

Kunnskap eller underholdning?

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for historiske studier

Isabella Foldøy

Kunnskap eller underholdning?

Paleolittiske hulemalerier
mellom forskning og formidling



Masteroppgave i arkeologi
Trondheim, våren 2014

Isabella Foldøy

Kunnskap eller underholdning?

Paleolittiske hulemalerier mellom forskning og formidling.

Masteroppgave i arkeologi

Veileder: Prof. Kalle Sognes

Trondheim, mai, 2014

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for historiske studier



Kunnskap for en bedre verden

Forsidefoto: Hulemaleri fra Lascaux. (Evergreen Art discovery, udatert).

Abstract

The thesis explores the relations between current archaeological research and the information presented to the general public. To illuminate the circumstances, a case study of French Palaeolithic cave art has been applied. A chronology of Palaeolithic rock art research has been established, where the most pronounced and acknowledged hypotheses regarding interpretations are perceived as paradigms. Qualitative methods have been used in examining the caves and their associated museums; participating observation in the guided tours, interviews of the guides, and document analyses of brochures and websites produced by the caves and museums. Based on this material, a comparative analysis has been carried out between rock art research and the presentation given to the visitors of the caves. The results show that with some exceptions, much of the information given to the general public is founded on interpretations no longer acknowledged in rock art research today.

This result has been central in a general discussion regarding archaeological research and the way archaeology is presented to the public. There seems to be a distinct division between «academic archaeology» and «popular archaeology». It appears that popular archaeology is regarded as less significant and has less prestige than the more academic modes of archaeology, despite the fact that popular archaeology communicate with a much wider audience. Because well-established scholars rarely publish or present their research to the general public, the field of popular archaeology is filled with non-archaeologists presenting partly erroneous and ambiguous results. A great part of this work could be labelled pseudo-archaeology. Regrettably scholars tend not to be interested in discussing with pseudo-archaeologists since their argumentation and results are regarded as dubious and unrealistic. As a consequence, the explanations suggested by pseudo-archaeologists are not corrected and gets approval in the media. This is a problem because interpretations of the past have been misused for various purposes, such as ideology, nationalism and ethnic cleansing. As archaeologists, it is our responsibility not only to verify the quality of information given the public, but also to convey it in such a way that non-archaeologists will understand and appreciate it.

Forord

Det kom kanskje ikke som et sjokk for mine foreldre at jeg ville bli arkeolog. Som liten samlet jeg på alt som kunne finnes på bakken, og var så opptatt av å se ned at jeg ved flere anledninger gikk på trafikkskilt, biler og andre hindre. Jeg får fortsatt iblant utlevert slike skatter, mamma har funnet enda en isboks gjemt under vasken i kjelleren eller innerst i et kott. Historietimene på barneskolen var et av yndlingsfagene, særlig eldre historie. Når jeg nå i voksen alder har fulgt opp disse interessene er jeg takknemlig for at venner og familie har vært så tolerante. Arkeologiske data blir dradd inn i samtalen uansett tema og jeg har fått en lei tendens til å dikte arkeologiske vitser, som strengt tatt bare er morsomme om du har en viss kunnskap om faget og i tillegg dårlig humor. Takk for forståelsen! En spesiell takk til Sylvelin Foldøy som kjørte den franske leiebilen på kronglete veier og var støttende når jeg holdt på å krepere i den klaustrofobiske hulegangen i Les Combarelles. Takk også til min veileder Kalle Sognnes som lot meg ta oppgaven dit jeg ville, selv om den ikke har en helt tradisjonell vinkling. Takk til dere som har hjulpet meg med å oversette fransk litteratur, særlig akademiske tekster fra slutten av 1800-tallet var det vanskelig å komme gjennom på egenhånd. Takk også til alle på lesesalen for to fine år, dere er en super gjeng!

Jeg har jobbet deltid ved siden av studiene som guide i flere år ved ulike museer, og har blant annet formidlet bergkunst til skoleklasser. Jeg er derfor kanskje mer interessert i museumsutstillinger og formidling enn det befolkningen er generelt. Enkelte av vennene mine blir fortsatt svarte i blikket om skiltet «prehistoric exhibition» tilfeldigvis dukker opp på sightseeing-ruten. Det er imidlertid varierende hva jeg har sittet igjen med etter museumsbesøk. Noen ganger får jeg aha-opplevelser av gode presentasjoner, men dessverre er det oftere at jeg har blitt provosert av utdatert informasjon eller feil. Informasjonen som blir presentert samsvarer ikke nødvendigvis med faglitteraturen og flere steder har jeg funnet informasjon som i forelesninger eksplisitt er omtalt som feil og utdatert. Til en viss grad må det kanskje være slik, faglitteraturen skal jo presentere ny forskning, og med mindre utstillinger oppdateres ofte vil det være en glippe mellom ny forskning og det som blir formidlet. Men i hvor stor grad er det akseptabelt? Og er det egentlig viktig at formidlingen er helt oppdatert? Teorier forandrer seg til stadighet. Er det da noe poeng i å legge frem dagens sannhet som kanskje vil være morgendagens løgn? Det var slike tanker som førte til temavalget for denne oppgaven, forholdet mellom forskning og formidling innenfor den arkeologiske disiplinen.

Innhold

Abstract.....	ii
Forord	iv
Figurliste	vii
Kapittel 1, Introduksjon til oppgaven.....	1
1.1. Tema og avgrensing	1
1.2 Utvalg av materialet.....	3
1.3 Generelt om paleolitikum og hulemalerier.....	3
1.4 Teori og metode	5
1.5 Problemstillinger.....	8
1.6 Definisjoner	8
1.7 Oppbygging av oppgaven.....	9
Kapittel 2, Forskningshistorie	11
2.1 Et forskningsfelt blir til	11
2.1.1 De første funnene av paleolittisk kunst	11
2.2 Art pour l'art - kunst for kunstens skyld	12
2.2.1 Kritikk	14
2.3 Totemisme	14
2.4 Jaktmagi	16
2.4.1 Kritikk	19
2.5 Strukturalisme.....	19
2.5.1. Kritikk	22
2.6 Sjamanisme	23
2.6.1 Kritikk	25
2.7 Situasjonen i dag.....	26
2.7.1 Fellestrekk i forskningen	27
2.7.2 Dagens forskning i forhold til tidligere forskning	28
Kapittel 3, Materialet.....	29
3.1 Presentasjon av materialet.....	29
3.2 Niaux.....	29
3.2.1 Omvisning	30
3.2.2 Hva som ble fortalt	31
3.2.3 Parc de la préhistoire	32
3.4 Lascaux	34
3.4.1 Lascaux II	35
3.4.2 Omvisning	35
3.4.3 Hva som ble fortalt.....	36

3.5 Rouffignac	36
3.5.1 Omvisning:	37
3.5.2 Hva som ble fortalt.....	38
3.6 Les Combarelles	39
3.6.1 Omvisning	40
3.6.2 Hva som ble fortalt.....	41
3.7 Font-de-Gaume	41
3.7.1 Omvisning	42
3.7.2 Hva som ble fortalt.....	43
3.8 Musée National de préhistoire.....	43
3.9 Pech Merle.....	45
3.9.1 Omvisning	45
3.9.2 Hva som ble fortalt.....	47
3.9.3 Pech Merles museum	47
Kapittel 4, sammenligning og resultater.....	49
4.1 Seks huler, store variasjoner.....	49
4.2 Omvisning	49
4.3 Brosjyrer.....	50
4.4 Nettsider	51
4.5 Museene:	52
4.6 Intervjuer	55
4.7 Plassering i paradigmer	57
Kapittel 5, Diskusjon av resultater	59
5.1 Konflikter mellom forskning og formidling?.....	59
5.1.1 Bevaring	59
5.1.2 Autentisitet.....	61
5.2 Akademisk og populærvitenskapelig arkeologi.....	62
5.2.1 Kunnskap og underholdning.....	64
5.2.2 Bruk og misbruk av arkeologi	65
5.2.3 Å gjøre populærvitenskap akademisk	69
5.2.4 kvalitetssikring av populærvitenskap	70
5.2.5 Å bygge bro mellom forskning og formidling.....	71
5.4 Konklusjon	72
Litteraturliste.....	75
Appendiks 1, Intervjuer	89
Appendiks 2, Brosjyrer og nettsider	95
Appendiks 3, Filmen vist i Pech Merles museum.....	111

Figurliste

Figur 1, kart over dekorerte huler, store trekkanter viser til konsentrasjoner (Lawson 1991).....	2
Figur 2, kronologisk oversikt over periodene i yngre paleolitikum (Clottes 2008).....	3
Figur 3, maleri av okse fra Font-de-Gaume (Dordogne Maison.com, udatert).	4
Figur 4, eksempel på portable art (New York University, 2011).....	9
Figur 5, Edouard Lartet (BAS library 2004).....	13
Figur 6, Salomon Reinach (Académie des Inscriptions et Belles-lettres, udatert).....	15
Figur 7, Henri Breuil (The South African Archaeological Society, 2014).	17
Figur 8, Breuils illustrasjon av en seremoni i hulene (Breuil 1949).	18
Figur 9, Andre Leroi-Gourhan (Soulier 2011).	20
Figur 10, Breuil sittende, Leroi-Gourhan til venstre (The subversive archaeologist 2012)	20
Figur 11, skjema med oversikt over motiver (Leroi-Gourhan 1968).	22
Figur 12, Lewis-Williams (Garfinkel, A.P. Austin, D. R. Earle D. & H. Williams 2009).....	23
Figur 13, illustrasjon av tretrinnsmodellen (Clottes og Lewis-Williams 1998).....	24
Figur 14, eksempler på entopiske fenomener (Lewis-Williams & Dowson 1988).....	25
Figur 15, kart med oversikt over de seks hulene (Google maps, udatert).	29
Figur 16, plantegning av Niaux (Clottes 1990).....	30
Figur 17, illustrasjon av steinbukk fra Niaux (Plassard 1999).....	31
Figur 18, «hulevegg» hvor man kan lage egne malerier, fotograf Sylvelin Foldøy.	32
Figur 19, kart over område, brosjyre utdelt ved inngangen (Parc de la Préhistoire 2013).	33
Figur 20, plantegning av Lascaux (Aujoulat 2004).....	34
Figur 21, maleri fra Lascaux (Aujoulat 2004).	35
Figur 22, plantegning av Rouffignac (Plassard 1999).....	37
Figur 23, toget i Rouffignac (Plassard 1999).....	38
Figur 24, i munningen til Rouffignac, museumsbutikk til venstre, fotograf Sylvelin Foldøy.	39
Figur 25, plantegning Les Combarelles (Barrière 1983).....	40
Figur 26, inngangen til Les Combarelles, fotograf Sylvelin Foldøy.....	41
Figur 27, plantegning av Font-de-Gaume (Leroi-Gourhan 1968)	42
Figur 28, maleri av reinsdyr fra Font-de-Gaume, (Evergreen art discovery udatert)	43
Figur 29, rekonstruksjon av «Turcana boy», utstilt i museet, fotograf Sylvelin Foldøy.	44
Figur 30, plantegning for Nasjonalmuseet (Musée National de Préhistoire, udatert).....	44
Figur 31, hestefrisen i Pech Merle (Schaatsbergen 2011).	45
Figur 32, plantegning Pech Merle (Leroi-Gourhan 1968).....	46
Figur 33, en del av utstillingen i Pech Merles museum, fotograf Sylvelin Foldøy.	47
Figur 34, portable art utstilt i Le grand Atelier. Fotograf Sylvelin Foldøy.	53
Figur 35, illustrasjon av den bosniske pyramiden (exohuman, udatert) og bilde av Osmaganagich (Scoch, 30 mars 2009).	66
Figur 36, propaganda fra 2 verdenskrig som spiller på nordmenns identitet knyttet til vikingtiden (Infothread udatert).	68

