire un virement international de 24,50 € (dont 4,50 € de frais bancaires) sur le compte bancaire de l'ARAPE ; dans ce cas, veillez à préciser le nom de l'abonné et envoyez un mel d'information à [yanik.leguillou@online.fr](mailto:yanik.leguillou@online.fr) en indiquant le nom de votre banque. Si vous payez plusieurs années d'abonnement, faire un virement de 24,50 € par année d'abonnement.

*Since billing is beyond our means we have to rely on our readers to send in their subscription money directly as soon as possible. Thank you.*

*Subscription for one year is still 20 € plus bank rates when any. This will enable you to receive all the issues (as a rule three) published within the year.*

• **If you have a bank account in France**, send a 20 € check, payable to ARARA – 11, rue du Fourcat 09000 FOIX (France).

• **If you are in the Euro zone and DO NOT have a bank account in France**, you may:

– either send a 20 € postal money order to ARAPE – 11 rue du Fourcat 09000 FOIX (France). Please mention the subscriber's name;

– or wire 20 € on to the ARAPE account; in which case, mention the subscriber's name and send an email to [yanik.leguillou@online.fr](mailto:yanik.leguillou@online.fr) to inform us and mention the name of your bank; please do not send any check because of the heavy bank rates.

• **If you are outside the Euro zone and DO NOT have a bank account in France**, you may:

– either send a postal money order of 20 € to ARAPE – 11 rue du Fourcat 09000 FOIX (France). Please mention the subscriber's name;

– or transfer 24.50 € (that include 4.50 € bank rates) to our ARAPE bank account (see below). Please mention the subscriber's name and send an email to [yanik.leguillou@online.fr](mailto:yanik.leguillou@online.fr) to inform us and mention the name of your bank. If you subscribe for several years, please send us 24.50 € per year.

#### **Bank references**

Account holder: ARAPE

Bank account: Caisse d'Epargne (CE) de Midi-Pyrénées

Address: 1ter, Bd Alsace Lorraine 09000 FOIX (France)

Account number: 08102295317

IBAN: FR76 1313 5000 8008 1022 9531 780

SWIFT/BIC: CEPAFRPP313