Kapittel 1, Introduksjon til oppgaven

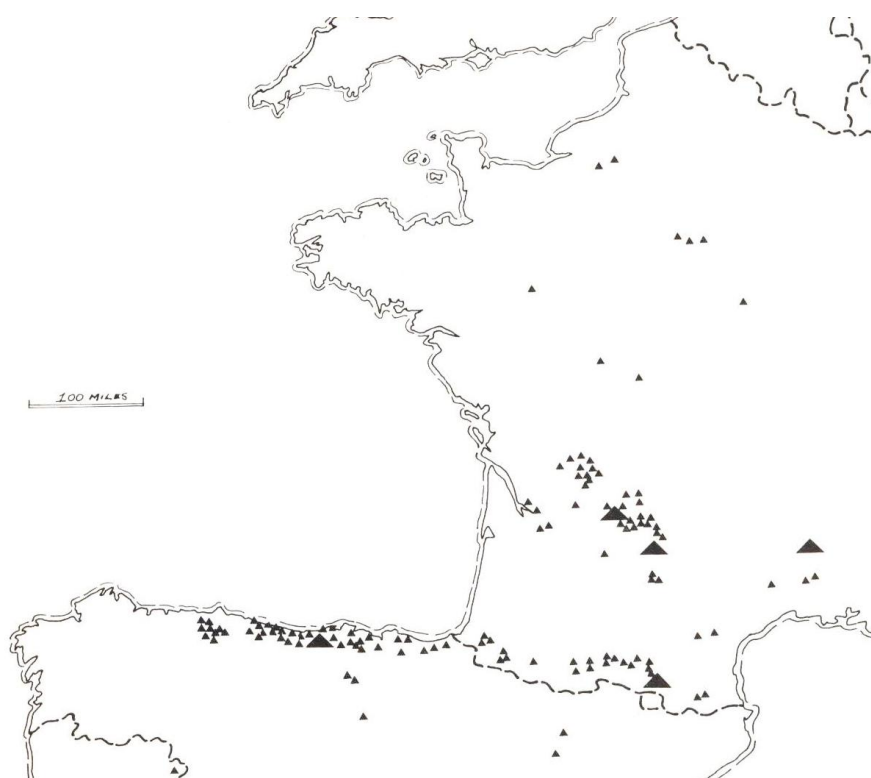
1.1. Tema og avgrensning

Forholdet mellom forskning og formidling er et stort tema som kan sies å berøre den arkeologiske disiplinen som helhet. For å konkretisere har jeg derfor valgt å bruke et case-study av paleolittiske hulemalerier i Sør-Frankrike. Tanken er at dette materialet kan belyse en større diskusjon rundt forskning og formidling og at en slik diskusjon også kan være relevant for norske forhold. Det er skrevet en del om formidling av bergkunst tidligere, både generelt og spesielt rettet mot skoleklasser og barn (se blant annet Bahn 2010; Bakke 2011; Beltran 1998, Fossati 2003; Franklin 2003; Hygen 2003; Olsson 2003). Det er også skrevet en del om forskningsformidling (eksempelvis Beyer 1990; Kjærgaard 2006; Lie & Karlstad 1999; Nielsen 2006; Jensen 2006). Det arbeidet som kanskje er nærmest min oppgave er Petter Kåsin Einangs masteroppgave «Bergkunst i den kulturelle skolesekken», som ser på læringsutbytte av formidling av bergkunst blant skoleklasser (Einang 2010). Jeg har imidlertid ikke funnet noen undersøkelser av hvorvidt formidling av bergkunst stemmer med forskningen av den. Jeg håper derfor at min undersøkelse kan bringe noe nytt til faget ved å sette søkelys på innhold og kvalitet av formidling, samt belyse forholdet mellom forskning og formidling i den arkeologiske disiplinen.

Det kan være grunn til bekymring for bergkunsthens fremtid: «den samme kompetansen, innenfor bergkunst, som for få år siden var til stede under en rekke undervisningsinstitusjoner finnes ikke lengre ved disse institusjonene, færre mastergrader knyttet til bergkunst avlegges.» Av denne grunn mener Løddøen at det «ser ut som om bergkunstmiljøene heller er under nedbygging enn oppbygging». (Løddøen 2011, 130). Om dette er en realitet vil en nedgang i kunnskap om bergkunst komme samtidig med en økende interesse blant folk for fenomenet (Conkey 2012, i). Det er en uheldig kombinasjon som kan gå ut over både formidling og bevaring av bergkunsten. Det er også noe av grunnen til at jeg valgte nettopp bergkunst for å belyse forholdet mellom forskning og formidling. Jeg mener de franske hulemaleriene vil være godt egnet i denne sammenheng; det er et svært kjent materiale som det er forsket mye på over lang tid, og har dermed en lang forskningshistorie. I tillegg er hulene hyppig besøkt; særlig i de mest kjente hulene er det masseturisme. Både forsknings- og formidlingsaspektet er derfor godt belyst og kan sammenlignes.

95 % av de dekorerte hulene i Europa er i Frankrike og på den iberiske halvøy (Clottes & Lewis-Williams 1998, 37). Jeg har imidlertid avgrenset meg til Frankrike. Det er på flere måter et kunstig skille, grensen mellom Frankrike og Spania fantes ikke i paleolitikum, og det er stor likhet i materialet. Jeg har likevel valgt å gjøre det slik av hensyn til forsknings-

historien. De spanske og franske forskerne har ikke hatt så mye kontakt som materialet burde tilsi, og har i stor grad jobbet uavhengig av hverandre. Siden forskningshistorien er essensiell i min oppgave er det derfor mer gunstig å holde seg til ett av landene. Frankrike er også det landet hvor hulemaleriene er mest kjent og brukt i forhold til formidling (Conkey 2012, xxxi). Jeg måtte også avgrense undersøkelsen av hensyn til disponibel tid, økonomi og geografisk spredning. Det var begrenset hvor mange huler jeg hadde mulighet til å dekke siden jeg baserer meg på egen observasjon i alle hulene jeg skriver om.



Figur 1, kart over dekorerte huler, store trekkanter viser til konsentrasjoner (Lawson 1991).

Rundt 170 dekorerte huler er registrert i Frankrike, og det blir fortsatt funnet flere (Lawson 2012, 176). Selv om det er mange dekorerte huler i landet, er det få som i dag er åpne for publikum. Jeg har sammenlignet oversikter over tilgjengelige huler hos Clottes (2008) og Bahn (2007). Selv om publikasjonene er relativt nye kan situasjonen ha endret seg, derfor har jeg undersøkt nettsidene til hulene de har listet opp og kontrollert hvilke som faktisk er tilgjengelige. Jeg kom frem til at det i 2013, da jeg gjorde mine undersøkelser, var 17 dekorerte huler åpne for publikum. 6 av disse er med i mitt arbeid. Materialet mitt dekker derfor over en tredjedel av det som er tilgjengelig for publikum, og det omfatter også de mest kjente og best besøkte hulene.

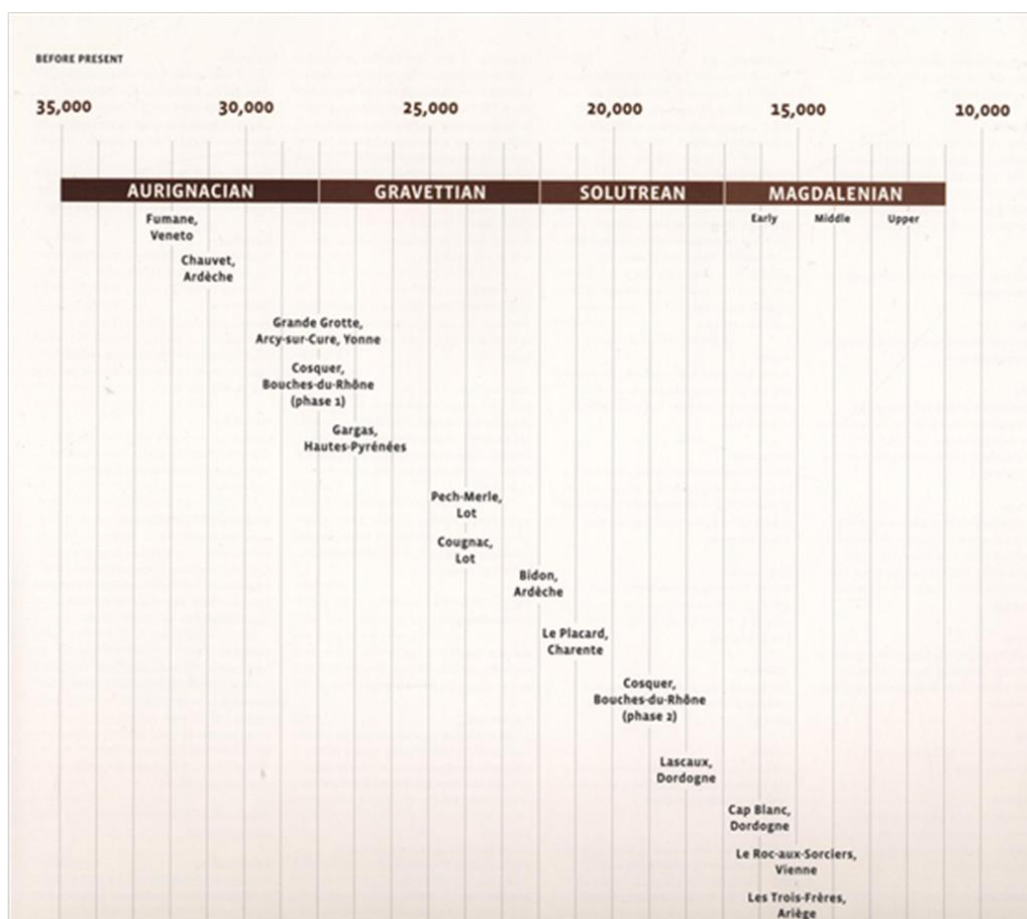
1.2 Utvalg av materialet

Jeg har tatt utgangspunkt i 6 huler: Lascaux II, Niaux, Font-de-Gaume, Les Combarelles, Pech Merle og Rouffignac. I tillegg har jeg inkludert museer som er tilknyttet hulene.

Utvalget av materialet er basert på flere faktorer; som nevnt er det få huler som er åpne, dermed ble utvalget til dels gjort for meg. Det var ikke et mål å komme inn i de stengte hulene, som for eksempel den originale Lascaux. Poenget var å se det som alle fikk se for å kunne vurdere formidlingen, jeg gjorde derfor ingen spesialavtale med museene på forhånd. En annen faktor som bestemte utvalget var formene for formidling som ble gjort i de aktuelle hulene. Formen på formidlingen varierer, i Rouffignac kjører man for eksempel inn med tog i en lyssatt hule, mens man i Niaux går selv i mørket med egen lykt. Det kan være interessant å se hvordan de ulike formene for presentasjon påvirker formidlingen av hulene.

1.3 Generelt om paleolitikum og hulemalerier

Paleolitikum blir i dag delt i tre; eldre-, midtre- og yngre paleolitikum. Den perioden som er



Figur 2, kronologisk oversikt over periodene i yngre paleolitikum (Clottes 2008).

relevant for min oppgave er yngre paleolitikum datert til ca. 35 000 – 10 000 BP. Yngre paleolitikum er videre inndelt, basert på viktige funnsteder i Frankrike. Inndelingen bygger på

ulike teknologiske kulturer og omfatter Aurignacien, Gravettian, Solutrean og Magdalénien (Clottes 2008). Majoriteten av hulemaleriene er datert til Magdalénien, men noen av dem er eldre.

Det som er avbildet på maleriene er i hovedsak dyrefigurer, menneskefigurer og abstrakte symboler. Dyrene representert er et lite utvalg av de artene som fantes og inkluderer



Figur 3, maleri av okse fra Font-de-Gaume (Dordogne Maison.com, udatert).

både rovdyr og planteetere (Clottes 2008, 20). Forskjellige huler har ulik fordeling av dyr, men generelt er hest og bison de dyrene som er mest avbildet (Sauvet & Wlodarczyc 2008, 221). Det var ikke vanlig å avbilde mennesker, men i de få tilfellene det forekommer er de som regel svært stiliserte. Det er også noen få bilder som blander sammen trekk fra dyr og mennesker (Lawson 2012, 5). De abstrakte symbolene har en stor variasjon i form; de kan bestå av enkle flekker eller korte linjer, gruppert sammen, eller i form av forseggjorte geometriske former. Selv om de blir referert til som symboler er betydningen av dem ukjent. Teknikkene som ble brukt for å lage bildene varierer. Eksempler på teknikker er blant annet «Finger fluting», hvor man bruker en finger eller en stump gjenstand for å lage linjer i myk leire som noen ganger er på veggene i huler. Graving på hardere overflater med skarpe gjenstander forekommer også mange steder. Man kunne også bruke naturlige relieffer i fjellveggen og fremheve konturene med litt maling, eller dekke bildene helt med maling i flere lag. Pigmenter ble lagt på vegger og tak ved å tegne med kull eller oker, ved hjelp av spruting eller blåsing, og ved å bruke pensel (Lawson 2012, 5- 7).

1.4 Teori og metode

Den lange forskningshistorien gir mulighet til å tidfeste ulike tolkninger. Det vil dermed være mulig å finne ut om tolkninger som blir lagt frem i formidlingen i dag er oppdatert eller utdatert. Jeg vil lage en kronologi over forskningen slik den forekom i Frankrike fra de første tolkningene til dagens forskningsfront, og forsøke å plassere de ulike tolkningene inn i paradigmer. I følge *Oxford concise dictionary of archaeology* kan et paradigme defineres slik;

«A term used and popularized by Thomas Kuhn to refer to a common set of philosophies and methods shared by a scientific community within which basic assumptions and orientations are left uncriticized. When competing approaches successfully challenge and replace an existing position there is said to be a 'paradigm shift'» (Darvill 2005, 311).

Kuhn selv definerer et paradigme som «universally recognized scientific achievements that, for a time, provide model problems and solutions for a community of practitioners» (Kuhn 1996, 10). Det kan kanskje virke rart å omtale endringer innenfor bergkunstforskningen som paradigmer, Kuhn beskriver dem som «universally recognized» og bergkunst blir gjerne ansett som en sub-disiplin innenfor arkeologien (Conkey 2012; Bahn 2010; Lødøen 2011).

Likevel har det innenfor bergkunstforskningen eksistert klare oppfatninger av hvordan hulemalerier skal tolkes opp gjennom historien. Enkelte individer har hatt stor innvirkning og dominans over bergkunstforskningen i ulike perioder. Straus fremhever hvordan det hierarkiske franske akademiske miljøet forsterket og underbygde at autoriteter fikk sentrale posisjoner (Straus 1992, 6). Dette er særlig tydelig i den tidlige forskningen rundt hulemaleriene, som da hovedsakelig ble gjort av franskmenn. Teorier og forklaringsmodeller har vært allment godkjente, så å si udiskutable sannheter, for så å bli utfordret og etter hvert overtatt av en ny altomfattende tolkning. De ulike oppfatningene har vært så rådende og markante at jeg mener det er legitimt å kalle dem for paradigmer.

Dette blir styrket av at det er de samme teoriene som blir omtalt som rådende oppfatninger i ulike forfatterens omtale av forskningshistorien. Det er her snakk om kunst for kunstens skyld, totemisme, jaktmagi, strukturalisme og sjamanisme (Bahn 1998; Lawson 1991; Lewis-Williams 2002; Pearson 2004). Når det kommer til dagens situasjon er bildet mer uklart, det finnes ikke en rådende tolkning som udiskutabelt utelukker andre tolkninger. Denne oppgaven vil dermed ha et forholdsvis omfattende kapittel om forskningshistorie, for å kunne tidfeste tolkninger og sammenligne forskning og formidling.

Mange forskere har jobbet innenfor de forskjellige paradigmene, men jeg presenterer paradigmene med fokus på de aktørene som fremla og gjorde tolkningene kjente. Noen av de

tidlige tolkningene kan i dag fremstå som rasistiske eller tåpelige, men det er ikke min intensjon å gjøre narr av tidligere forskere og deres arbeid. Jeg har derimot stor respekt for det de har gjort. Forskning henger sammen med trender i samtiden og teoriene endres i takt med disse. Når vi i dag har mer informasjon tilgjengelig enn tidligere, så er det nettopp takket være denne tidligere forskningen.

For å finne ut hvilke tolkninger som blir gitt til publikum i dag og hvilket paradigme de tilhører vil jeg bruke kvalitativ metode. Kvalitative metoder søker å gå i dybden og vektlegger betydning, mens kvantitative metoder har større fokus på utbredelse og antall (Charmaz 2014, 7). Siden jeg går ut fra et relativt lite materiale er en kvalitativ tilnærming mest gunstig for min oppgave.

«Kvalitativ forskning baserer seg på et vidt spekter av innsamlingsmetoder, intervju og observasjon er imidlertid de to mest brukte metodene. Observasjon er særlig egnet til å gi informasjon om hvordan personer forholder seg til hverandre. Når forskeren deltar på linje med informanten, og samtidig observerer, får hun eller han et godt grunnlag til å forstå den sosiale sammenhengen som personene inngår i. Intervjuundersøkelser er særlig egnet for å gi informasjon om personers opplevelser og selvforståelse. Dokumentanalyse benyttes ofte i kombinasjon med intervju eller observasjon. Relevante kilder kan være offentlige dokumenter som er knyttet til virksomheten i organisasjoner eller institusjoner.» (Thagaard 1998, 12).

Jeg brukte deltakende observasjon for å samle inn data ved å besøke de seks hulene og være med på omvisninger i dem. Deltagende observasjon baserer seg på at forskeren deltar sammen med informanten,¹ og til en viss grad utfører de samme aktivitetene som dem (Postholm 2005, 56). Gjennom å delta på omvisningen fikk jeg samlet informasjon om hva guiden fortalte om hulene og min egen opplevelse av besøket. Jeg besøkte også tilknyttede museer og gjorde tilsvarende observasjoner. I museene var det ikke omvisninger, så her er det skriftlig informasjon som har blitt evaluert, samt opplevelsen av besøket. Informasjonen jeg samlet basert på observasjon er beskrevet i materialkapittelet.

Thagaard poengterer viktigheten av at de situasjonene som studeres ved hjelp av observasjon, foregår som om forskeren ikke var til stede (Thagaard 1998, 73). For å få en omvisning på lik linje med alle andre fortalte jeg ikke på forhånd at jeg var der for å skrive en oppgave. Etter endt omvisning snakket jeg med hver guide, fortalte om oppgaven min og spurte om de var villig til å la seg intervju. Heldigvis svarte alle ja. Observasjonen jeg har gjort vil være farget av hvordan jeg opplevde å besøke hulene og museene. Min rolle har vært

¹ Mine informanter, altså de jeg har intervjuet, er guidene som jobber i de seks hulene.

² Kanskje det står at den er fra 1999 fordi det var da den kom ut i DVD-format.

³ Public Archaeology is the practice of presenting archaeological data and interpretations of that data to the public. It seeks to engage the interest of members of the public, passing along what archaeologists have learned,

som turist og besøkende på lik linje med alle andre, men jeg er sikkert også påvirket av min bakgrunn som arkeologistudent. Jeg har brukt strukturert intervju i min undersøkelse, det vil si at spørsmålene var utformet på forhånd og at rekkefølgen på spørsmålene var fastlagt, (se appendiks for intervjueskjemaer). Fordelen med denne intervjuformen er at svarene er sammenlignbare og dermed kan brukes i en komparativ analyse (Postholm 2005, 69). I tillegg har jeg gjort en dokumentanalyse av hulenes nettsider og brosjyrer. Nettsider og brosjyrer presenterer hulene til de besøkende og det er derfor interessant å se hva som står om forskning og tolkninger også her.

Ut fra observasjon, intervju og dokumentanalyse vil jeg gjøre en komparativ analyse mellom forskningshistorien og formidlingen. En slik analyse kan si om formidlingen henger igjen i tidligere paradigmer eller er oppdatert. Jeg har sett på et utvalg av huler, nesten en tredjedel av de som er tilgjengelige i dag. Jeg kan dermed ikke vite om de resterende hulene ville hatt tilsvarende resultater, eller om de ville gitt et annet bilde. Det ligger i kvalitativ metodes natur å gå i dybden av et utvalg i stedet for å lage statistikker på et større materiale. Det kan likevel argumenteres for at forståelsen av sosiale fenomener utviklet innenfor et prosjekt har overførbarhet til andre lignende situasjoner (Thagaard 2011, 33). Selv om jeg ikke har besøkt alle de åpne hulene, kan dermed min undersøkelse likevel si noe om formidlingen av de franske hulemaleriene.

Gjennom fokuset i denne oppgaven er det et tydelig mål at formidlingen skal være oppdatert. Det vil si at jeg anser det siste innfor forskningen for å være mer verdifullt enn tidligere paradigmer. Det er derimot ikke sikkert det er tilfellet. På et felt som er så avhengig av tolkning er det vanskelig å sette ned bastante fakta om hva ting har betydd, kanskje er teorien om jaktmagi nærmere sannheten enn den om sjamanisme, selv om den tilhører et tidligere paradigme. Mange av de abstrakte motivene blir som blekkflekker, man ser ulike ting avhengig av egen situasjon. Noen ganger virker det som om tolkningene forteller mer om personene som la dem frem og vedkommendes samtid enn om bildene. Breuil har tolket et bilde av diffuse linjer som fremoverbøyde nakne kvinnefigurer sett bakfra, uten armer og bein. Min første assosiasjon da jeg så bildet var «parkeringsplass». Å tenke at vi er objektive i dag er naivt. Samtidig er vi kanskje i større grad enn før bevisst på vår egen rolle og hvordan bakgrunn og ståsted kan påvirke tolkninger. Dagens forskning baserer seg på all kunnskap vi har fått om paleolitikum gjennom årevis med studier av perioden. Dagens forskning bør dermed reflekteres i dagens formidling. Det er det beste svaret vi har per i dag, og når det svaret endrer seg igjen, bør formidlingen gjøre det også.

Selve besøket av hulene ble gjort i løpet av to uker i Frankrike sommeren 2013. Med

meg hadde jeg min søster, Sylvelin Foldøy som fungerte som sjåfør og fotograf. Det er henne jeg referer til når jeg omtaler «vi» og «oss». Mange av hulene var vanskelig å nå med mindre man kjørte bil, særlig tatt i betraktning den geografiske spredningen og den korte tiden vi hadde tilgjengelig. Av økonomiske hensyn hadde jeg ikke mulighet til å bruke mer enn to uker på undersøkelsen. Jeg snakker ikke fransk, noe som gjorde gjennomførelsen av denne oppgaven mer utfordrende, siden både deler av litteraturen og mye av formidlingen er på fransk. Jeg mener imidlertid ikke dette er en svakhet; hulene i Vézère dalen, altså 4 av mine 6 huler står på UNESCOs liste over verdensarv. Det er dermed implisert at de skal være tilgjengelig for flere enn bare franskmenn. Siden jeg snakker «store» språk som engelsk og tysk burde det ikke være noe problem. De to resterende hulene er ikke på denne listen, noe jeg kommer nærmere inn på seinere. Jeg mener likevel at de har like stor verdi som de resterende, og tatt i betraktning det omfattende antallet ikke-franskspråklige turister som besøker dem, burde formidlingen gjenspeile det.

1.5 Problemstillinger

Denne oppgaven er todelt, i den første delen vil jeg ha fokus på de paleolittiske hulemaleriene. Min problemstilling er: *Samsvarer forskningen av paleolittiske hulemalerier med det som blir formidlet til publikum?* For å svare på det vil jeg bruke case-studiet av hulemaleriene, anvende de kvalitative metodene tidligere nevnt, og gjøre en komparativ analyse mellom forskningshistorie og mitt materiale. Deretter vil jeg gå over til neste del av oppgaven. Jeg vil da bruke resultatene fra denne analysen som et eksempel i en større diskusjon som fokuserer på forholdet mellom forskning og formidling innenfor arkeologifaget. De resterende problemstillingene reflekterer at det nå er snakk om faget som helhet. Det jeg vil ha svar på er: *Hvordan blir forskning formidlet? Har forskning og formidling like høy status? Er det et skille mellom akademisk og populærvitenskapelig arkeologi? Om det er et slikt skille, hvordan påvirker det i så fall faget?* Selv om den første delen av oppgaven er et begrenset case-study, håper jeg at arbeidet kan brukes til å si noe om forholdet mellom forskning og formidling generelt.

1.6 Definisjoner

Paleolittisk kunst er som regel delt i to hovedkategorier: *portable art* - «essentially portable pieces of rock art» og *parietal art* - «panels on walls of a natural structure, such as caves and rock shelters» (Darvill 2002, 363). Jeg har ikke funnet gode norske oversettelser på disse ordene og velger dermed å bruke de engelske begrepene. I oppgaven min har jeg avgrenset meg til hulemalerier, og har dermed utelukket *portable art* som ofte finnes i de samme hulene.

Det er både for å begrense materialet og for å gjøre forskningshistorien mer oversiktlig, ikke alle har tatt *portable art* med i betraktningen når det er snakk om hulemalerier, eller har de samme teoriene om de to kunstformene. Jeg bruker som regel ordet hulemalerier for å betegne *parietal art*. Det er fordi det er som hulemalerier de blir omtalt i de fleste kontekster. Når jeg omtaler hulemalerier inkluderer det dermed også bilder gravert eller risset inn i vegger og tak, og ikke kun de motivene som er malt.

For klarhetens skyld vil jeg definere hva jeg mener med forskning og formidling. Forskning kan i følge store norske leksikon defineres som:



Figur 4, eksempel på *portable art* (New York University, 2011).

«Forskning, prosess som gjennom systematisk arbeid kan frembringe nye kunnskaper og økt viten. Forskning foregår hovedsakelig ved universiteter og høyskoler (som har forskning som hovedoppgave ved siden av undervisning), frittstående forskningsinstitutter og i næringslivets laboratorier som del av en industribedrift. Begrepet vitenskap brukes også særlig om den akademiske forskning.» (Skoie 2014).

Det skulle derimot vise seg å være vanskelig å finne en definisjon av formidling. Det er mange som skriver om formidling, både innenfor museologifaget og ellers, men det er få som definerer det. Det jeg mener når jeg bruker ordet formidling i denne oppgaven er hvordan man presenterer kunnskap. I denne sammenheng er det hvordan kunnskap om hulemalerier blir presenterer til publikum av de som driver de aktuelle hulene og museene. Formidling er mer enn kun det som blir sagt og skrevet, et museumsbesøk er omfatter hele opplevelsen av å besøke stedet fra begynnelse til slutt (Stenvik, in press). Fokuset i min oppgave vil imidlertid være på det faglige innholdet av formidlingen og hvordan det samsvarer med forskningen.

1.7 Oppbygging av oppgaven

Dette kapitlet har innledet oppgaven. Kapittel 2 vil være en gjennomgang av forskningshistorien til de paleolittiske franske hulemaleriene, og ta for seg dagens forskning. I kapittel 3 blir det innsamlede materialet presentert, i form av observasjon og informasjon fra omvisningene og museumsbesøkene. I kapittel 4 vil jeg gjøre en komparativ analyse mellom forskningshistorien og formidlingen, og resultatene fra analysen vil diskuteres i kapittel 5, som også vil inneholde refleksjoner rundt oppgaven, og hva mine resultater kan brukes til.

Kapittel 2, Forskningshistorie

Jeg vil i dette kapittelet ta for meg ulike paradigmer jeg mener eksisterer innenfor forskningshistorien for de franske paleolittiske hulemaleriene. Når jeg går gjennom tekstene kommer jeg til å bruke begreper og ordlyd nært opp til hvordan de ulike forfatterne har uttrykt seg. Det vil være en del begreper som ikke er politisk korrekt i dag, men som ble brukt i sin samtid. Det vil i løpet av dette kapittelet være forskernes tanker jeg gjengir, ikke mine egne, selv om jeg ikke eksplisitt siterer dem hele tiden. Jeg har omtalt totemisme og jaktmagi under to ulike overskrifter, men jeg mener de tilhører det samme paradigme fordi det ene utviklet seg til å inneholde det andre. Jaktmagi fjernet ikke eller stilte seg kritisk til tankegodset fra totemisme-teorien, det ble bare lagt til flere elementer. Derfor har ikke totemisme et eget «kritikk» punkt.

2.1 Et forskningsfelt blir til

Den paleolittiske perioden ble etablert kronologisk blant arkeologer på 1800-tallet (Bahn 1998, 57), i en tid da religiøse forestillinger og vitenskap ikke hadde et tydelig skille. I 1836 la Christian Thomsen frem et system der han delte arkeologisk materiale inn i en kronologisk rekkefølge, i stein, bronse og jern (Darvill 2002, 431). Det rådet likevel ikke en klar oppfatning om når de ulike periodene forekom. Charles Darwins *Origin of species* (Darwin 1859) satte etterhvert sitt preg på forskningen og førte til at flere pionerer, basert på evolusjonstenkning, lagde systemer og kronologier. En slik pioner var Boucher de Pertes (1846), som mente at artefakter funnet sammen med dyrebein av nå utdødde arter viste at mennesker og disse dyrene hadde levd samtidig. Dette måtte være langt tilbake i tid, altså før den bibelske syndefloden. En annen pioner var Edouard Lartet, som lagde en kronologisk inndeling av fortidig funnmateriale basert på dyrebein; hulebjørn, mammut/neshorn, reinsdyr og urokse (Lartet 1875). John Lubbock brukte så Lartet's inndeling og ga perioden der disse dyreartene opptrådte navnet paleolitikum, gresk for eldre steinalder. Gabriel de Mortillet delte paleolitikum videre inn i faser basert på littisk industri og ga dem navn etter kjente funnsteder (Lawson 2012, 22).

2.1.1 De første funnene av paleolittisk kunst

I 1834 ble det i hulen Le Chaffaud, i Vienne i Frankrike, funnet et bein med to graverte reinsdyrfigurer, og lignende funn ble etterhvert også gjort andre steder i landet (Leroi-Gourhan 1968, 26). Dette var eksempler på *portable art*. Funnene fikk ikke stor oppmerksomhet, og man antok at de hadde blitt laget av kelterne (Ucko & Rosenfeld 1967, 116). Utover 1860 og 70 tallet dukket det imidlertid opp en del bein formet som eller gravert med dyremotiver av dyr som lenge hadde vært utdødd, som mammut og urokse. Det ble nå

akseptert at slike objekter måtte være laget av mennesker som levde samtidig som disse dyrene. Da man etter hvert oppdaget bilder på huleveggene trodde man likevel ikke at disse var like gamle som illustrasjonene på bein og stein (Leroi-Gourhan 1968; Lewis-Williams 2002).

En av de første som skjønnte at hulemaleriene var fra paleolitikum var Don Marcelino de Sautuola. I 1879 fant han malerier i hulen Altamira i Cantabria, i Nord-Spania sammen med sin datter Maria (Lawson 1991; Lewis-Williams 2002). Året etter publiserte han et hefte hvor han fortalte om sine oppdagelser (Sautuola 1880). Bildene ble imidlertid ikke ansett for å være primitive nok til å være så gamle, og Sautola ble beskyldt for å ha laget bildene selv, eller å ha blitt lurt av andre som hadde laget dem (Beltrán 1998, 8). En av dem som gikk hardest ut mot Sautolas teorier var Emile Cartailhac (Roher 1981, 2; White 2003, 45), en innflytelsesrik autoritet innenfor forhistoriske studier (Burkitt 1922, 42). Da det i 1895 ble funnet malerier i hulen La Mouthe i Dordogne var det derfor få som tok det på alvor (Smith 1962, 201). Det interessante med La Mouthe var imidlertid at inngangen var sperret av paleolittiske kulturlag. Siden hulen hadde vært stengt siden istiden måtte maleriene ha en tilsvarende alder (Bahn 1998, 60).

På dette tidspunkt dukket en ny aktør opp på banen, som skulle ha mye å si for paleolittisk kunst. En ung mann ved navn Henri Breuil fant sammen med Denis Peyrony i 1901 malerier i Font-de-Gaume og Les Combarelles. I kjølvannet av oppdagelsene fikk Breuil overtalt Cartailhac til å besøke La Mouthe, Font-de-Gaume og Les Combarelles. Cartailhac ble nå overbevist om bildenes autenticitet og dro så sammen med Breuil for å besøke Altamira. Dette resulterte i Cartailhac offentlige unnskyldning *Mea Culpa d'un sceptique* (Cartailhac 1902), hvor han unnskyldte sin tidligere oppfatning og verifiserte maleriene som forhistoriske (Smith 1962, 201). Selv om unnskyldningen kom for sent, Sautuola døde 14 år tidligere, markerte den på mange måter bergkunstforskningens offisielle fødsel (Bahn 1998; Lawson 2012; Lewis-Williams 2002; Smith 1962; White 2003). Cartailhac hadde en sterk posisjon i faget, og etter hans godkjenning av maleriene som autentiske, kom de første tolkningene.

2.2 Art pour l'art - kunst for kunstens skyld

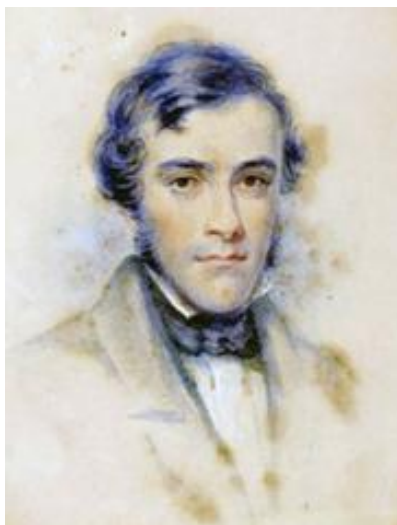
Den første slutningen var å gi *paretial art* samme betydning som *portable art*. *Portable art* hadde vært kjent en stund, og det hadde blitt lagt frem teorier om det. De første systematiske studiene av franske huler i Dordogne ble gjort av Henry Christy og Edouard Lartet i 1863. Duoen undersøkte blant annet Laugerie-Haute, Le Moustier og La Madeleine. Som nevnt

hadde Lartet laget en kronologi. Det meste av materialet ble tidfestet til reinsdyr-alderen, som senere fikk navnet Magdalenien. I hulene fant de også paleolittisk *portable art* i riktig kontekst, som dermed var med på å øke forståelsen av alderen på materialet (Darvill 2002, 222). Sammen skulle Christy og Lartet legge frem teorier som ble betegnet som kunst for kunstens skyld, og hadde stor innvirkning på forskningen av hulemalerier (Lawrence 2012; Lewis-Williams 2002; Ucko & Rosenfeld 1967; White 2003).

I Christys omtale av hulene i Dordogne er fokuset hans primært på redskaper i bein og stein, men han nevner også *portable art*: “All but two of the many deposits explored have given more or less examples of ornamented work; and three of them (Les Eyzies, Laugerie Basse, and La Madeleine) drawings and sculptures of various animals, perfectly recognizable as such” (Christy 1875, 21). Hulene i seg selv ble ansett for å være boliger (Lartet 1875, 10). Christy mente de primitive huleboerne hadde en avslappet hverdag med mye fritid. De levde i en verden av overflod og det var lett å skaffe mat. Han trekker denne konklusjonen ut fra den varierte kosten representert i funn av dyrebein. Han hadde også gjort funn hvor det så ut til at enkelte deler av dyret, som foten, ikke var skikkelig utnyttet. Man hadde altså så mye mat at man ikke trengte å spise alt på dyret, men bare de beste delene (Christy 1875, 22). Disse konklusjonene påvirket også tolkningene av kunsten.



Figur 5, Edouard Lartet (BAS library 2004)



Figur 6, Henry Christy (praehistorische archaologie.de 2013)

«Works of art of the cave dwellers.- with these evidences of easy living, it is not surprising to find there was leisure for less necessary work, and that spare time found occupation in works of pleasure, as instanced in the sketches and sculpture before alluded to. And it is curious to trace how they passed from the simple exercise of industry to ornament, and at last to something of art; for such may well be termed the sculptured Poniard-handle, representing the figure of a reindeer, and which, whilst clever in its adaptation of the material to the purpose intended, preserves at the same time all the characteristics of the animal.” (Christy 1875, 22).

Christy omtaler mennesker fra reinsdyr-alderen som en tidlig rase (Christy 1875, 23). Han anser dem for å være veldig primitive, men resonnerer seg frem til at de må ha vært i stand til å verdsette lyd og synsinntrykk, siden de har fløyter laget av bein og dekorerte objekter. Det virker også som om han tenkte at alle urbefolkninger kan sees under ett, Christy påstår for eksempel at hos alle urbefolkninger er favorittfargen rød (Christy 1875, 22). Rupert Jones, som også skriver i Christy og Lartets antologi, har samme syn; «Much light has been thrown on some points of the domestic economy of these aborigines of Périgord by comparison of their implements with those used by the North-American Indian, and by savages of other parts of the world» (Rupert Jones 1875, ix).

Andre forskere som brukte og var enig i paradigmet om kunst for kunstens skyld var blant annet Piette (1907) og Luquet (1913). Av samme oppfatning var også Mortillet (Russel 1989, 238). Senere brukte også Van Gennep og Giedion denne tolkningen (Ucko og Rosenfeld 1967, 119). Kunst for kunsten skyld levde videre i mange tekster om paleolittisk kunst, hvor det ble holdt fast ved at representasjonene av dyr og mennesker fra huler i Frankrike og Spania hovedsakelig var estetiske (Ucko og Rosenfeld 1967, 118). Denne oppfatningen skulle snart bli utfordret.

2.2.1 Kritikk

Mot slutten av 1800-tallet ble det gjort mange etnografiske undersøkelser av jeger-sanker samfunn, særlig i Australia (Spencer & Gillen 1899). De naturlige forutsetningene for måten de levde på her hadde mange likhetstrekk med paleolittiske mennesker, og de produserte også malerier. Problemet var at urbefolkningen i Australia ikke levde i en verden av overflod; de hadde en hard hverdag, men skapte likevel malerier. Disse oppdagelsene stemte ikke med tankene i det satte paradigmet. (Ucko & Rosenfeld 1967, 118). I tillegg argumenterte antropologen James Frazer i verket *The golden bough* for at «primitive mennesker» hadde en form for religionsutøvelse, noe som endret hvordan man tolket maleriene (Frazer 1890).

2.3 Totemisme

På begynnelsen av 1900-tallet og i årene som fulgte, utviklet antropologi og sosiologi seg til anerkjente fag. Denne utviklingen i kombinasjon med den fremtredende europeiske imperialismen kan ha vært noe av grunnen til den populære interesse for ”primitive mennesker” i samtiden (Palacio-Perez 2010a; White 2003, 51). Store navn i perioden var blant annet Boas, van Gennep, Mauss og Durkheim (Lewis-Williams 2002, 45), men den som kanskje i størst grad påvirket forskningen av hulemalerier var Salomon Reinach (Bégouen

1929; Lewis-Williams 2002; Palacio-Perez 2010a; Rodrigue 2004).

Salomon Reinach (1858–1932) var en av de fremste intellektuelle innenfor fransk akademia på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Hans arbeid dreide seg hovedsakelig om klassisk filologi, men omfattet også religionshistorie, kunsthistorie og arkeologi (Palacio-Perez 2010b, 854). Året etter at Cartailhac publiserte sin *Mea culpa (...)* skrev Reinach artikkelen *L'art et magie: à propos de peintures et des gravures de l'Age du renne*, i tidsskriftet *L'Antropologie* (Reinach 1903). I artikkelen sier Reinach seg uenig i at hulemaleriene var kunst for kunstens skyld, men er noe varsom i sine uttalelser. I boken *Art throughout the ages* publisert året etter, går han imidlertid sterkere ut: "it is impossible to accept such a hypothesis" (Reinach 1904, 6). I perioden Reinach omtaler som reinsdyralderen mener han at kunst ikke var underholdning, men en form for enkel religionsutøvelse med magiske handlinger. For disse menneskene handlet ikke religion om guder eller overnaturlige makter, men om å dominere naturen. «It is, in fact, to be noted that all the animals represented by quaternary art are of the comestible kinds, which savages engraved or painted in order to attract them by a sort of magic sympathy" (Reinach 1904, 6). De dyrene som er avbildet i hulene er de samme man spiste, dyrene som ble tegnet var ønsket, mens de dyrene som ikke er illustrert var uønsket. Ifølge Reinach var det viktigste formålet i forhistorisk tid å skaffe mat hver dag og maleriene og skulpturene som representerer dyr var derfor like viktige som våpnene for å jakte (Reinach 1903, 258).

Reinach baserte mye av sin teori på etnologiske studier. "The study of primitive art may be carried on in two ways: by observation of living savages, or by examination of the relics of primeval savages found buried in the soil." (Reinach 1904, 2). Tradisjonen med å gjengi virkeligheten er felles for flere av det Reinach kaller nåtidens primitive samfunn, som eskimoer eller urbefolkningen i Australia (Reinach 1903, 259). Han viser til materialet samlet inn av Spencer og Gillen (1899) fra aboriginer i Australia. Sentralt her er blant annet totemkult. Et totem er en representasjon av et dyr, ikke et spesifikt dyr, men alle dyr av den arten som er avbildet. En av de fundamentale karakteristikkene ved totemisme er eksistensen av en religiøs pakt mellom enkelte klaner og spesifikke dyrearter (Reinach 1912, 3). Totemet blir ansett av stammen for å være beskyttende. Har klanen f.eks. slangen som sitt totem, så



Figur 6, Salomon Reinach (Académie des Inscriptions et Belles-lettres, udatert).

kaller stammen seg Slangen, hevder å ha opphav i slanger, unngår å drepe slanger, har slanger som kjæledyr og anser seg selv som immune mot slangebitt (Reinach 1912, 2). Eksempler på totemseremonier er at en gruppe mennesker fra samme stamme/klan samler seg nær en vegg med avbildninger av et totemdyr og synger om at de vil at det skal få mye avkom. Et annet eksempel går ut på å helle blod på gulvet, for så å male et totemdyr med oker og kull i blodet. Deretter samles man rundt det for å synge. Begge disse seremoniene blir gjort for å øke matressursene (Reinach 1903, 261-262).

Reinach omtaler en brevveksling han har hatt med Frazer. Frazer har merket seg at de fleste av bildene som er assosiert med seremonier og totemkult i Australia er malt på bergvegger på private steder hvor bare noen få utvalgte kan gå. Det er også tabu å snakke om avbildningene. Reinach tror dette kan forklare hvorfor maleriene i Frankrike også er gjemt, de er i enden av korridorer og på mørke steder som det er vanskelig å nå. Kanskje de også i Frankrike ønsket å multiplisere maten gjennom seremonier for de voksne i de mørke stedene i grottene, som i Australia (Reinach 1903, 262). Et annet alternativ kan være at de ønsket å tiltrekke dyrene de malte til hulen. Det kan forklare hvorfor det ikke er rovdyr på veggene, fordi de ikke ville tiltrekke dem av frykt for å bli angrepet (Reinach 1903, 263).

Kunst hadde imidlertid flere funksjoner enn å skaffe mat. Reinach mente at det er et instinkt i mennesket om å imitere, et sosialt behov for å uttrykke seg og kommunisere (Reinach 1903, 266).

“Art manifest itself first in the desire for symmetry, which is analogous to the rhythm of poetry and music, and the taste for color, not so arranged as to produce images, but applied or exhibited to please the eye. It goes on to trace ornaments composed of straight and curved lines. Man next attempts to reproduce the animals that surround him, first in the round, afterwards in relief and by means of drawing; finally he essays, though timidly, the imitation of the human figure and of vegetation. This suggestion of evolution may be verified by observing children, who, in our civilized society, offer a parallel with primitive savagery.” (Reinach 1904, 2).

Reinachs teorier ble godt mottatt i samtiden, de ble også brukt og videreutviklet av Henri Breuil.

2.4 Jaktmagi

En av de mest innflytelsesrike skikkelsene innenfor studiet av paleolittiske hulemalerier kan sies å være Henri Edouard Prosper Breuil (Bahn 1998; Lawson 1991; Lewis-Williams 2002; Pearson 2002; White 2003). Breuil startet sin karriere på begynnelsen av 1900-tallet og var påvirket av forskere i sin samtid, som Mesnil, Piette, Mortillet og Cartailhac (Straus, 1992, 5). I samarbeid med flere av disse var han med på å etablere forhistorisk arkeologi i Frankrike, og baserte seg i stor grad på teoriene lagt frem av Reinach. Selv om Breuil ble ordinert til prest i

1900 fikk han tillatelse til å bruke all sin tid til denne nye vitenskapen (Smith 1962, 199). Fra 1910 jobbet Breuil som professor ved *Institut de Paléontologie Humaine*, fra 1929 som professor ved *Collège de France*, og fra 1938 som medlem av *Institut de France*. Disse posisjonene ga ham en sterk innflytelse i faget (Smith 1962, 199) og Breuil ble snart anerkjent som en ledende skikkelse med tilnavnet «The pope of prehistory» (Lewis-Williams 2002, 33).

“The culmination of Breuils work on the Paleolithic caves of Europe was marked by a great synthesis entitled *Four hundred centuries of cave art*, published in 1952” (Lawson 2012, 86). I dette verket oppsummerer Breuil mye av sitt arbeid.

Breuil var enig i Reinachs hypotese, men utvidet den til å inkludere jaktmagi. I *Four hundred centuries of cave art* legger ham frem at den daglige jakten på dyr, at dyrene formerte seg og ble mange, samt at jakten var vellykket og at man hadde nok mat, var de viktigste målsetningene. Bilder av staute hanndyr eller drektige hunndyr viste til fruktbarhetsmagi, bilder av farlige dyr ble laget for å skade dem, det var destruktiv magi. Bilder av de dyrene man spiste, gjerne merket med symboler, var jaktmagi. Tegn og symboler, som for eksempel rutenett, ble sett på som feller og fangstnett. For at maleriene skulle ha ønsket effekt var det nødvendig med ritualer, dans og seremonier. Breuil mente slike praksiser forekom blant alle jaktende folkeslag. Målet var å få kontakt med en stor ånd som styrte maktene i naturen, og som sørget for at sjelene til dyrene som ble drept ble reinkarnert. Mens seremoniene ble gjennomført var lederne av kulten sentrale; de graverte eller malte paneler. Dette var profesjonelle kunstnere (Breuil 1979/1952, 23).

Breuil hadde også en forklaring på hvorfor enkelte stammer lagde malerier og andre ikke, selv om de bodde nært hverandre geografisk. Han skilte mellom stammer som bodde langs kysten og levde av sjømat og de som bodde lenger inne i landet og drev med jakt. Stammene ved kysten manglet de psykologiske egenskapene og erfaringene som trengtes for å skape slike bilder. Å sanke sjøsnegler stimulerte ikke deres kunstneriske fantasi og de var heller ikke dyktige arbeidere. I skarp kontrast står jegerne av neshorn og mammut og andre mektige dyr. Gjennom sine farefulle liv hadde disse menneskene skaffet seg mektige og dynamiske visuelle inntrykk, og det var de som skapte hulemaleriene (Breuil 1979/1952, 22).



Figur 7, Henri Breuil (The South African Archaeological Society, 2014).

Produksjonen av maleriene ble ikke gjort alene av den personen som malte dem, men var en kollektiv, sosial hendelse som viser til et åndelig fellesskap, en ortodoksi. Det tyder på en form for organisert virksomhet hvor man utviklet kunsten ved å velge ut og gi instruksjoner til de mest begavede (Breuil 1979/1952, 22). Når vi går inn i en hule går vi inn i en helligdom hvor det har blitt utført seremonier i tusenvis av år. Menneskene i forhistorisk tid tilnærmet seg freskene og gravingene laget av deres forfedre med rituelle gester, og lagde nye bilder (Breuil 1979/1952, 23). Om vinteren ble det holdt samlinger for stammen, hvor man innviet de unge i deres nye plikter som voksne og instruerte dem i tradisjoner. Ved slike anledninger utførte man magisk-religiøse seremonier.



Figur 8, Breuils illustrasjon av en seremoni i hulene (Breuil 1949).

Seremoniene bestod blant annet av maskerte dansere og påkallelse til overnaturlige vesener som skulle sikre formering av byttedyr, at rovdyr ble skadet og hell i de kommende jakt ekspedisjonene til sommeren (Breuil 1949, 79).

I de få tilfellene hvor maleriene var dekket av kulturlag brukte Breuil dem til å anslå alderen. I tillegg anvendte han analogi til objekter av kjent alder som kronologiske landemerker. Breuil tegnet kopier av maleriene og sorterte dem etter stil. Han delte maleriene inn i fire stiler: Aurignacian, Perigordian, Solutrean og Magdalenién. De han anså for å være mest primitive og enkle, som håndavtrykk og «makaroni» anså han for å være eldst. De mer detaljerte og anatomisk korrekte maleriene anså han for å være yngst (Breuil 1952, 38).

Da Breuil hadde etablert sine teorier forandret de seg ikke stort i resten av hans lange karriere. Straus skriver så sent som i 1992 at Breuils teorier fortsatt påvirker faget, selv om de er farget av tanker fra slutten av 1800-tallet (Straus, 1992, 7). Smith mener at Breuil i større grad enn noen andre i det 20 århundre formet paleolittisk arkeologi til det det er i dag. I løpet av sin 60 år lange karriere publiserte han over 800 verk, deriblant 30 store bind. Hans berømte skjemaer for klassifisering og evolusjon for franske og spanske stilarter har lenge vært rammeverket som andre forskere har bygget på (Smith 1962, 199-201). Noen av dem

som arbeidet i jaktmagi-paradigmet var blant annet Bégouen (1929), Capitan (1928), Cartailhac (1907), Luquet (1913) og Ohlmarks (1967).

2.4.1 Kritikk

Breuil har fått kritikk for kopiene han lagde av maleriene fordi hans avtegninger var kunstverk i seg selv, og ikke nødvendigvis så tett opp til originalen (Lawson 2012, 65). Siden Breuil ofte var den første som ble tilkalt og som lagde kopier av en vesentlig andel av bildene, har dette hatt stor innvirkning på materialet. I tillegg var det særlig to punkter for kritikk som rammet Breuils teorier. For det første, om man går ut fra beinrester funnet i hulene, så er ikke dyrene avbildet på maleriene de samme som ble spist. For det andre ble det stilt spørsmål ved bruken av etnografiske kilder. Hvordan kan man vite at malerier laget av urbefolkning i Breuils samtid hadde samme betydning som den laget i paleolitikum? (Zabel, 2014).

«Raphael struggled against the word of the holy father of Paleolithic art, Breuil, whom he criticized for using the new ethnographic literature and material from the studies of comparative religion, such as those by Durkheim, Robertson Smith, Reinach and Frazer too narrowly, creating a dogma of sympathetic and fertility magic.» (Chesney 1991, 15)

Breuils tungtveiende posisjon i faget kan forklare hvorfor det tok så lang tid før det dukket opp konkurrerende teorier i så stor grad at man kan argumentere for å kalle det et nytt paradigme. Ucko og Rosenfeld går så langt som å si at uansett hvilke teoretiske holdninger Breuil valgte å bruke ble det sett på som en doktrine (Ucko og Rosenfeld 1967, 129). Først på 60-tallet dukket det opp en ny konkurrerende teori i form av strukturalisme.

2.5 Strukturalisme

Strukturalisme er en teoretisk retning som opprinnelig kommer fra lingvistikk og tar utgangspunkt i strukturer i sosiale og kulturelle systemer. Lévi- Strauss videreutviklet retningen innenfor antropologi, hvor den blant annet ble brukt for å analysere myter blant urbefolkninger (Darvill 2002, 411). Strukturalisme ble også brukt i tolkningen av hulemalerier (Chesney 1991, 21), blant annet av Max Raphael (Raphael 1945) og Anette Laming-Emperaire (Laming-Emperaire 1962). Allikevel var det André Leroi-Gourhan som først fikk gjennomslag og kan sies å være den mest innflytelsesrike personen i dette nye paradigmet. Leroi-Gourhan bygde mye av sine teorier på arbeidene til Laming-Emperaire og Raphael (Bednarik 2004; Lawson 2012; Lewis-Williams 2002; Russel 1989; White 2003) og blir av flere oppfattet som den ledende skikkelsen innenfor paleolittisk arkeologi i Frankrike etter andre verdenskrig (Johnson 2011, 472).

Leroi-Gourhan kritiserte sammenhengen Reinach satte mellom forhistorisk kunst og

magi og som Breuil førte videre (Leroi-Gourhan 1968, 34). Et av punktene hvor Leroi-Gourhan var uenig med Breuil er hvordan kunsten utviklet seg. Utviklingen av kunst skjedde ikke over natten, av noen spesielt talentfulle individer som lærte det videre til sine barn. Derimot ligger det flere millennier mellom de første tegnene på kunstnerisk interesse og



Figur 9, Andre Leroi-Gourhan (Soulier 2011).

de første kjente kunstverkene (Leroi-Gourhan 1968, 38). Breuils kronologi var inntil dette tidspunkt den eneste som ble brukt, men Leroi-Gourhan lagde en ny. Den nye kronologien var basert på bilder og dekorerte objekter som kan dateres, deretter ble kunst med usikker datering satt inn i skjemaet, basert på typologi. Maleriene ble delt inn i fire faser: stil 1 består blant annet av flekker, vage linjer og strøk, samt enkle bilder. I stil 2 er det bilder av forskjellige dyr som er mer avanserte enn stil 1 og det lettere å se hva som er avbildet. I stil 3 er det flere detaljer som kroppsdeler, muskulatur og pels. I stil 4 er dyrene naturalistisk tegnet, det er mer bevegelse illustrert og horn og gevir er malt i riktig perspektiv (Leroi-Gourhan 1968, 44).



Figur 10, Breuil sittende, Leroi-Gourhan til venstre (The subversive archaeologist 2012)

Et annet sentralt punkt hvor strukturalisme-paradigmet skiller seg fra det tidligere er i bruken av etnografiske kilder, som Leroi-Gourhan mente ikke ga riktig informasjon. Etnografiske kilder forteller oss bare om skikker blant aboriginer og eskimoer, ikke om forhistoriske mennesker. Den største forskjellen på dette paradigmet og det forrige er imidlertid kanskje i synet på jakt- og fruktbarhetsmagi. Leroi-Gourhan er svært kritisk til

teorien. Etter å ha talt opp bildene av bison, er færre enn 15 % markert med sår eller våpen stikkende ut av dem, så hva var da betydning til de resterende 85 %? Det er tre eller fire tilfeller av geometriske tegn plassert over dyr, og disse kan representere feller, men det er også hundrevis av tegn som ikke er plassert oppå dyr, så hvor er da beviset for at mennesker i yngre-paleolitikum utførte jaktmagi? Det kan godt tenkes at det har vært initiasjonsriter i paleolitikum, men så langt har vi ingen vitenskapelige bevis for det. (Leroi-Gourhan 1968, 35). Det er heller ingen bilder av paring mellom dyr eller sex mellom mennesker (Leroi-Gourhan 1968, 120) og bilder av vulvaer er sjeldne, kun funnet i 7 huler. Fruktbarhetsmagi virker derfor usannsynlig (Leroi-Gourhan 1968, 123).

I boken *The art of prehistoric man in western Europe* har Leroi-Gourhan basert seg på egne undersøkelser i 66 av de 110 hulene og hellerne som var kjent i 1968. Han arbeidet seg systematisk gjennom materialet. Verktøyet han jobbet med var en «hullkort-tabulator og sorteringsmaskin», fordi den kan håndtere store kvanta av informasjon, og han mente den ga objektivitet i dialogen mellom forskeren i dag og kunstneren i fortiden (Leroi-Gourhan 1968, 35). Leroi-Gourhan brukte med hjelp av sine assistenter Horpus og Vertut, tre år på å undersøke hulene. Han førte statistikk og lagde skjemaer over det de fant. Hulene ble inndelt i en indre og ytre del, og de sentrale områdene av hver hules dekorasjoner ble delt inn i paneler. Innenfor hvert panel skilte han mellom sentrale figurer og dem som var rundt dem. Etter å ha talt opp dyrene kom han frem til at det var 91 % bison, 92 % okser, 86 % hester og 58 % mammut avbildet i de sentrale delene av hulene. Enkelte dyr var avbildet enten ved inngangen eller innerst i hulen, som steinbukk 95 % og hjortebukk 88 %.

Antallet arter representert er mye lavere enn faunaen som fantes, det var dermed et visst utvalg av dyr som ble malt. Leroi-Gourhan mente de topografiske studiene viser en klar inndeling i tre grupper. Den første bestod av store planteetere: bison, okse, mammut og hest. Den andre av små planteetere: hjort og steinbukk. Den tredje av farlige dyr: løve, bjørn, neshorn (Leroi-Gourhan 1968, 112). Kvinnelige representasjoner er ofte sentrale i en komposisjon, alene eller sammen med store planteetere, mens mannlige avbildninger nesten alltid er i periferien av komposisjoner eller innerst i hulene. Det ser derfor ut til at inndeling av dyr henger sammen med kjønn. Menn er satt sammen med hester, steinbukk og hjortebukker. Kvinner er tilknyttet bison, okse og mammut. Derfor kan materialet deles inn i en mannlig og en kvinnelig gruppe (Leroi-Gourhan 1968, 113).

Andre forskere som jobbet innenfor strukturalisme-paradigmet var blant annet (Faris 1983; Marshack 1972; Sauvet & Sauvet 1979; Vialou 1986).

CHART XIX. GENERAL STATISTICS OF SUBJECTS IN CAVE ART

LOCATION	FEMALE SIGNS													MALE SIGNS											
	BIRD	OX	HORSE	MAMMOTH	HIND	REINDEER	STAG	DEER	BEAR	FELINE	RHINOCEROS	TOTAL ANIMALS	OVAL	QUADRANGULAR	BRACE-SHAPED	CLAYTORN	TUFTORN	WOUND	TOTAL FEMALE SIGNS	MALE FIGURES	BARRED SIGNS	DOTS	STROKES	TOTAL MALE REPRESENTATIONS	HANDS
CENTRAL COMPOSITION	148	46	198	29	3	5	4	3	2	2	4	444	15	17	8	5	6	16	67	3	19	11	36	69	7
SIDE CHAMBER	6	2	5	6	4	2	—	7	3	2	1	38	8	11	12	7	3	2	43	4	1	8	11	24	1
PERIPHERY	—	—	—	10	18	10	13	49	7	1	2	110	3	—	—	1	—	—	4	7	15	8	25	55	—
ENTRANCE	—	1	4	—	5	2	10	3	—	—	—	25	2	1	—	—	3	—	6	—	1	15	13	29	5
PASSAGEWAY	2	—	4	2	3	3	3	4	7	5	1	34	1	—	—	—	—	1	2	6	11	7	29	53	1
BACK OF CAVE	5	1	17	3	3	3	14	9	4	8	1	68	4	4	—	1	1	—	10	12	4	6	14	36	—
TOTAL LOCATIONS	161	50	228	50	36	25	44	75	23	18	9	719	33	33	20	14	13	19	132	32	51	55	128	266	14
PERCENTAGE																									
CENTRAL COMPOSITION	91	92	86	58	8	20	9	4	8	11	44	61	45	51	40	35	46	84	50	9	37	20	28	25	50
SIDE CHAMBER	3	4	2	12	11	8	—	9	13	11	11	5	24	33	60	50	23	10	32	12	2	14	8	9	7
PERIPHERY	—	—	—	20	50	40	29	65	30	5	22	14	9	—	—	7	—	—	3	21	29	14	19	20	—
ENTRANCE	—	2	1	—	13	8	22	4	—	—	—	3	6	3	—	—	23	—	4	—	2	27	10	10	35
PASSAGEWAY	1	—	1	4	8	12	6	5	30	27	11	4	3	—	—	—	—	5	1	18	21	12	22	20	7
BACK OF CAVE	3	2	7	6	8	12	31	12	17	44	11	9	12	12	—	7	7	—	7	37	8	10	10	13	—

Figur 11, skjema med oversikt over motiver (Leroi-Gourhan 1968).

2.5.1. Kritikk

Strukturalismen ble etter hvert kritisert som en mangelfull forklaring. Hvis hulemalerier kun viser til et system så forklarer ikke det hvorfor de ofte er avbildet så langt inne i hulene og lite tilgjengelig. Teorien gir heller ingen svar på sosial interaksjon, hvem som skapte dem, og intensjoner og grunner til å lage dette systemet (Pearson 2004, 15). Nøyaktig registrering av kunstens struktur kan ikke nødvendigvis fortelle oss om malerienes mening. Selv om de samme dyresymbolene ble brukt i mange tusen år er det høy sannsynlighet for at betydningen endret seg over tid, så vel som den underliggende filosofien (Lawson 2012, 215).

Fremveksten av *New Archaeology* bidro også til at den strukturalistiske tilnærmingen mistet popularitet fordi denne nye retningen var kritisk til forklaringer som omhandlet symbolisme og tolkninger (Villeneuve 2003, 20).

2.6 Sjamanisme

Mot slutten av 80-tallet vokste det frem et nytt paradigme, som overtok plassen strukturalisme hadde hatt, sjamanisme-paradigmet. Den som kan sies å ha formet sjamanisme-paradigmet i størst grad er David Lewis-Williams (Bahn 2010; Lawson 2012; Pearson 2004; Whitley 2009). Teorier om sjamanisme var ikke et nytt fenomen, men fikk en ny form av Lewis-Williams og Dowsons (1988). Dowson og Lewis-Williams mener det er umulig å skape mening i statistisk bergkunstdata. De tror i motsetning til Leroi-Gourhan at man må anvende etnografiske kilder i tolkningen, og fremhever spesielt forskning på San-folket i Sør-Afrika som relevant. I kombinasjon med dette kan det brukes nevropsykologiske studier (Lewis-Williams & Dowson 1988, 201). Dette er grunnstammen i Lewis-Williams teori som han bruker i forskjellige verker, med ulike samarbeidspartnere.

Lewis-Williams arbeidet primært med den afrikanske San-kunsten, og mener den kan gi informasjon om paleolittisk kunst. Han uttaler at Sør-Afrikansk sjamanistisk kunst er blant den best forståtte bergkunsten i verden, fordi det her finnes detaljerte etnografiske kilder fra 1800- og 1900-tallet. Hos San-folket er det for det meste dyr som er avbildet; de er ofte i bevegelse har dermed mye til felles med de paleolittiske bildene. Berget markerte en overgang fra

underverdenen til vår verden, og mange av tegningene kommer krypene ut av sprekker og lignende. Bergflaten hadde derfor en spesifikk betydning, det var ikke bare et underlag for å male på. Man danset og hadde ritualer foran bildene og fikk kraft fra dem (Clottes & Lewis-Williams 1998, 31-33).



Figur 12, Lewis-Williams (Garfinkel, A.P. Austin, D. R. Earle D. & H. Williams 2009).

“The induction, control, and exploitation of altered states of consciousness are at the heart of shamanism the world over. We therefore approach shamanism from a neuropsychological perspective. Recent neuropsychological research on altered states of consciousness provides the principal access that we have to the mental and religious life of the people who lived in western Europe during the Upper Paleolithic, for they too were Homo sapiens sapiens and, we may confidently assume, had the same nervous system as all people today (Clottes og Lewis-Williams 1998, 13).

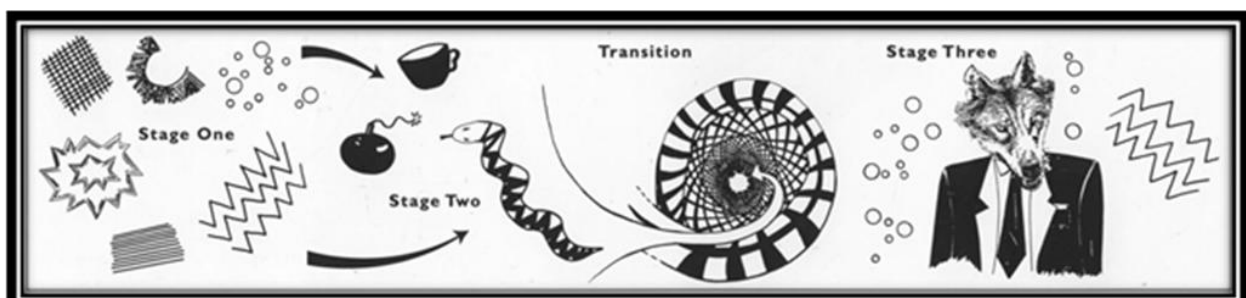
Clottes og Lewis-Williams mener dette ikke kun gjelder for San-folket. De hevder å ha funnet eksempler på spirituelle transeopplevelser i etnografisk materiale i så ulike regioner som Sibir, Amerika og Sør-Afrika. Disse transene blir gjerne satt i sammenheng med en sjaman

(Clottes og Lewis-Williams 1998, 12). De definerer en sjaman slik:

“ritual practioners in hunting-and-gathering societies who enter altered states of consciousness to achieve a variety of ends that include healing the sick, foretelling the future, meeting spirit-animals, changing the weather, and controlling real animals by supernatural means» (Clottes & Lewis-Williams 1998, 19).




















































Den essensielle delen av sjamanisme er de dype stadiene av endret bevissthet, transe, og det er i slike transer de opplever hallusinasjoner. Transer kan forårsakes av for eksempel migrene eller schizofreni, men endret bevissthet kan også oppleves av friske mennesker. Sensorisk deprivasjon, utmattelse, smerte, faste og inntagelse av psykotropiske stoff er måter å komme i denne tilstanden på. Men også energisk dansing, rytmiske lyder som trommer og messing, samt visuell stimuli som kontinuerlig blinkende lys har en lignende effekt på nervesystemet (Lewis-Williams 2002, 124).

I følge nevropsykologisk forskning kan man skille ut tre stadier i transeopplevelsen. I det første stadiet ser man geometriske former som prikker, sikk-sakk, ruter, parallelle linjer o.l. Formene har sterke lyse farger og pulserer, flytter seg rundt og blander seg med hverandre. Slike former blir kalt entoper eller entopiske fenomener (Clottes & Lewis-Williams, 1998). I det andre stadiet prøver hjerner å skape mening i formene. Hva man ser henger sammen med sinnstilstanden til den som hallusinerer. I det tredje stadiet har man opplevelsen av å befinne seg i en tunnel. På veggene i tunnelen er det et rutenett som ser ut som skjermer, hvor man ser de entopiske fenomenene fra det første stadiet (Dowson & Lewis-Williams 1988, 203-204). På dette stadiet befinner man seg i en bisarr verden med monstre, mennesker og landskap. Med øynene åpne vil hallusinasjonene se ut som om de er festet til veggene rundt deg. I tillegg kan man oppleve at man selv kan fly eller skape seg om til dyr (Clottes & Lewis-Williams 1998, 17). Dette fenomenet kan sees igjen i bergkunst hos San folket, hvor det er figurer som er halvt menneske og halvt dyr (Clottes & Lewis-Williams 1998, 17). De tre stadiene er universelle fordi de henger sammen med menneskets nervesystem, men tolkingene og betydningen av hva man ser vil være kulturelt avhengig.



Figur 13, illustrasjon av tretrinnsmodellen (Clottes og Lewis-Williams 1998).

Sjamanen malte ikke mens transen pågikk, men at han husket det han hadde sett og gjenskapte det senere. De seks vanligste klassene av entopiske fenomener er nett, parallelle linjer, flekker og sirkler, sikksakk-linjer, krummende kurver, og flettinger av tynne snirklete linjer (Lewis-Williams & Dowson 1988, 205). Lewis-Williams mener vi kan finne disse mønstrene igjen i bergkunst verden over, og at det legitimerer en sjamanistisk tolkning (Lewis-Williams 2002, 207). Videre mener han at de paleolittiske hulemaleriene har eksempler fra de tre stadiene av transeopplevelser, både entopiske fenomener fra det første stadiet, fortolkninger fra det andre stadiet og transformasjoner/ kombinasjoner av kulturelt betingede og entopiske fenomener fra det tredje stadiet (Lewis-Williams 2002, 207).

	ENTOPTIC PHENOMENA		SAN ROCK ART		COSO	PALAEOETHIC ART			
	A	B	ENGRAVINGS	PAINTINGS		MOBILE ART		PARIETAL ART	
			C	D	E	F	G	H	I
I									
II									
III									
IV									
V									
VI									

Figur 14, eksempler på entopiske fenomener i bergkunst (Lewis-Williams & Dowson 1988).

Sjamanismeteorien ble populær, både i forskningsmiljøet og i media. Andre forskere som jobbet innenfor sjamanisme-paradigmet var blant annet Whitley (Whitley 2009) Pearson (Pearson 2004) og Zintgraf & Turpin (1991).

2.6.1 Kritikk

Sjamanismeteorien ble etter hvert svært omdiskutert og kritikk har kommet fra flere hold. Kritikken handler hovedsakelig om andre tolkninger av San-kunsten og skepsis til det vitenskapelige grunnlaget for den nevrovitenskapelige forskningen som Lewis-Williams baserer seg på (Delluc & Delluc 2006; Francfort 2006, Lawson 2012; Lorblanchet 2006). Den hardeste kritikken er kanskje den fra Paul Bahn.

«All the neuropsychological data used to support the «shamanic theory» are outdated, distorted or simply false. So eloquent and persuasive were some of the writings, so alluring was the chance of 'reading' some ancient rock art, however, that numerous people adopted the theory's claims quite unquestioningly – all fads have their zealots, adept at leaping onto passing bandwagons. » (Bahn 2010).

Bahn skrev sammen med nevropsykolog Patricia Helvenston en sterk kritikk mot sjamanisme-paradigmet. Helvenston og Bahn mener grunnen til at den sjamanistiske forklaringen ble en suksess er fordi arkeologer flest ikke kan nok om nevrovitenskap til å vite at dataene brukt i hypotesen var feil. Nevropsykologer på sin side har i stor grad ikke vært klar over feilene fordi disiplinene nevrovitenskap og bergkunst ikke har samarbeidet (Helvenston og Bahn 2005, 9). Både Lewis-Williams bruk av ordet entopiske fenomener og hvordan de fungerer er feil, forskningen viser at det ikke automatisk dukker opp geometriske figurer i transeopplevelser. I tillegg finnes det mange former for transe; tre-trinns-modellen samsvarer kun med en spesifikk type, fremkalt av meskalin, LSD eller psilocybin. Disse stoffene var ikke tilgjengelige for mennesker i yngre-paleolitikum (Helvenston og Bahn 2005, 11-16).

2.7 Situasjonen i dag

Paradigmer er gjerne enklest å skille ut i ettertid. Det er ikke tydelig om vi befinner oss i et paradigme i dag, for det er ikke en rådende teori som utelukker andre hypoteser slik som det har vært tidligere. Oppgavens rammer tillater ikke at jeg går inn på en omfattende diskusjon om hvor forskningen står i dag. Jeg vil derfor heller gå gjennom sentrale teorier i dagens forskningsfront og prøve å skille ut de viktigste strømningene. Jeg avgrenser meg til å se på litteratur om de paleolittiske franske hulemaleriene som er gitt ut de siste årene. Det er gitt ut noen få oversiktsverk som oppsummerer utviklingen i forskningsfronten. Eksempler på slike verk er *Rock art studies: news of the world* og *A companion to rock art*.

I antologien *Rock art studies: news of the world IV* (Bahn, Franklin & Strecker 2012), tar Bahn for seg forskning fra 2005-2009 innen europeisk istidsbergkunst (Bahn 2012). Han påpeker hvordan teknologien har utviklet seg og datering blir stadig mer nøyaktig, men at lite nytt er kommet frem i forhold til tolkninger. Sjamanisme-paradigmet har mistet posisjonen det en gang hadde, og man ser nå etter andre forklaringsmodeller (Bahn 2012, 1). Et annet oversiktsverk er *A Companion to Rock Art* (McDonald & Veth 2012). McDonald og Veth bruker det første kapittelet til å skille ut ulike retninger innenfor forskningen av bergkunst i dag. De trekker frem fenomenologi, en hermeneutisk tilnærming, viktigheten av stil, estetikk og kontekst, samt feministisk arkeologi. De mener dette er nyttige tilnærminger fordi fenomenologi utforsker intensjonene til den som lagde bildene. Den tar for seg innvirkningen

det kan ha hatt på observatører eller andre som deltok, ved å analysere funnstedene og landskapet. En hermeneutisk tilnærming kan brukes for å analysere i hvilke forhold forståelse av bergkunst er mulig slik at bergkunstforskere er klar over fordommer som påvirker tolkninger. Det kan ikke settes en enkel betydning til bildene, men mange ulike, avhengig av kontekst. Å se på stil, estetikk og kontekst gir nye resultater gjennom mønstergjenkjenning. Forfatterne mener også feministisk arkeologi kan gi nye vinklinger og svar i forhold til bergkunsten (McDonald & Veth 2012, 5-10).

2.7.1 Fellestrekk i forskningen

Det råder ulike oppfatninger om hvordan kunsten oppstod og hvem som lagde den, selv i publikasjoner som er gitt ut samtidig. Eksempler på dette er i *The world of rock art* (Anati 2013) og *Ice age art: The arrival of the modern mind* (Cook 2013). Her er det direkte motstridende oppfatninger. Blant annet mener Anati at kunst ikke ble «oppfunnet» i Europa, men kom hit med innvandrede mennesker for mellom 30 000 og 40 000 år siden (Anati 2013, 154). Cook skriver derimot at det ikke var de tilflyttende som lagde bilder og ornamenter, men deres etterkommere som etter flere generasjoner hadde tilpasset seg (Cook 2013, 17). Anati mener forhistorisk kunst er et språk som det på sikt er mulig å dechiffrere (Anati 2013, 164). Cook mener derimot at vi ikke kan lese symbolene; de er kulturelt avhengige og det samme symbolet kan bety ulike ting for ulike kulturer (Cook 2013, 19).

Det som derimot er fellestrekk i forskningen er synet på mennesker i yngre-paleolitikum. Lawson mener at siden menneskene i denne perioden var fysisk identiske med oss fungerte også hjernen deres på samme måte. Sinnet deres hadde dermed samme muligheter og avgrensinger som vårt, men betinget ut fra ulike erfaringer og oppførsel i samfunnet (Lawson 2012, 200). Selv om det kan virke som en noe banal observasjon er synet på forhistoriske mennesker som likeverdige som oss rådende i litteraturen, og er et felles utgangspunkt for forskningen (Cook 2013; Guthrie 2005).

At å forstå bergkunst må være basert på kontekst er ikke en ny tankegang, men en innsikt med ny mening når bergkunst blir sett på som en av mange kilder i et samarbeidsprosjekt. Bergkunstforskere må slutte å jobbe isolert og bruke en mer eksplisitt arkeologisk tilnærming (McDonald & Veth 2012, 5). Det virker som om det er en felles enighet i forskningsmiljøet om å kombinere ulike tilnærminger og ha et større fokus på kontekst (Fairén-Jiménez 2009; Helvenston & Bahn 2005; Lawson 2012; Malla 2013; Mélard 2009; Porr 2010; Vogt 2014). White sier det slik «no single characterization of the cave environment is adequate and no single interpretation of cave paintings will suffice» (White 2003, 58). “New forms of archaeological thinking have thus shattered much of the consensus

about the objectivity of archaeological interpretation and opened up the possibility of many different approaches to the understanding of archaeological evidence” (Hodder i Merriman 2002).

2.7.2 Dagens forskning i forhold til tidligere forskning

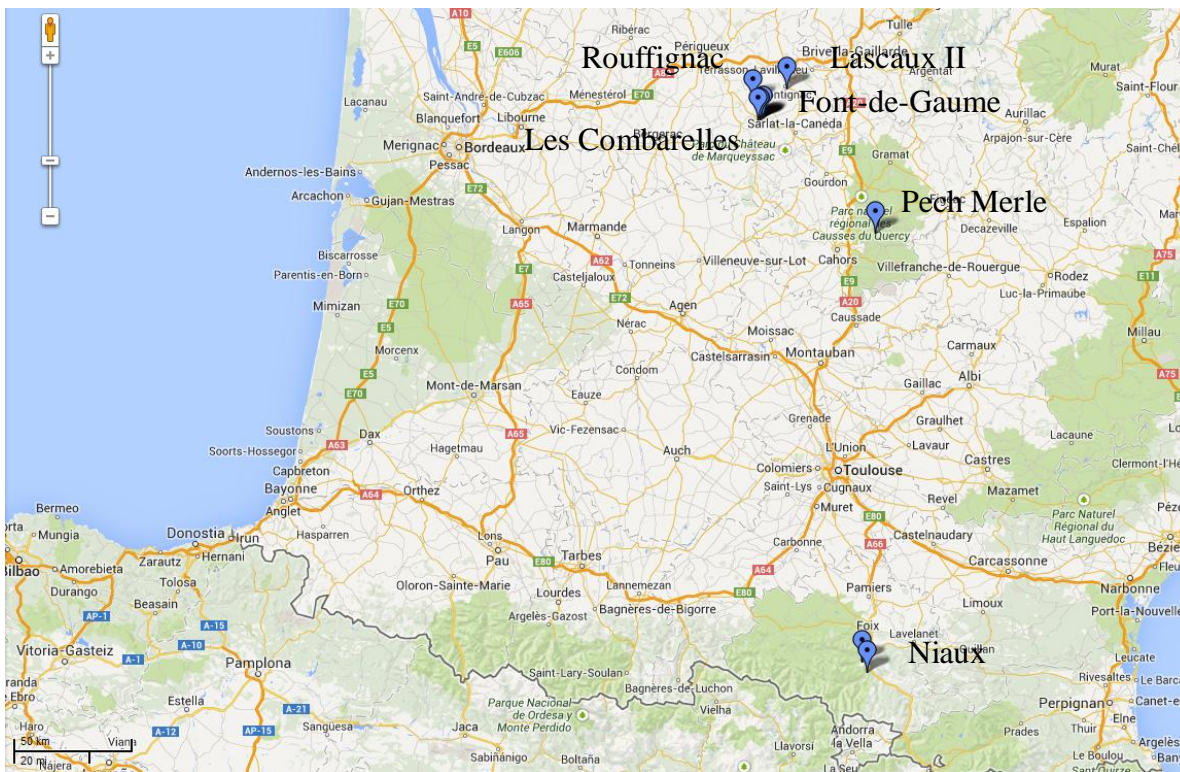
Dagens forskning er sprikende. Generelt virker det som om de som forsker på kunsten er mer forsiktig og mindre bastant i sine uttalelser. Det virker også som det er en økt bevissthet på egen rolle som forsker i en annen tid enn da bildene ble laget. Som Bahn poengterte er det ikke kommet frem mange nye teorier de siste årene. I stedet virker det som om man bruker tidligere forklaringsmodeller, men gir dem en ny form. «Kunst for kunsten skyld» er ikke en fremtredende tolkning i dagens forskningsfront. Toteisme og jaktmagi finnes det noen eksempler på, men med et annet innhold enn før. Eksempelvis mener Guthrie at barn og tenåringer har hatt en større rolle som skapere av kunsten enn tidligere antatt. Han mener at jakt på dyr og erotikk har vært de to viktigste interesseområdene for tenåringsgutter, og at mye av kunsten avbilder akkurat de to tingene (Guthrie 2005, 148). Han ser i motivene dermed mye det samme som Breuil, men der Breuil mente det måtte ha vært magi og ritualer knyttet til jakt og fruktbarhet, hevder Guthrie at vi ikke har noen bevis for at religion eller ritualer hadde sammenheng med kunsten (Guthrie 2005, 8). Andre igjen mener det har vært tilknyttet seremonier og kult til maleriene, at det har vært hellige steder, men utelukker muligheten for jaktmagi (Anati 2013, 150).

Strukturalisme er brukt som metode sammen med andre tilnærminger i flere tekster, (Plassard 2009; Sauvet & Wlodarczyk 2008), men det er i liten grad lagt frem som en fullstendig forklaringsmodell, og Leroi-Gourhans binære resultater og slutninger er ikke fremtredende. Sjamanisme har mistet status som ledende teori og er lite brukt, med noen få unntak som Whitley og Clottes (Clottes 2008; Whitley 2009). Det er likevel enkelte som omtaler sjamanisme som en del av samfunnet i yngre paleolitikum, i form av medisinnmenn. Bullen legger frem en slik tolkning, men da som et av flere alternativer (Bullen 2014, 23), og det er heller ikke snakk om tretrinnsmodellen, entopiske fenomener eller nevropsykologisk forskning, som hun tidligere tydelig har kritisert (Bullen 2010, 211).

Kapittel 3, Materialet

3.1 Presentasjon av materialet

Dette kapittelet presenterer materialet, de seks hulene og deres tilknyttede museer. Jeg vil også gjengi hva som ble fortalt på omvisningen og hvordan den ble gjennomført. Grunnen for å inkludere beskrivelser av selve omvisningen er fordi det setter hulene i en kontekst, noe dagens forskning oppfordrer til. Innenfor kvalitativ metode blir det også oppfordret til å skrive «tykke beskrivelser», som vil si at de skal formidle forskerens fortolkninger (Thagaard 2011, 191). I tillegg mener jeg det blir mangelfullt å skulle skrive om hulene uten å ta med hvordan det faktisk var å besøke dem, som jeg argumenterer for senere i oppgaven. Nettsider, brosjyrer og intervjueskjemaer er også en del av mitt materiale, men for at dette kapittelet ikke skal bli for omfattende er de flyttet til appendiksen.

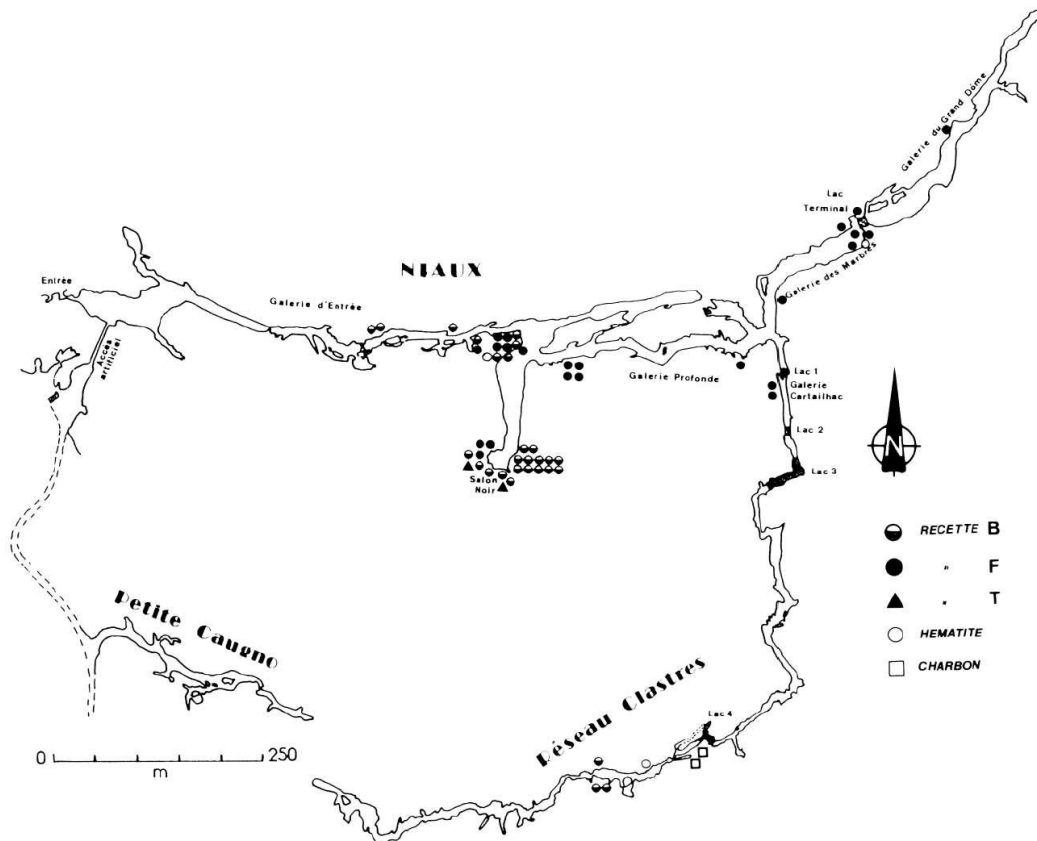


Figur 15, kart med oversikt over de seks hulene, Les Combarelles og Font-de-Gaume ligger kun 1.4 km fra hverandre og kan derfor oppfattes som samme markør (Google maps, udatert).

3.2 Niaux

Niaux ligger i en fjellside på nesten 700 meters høyde, 5 km sør-vest for Tarascon-sur-Ariège i Pyreneene. Hulen er eid av den franske staten (Lawson 1991, 5). Det er et kombinert museum/opplevessenter tilknyttet Niaux *Parc de la préhistoire*. Det ligger i underkant av en mil unna hulen og er i likhet med Niaux under *Sites touristique Ariège*. Når man besøker ett av disse stedene blir man anbefalt å besøke det andre. Niaux består av et nettverk av

gallerier som strekker seg over to kilometer inn i fjellet (Mohen 2002, 53). Den er dermed en av verdens største dekorerte huler (Ohlmarks 1967, 20). De første symbolene kan sees ca. 460 m. inne i hulen, men konsentrasjonen av dyrefigurer er lenger inne, i Salon Noir, ca. 800 m. inne i fjellet (Clottes 1995, 39-40). Taket i Salon Noir er omtrent 70 m. høyt og formet som innsiden av en kuppel (Ohlmarks 1967, 25). Noen få av maleriene inneholder rød og brun maling, men mesteparten er tegnet i svart. Det er en stor grad av naturalisme og anatomiske detaljer i bildene (Mohen 2002, 53).



Figur 16, plantegning av Niaux (Clottes 1990).

Niaux har vært kjent for lokalbefolkningen i lang tid, men maleriene ble ikke offisielt oppdaget og ansett som paleolittiske før 1906 (Lawson 2012, 363). Her, som mange andre steder var det Henri Breuil som ble tilkalt og verifiserte bildene (Breuil 1952/1979, 190).

3.2.1 Omvisning

Vi møtte opp utenfor huleinngangen hvor alle fikk utdelt hver sin lykt. Gruppen vår var på 25 personer. Niaux er en stor hule, og det tar tid å gå. Vi gikk gjennom trange passasjer som munnet ut i enorme haller, stampet oppover sanddyner, skled nedover glatte berg og vasset gjennom vanddammer. Da vi bestilte billettene hadde vi fått beskjed om å kle oss godt og ha ordentlige sko, vi skjønnte nå hvorfor. Det var kaldt, ca. 12 grader, i forhold til over 30 grader

ute, og fuktig, lyset fra lyktene reflekterte seg i dammene på gulvet. Det var stille og mørkt, den eneste lyden var dryppingen fra taket og vi mistet fort følelsen av tid og rom. Stalaktittene hang som forsteinede istapper i et ukjent landskap. Jeg ble mer og mer bevisst på hvor langt vi var unna inngangen og hvor utrolig mange tonn med stein som var over oss. Det virket som om vi hadde gått langt før vi nådde de første symbolene, i form av sirkler og streker på veggen. Etter å ha sett på dem en stund fortsatte vi enda lenger inn og nærmet oss rommet kalt «Salon Noir».

Vi fikk så beskjed om å skru av lyktene. Det var en spesiell opplevelse å famle frem i mørket sammen med fremmede, langt inne i fjellet, til vi omsider nærmet oss veggen og et svakt lys ble skrudd på. Vi hadde nådd en blindvei. Over oss hadde hulen en slags kuppelform, og guiden illustrerte akustikken ved å ule lavt. Det var et enkelt gjerde mellom oss og maleriene og vi klumpet oss



Figur 17, illustrasjon av steinbukk fra Niaux (Plassard 1999).

sammen for å se mens guiden pekte på bildene med lykten sin. Det var merkelig å være så nær bildene, å vite at den personen som har malt dem også har gått den lange veien vi hadde gått, og stått akkurat hvor vi stod. Vi fikk bare lov å være i Salon Noir i 20 min på grunn av mengden karbondioksid vi pustet ut; det stod måleapparater i rommet og testet luften. Etter våre endte minutter gikk vi samme omfattende vei tilbake og ut i verden igjen. Det var merkelig å komme ut, til en vegg av varme, andre mennesker og masse farger.

3.2.2 Hva som ble fortalt

Hulemaleriene er ca. 14 000 år gamle fra perioden kjent som Magdalenien. Menneskene som malte dem var like utviklet som oss i forhold til mentale egenskaper. Ingen bodde her, for det er ingen bålrester eller andre tegn på beboelse. Maleriene har en tematisk fremstilling av bison, geit og hest, det samme temaet her som i andre grotter. Det er markeringer gjort på oksene som vi ikke vet hva betyr. Tidligere trodde man at det var piler og viste til jaktscener, men piler ble ikke brukt i denne perioden, så denne tolkningen har man gått bort fra. De dyrene som er malt er heller ikke de dyrene som ble jaktet på og spist. Det er kun et utvalg dyr som er tegnet, ikke alle artene som fantes i perioden.

Det er mange ulike tolkninger av maleriene. Noen mener at de har blitt brukt i

forbindelse med ritualer, at det er tegn på sjamanisme eller at de har brukt hulens akustikk til religiøse formål i form av musikk eller kor. De likte tydeligvis å male i små «alkover», naturlig formet inne i fjellet, og de har brukt pensler til å male mange av dyrene. De som har laget bildene må ha vært trent i å tegne, for det er ikke arbeider av nybegynnere. Dyrene er malt i profil og overlapper ofte hverandre. Det er også brukt perspektiv, det er vind i manken og bevegelse i dyrene. Få mennesker og mange dyr er avbildet, antageligvis fordi dyr var en viktig del av livet, et uttrykk for at man respekterte og så opp til dyr. Fingersymbolene kan være koder eller skriftspråk, disse er også funnet i andre huler, noe som kan vise til et felles skrift/kodesystem. Tegnet P er mye brukt. Som maling ble det anvendt kull som er daterbart, og mineraloksider blandet med dyrefett. Guiden la ikke frem en spesifikk tolkning som den riktige, hun nevnte flere muligheter og svarte gjerne på konkrete spørsmål med «prehistorians disagree».

3.2.3 Parc de la préhistoire

Parc de la préhistoire ligger omtrent 1 mil fra Niaux, et lite stykke unna Tarascon-sur-Ariège (Lawson 2012, 363). Dette opplevelsessenteret/museet ble åpnet i 1995 og mottok allerede i sitt første år 54 000 besøkende (Clottes & Chippindale 1999, 194). Attraksjonen er delt inn i et inne- og uteområde. Ute er det i stor grad deltagende virksomheter, her er det ulike stasjoner hvor man blir vist steinalder-aktiviteter i praksis, og hvor man kan prøve selv. Det



Figur 18, «hulevegg» hvor man kan lage egne malerier, fotograf Sylvelin Foldøy.

er blant annet en hulevegg hvor man kan prøve å lage bilder selv, demonstrasjon av knakking og opptenning av bål med flint. I tillegg er det utprøving av kastespyd, så vel som en arkeologisk sandkasse hvor man blir instruert i å grave opp funn. Området har et svært godt

tilrettelagt pedagogisk opplegg, særlig for barn, og da vi var der var det veldig godt besøkt, hovedsakelig av skoleklasser. Inne i museumsområdet, kalt *Le grand atelier*, er fokuset på forhistorisk kunst.

Ved inngangen fikk vi utlevert et headset med et stort utvalg språk. Apparatet registrerte hvor vi sto i rommet, og vi fikk høre informasjon om det som var foran oss. Vi



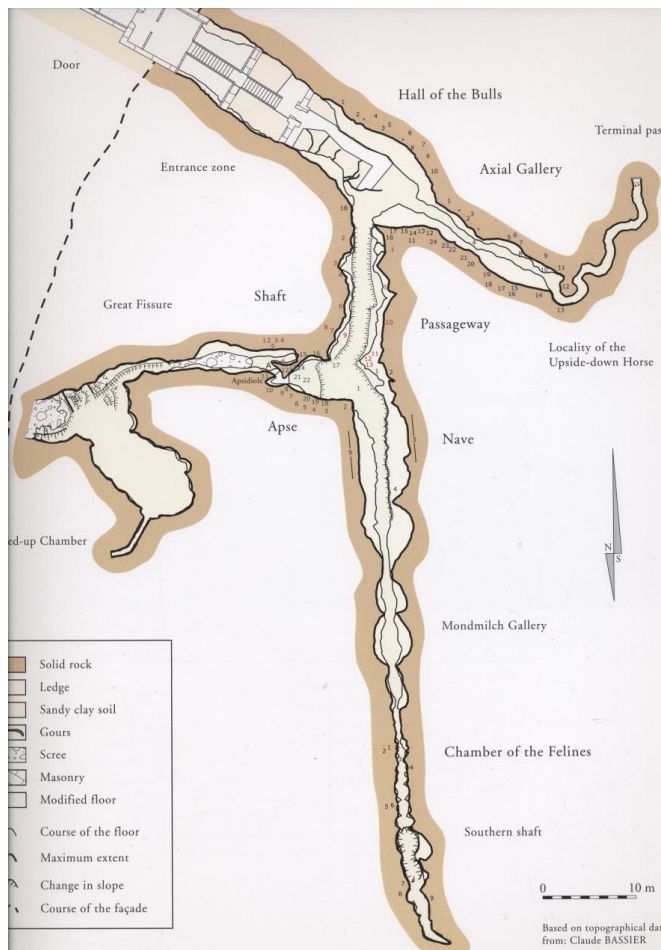
Figur 19, kart over område, brosjyre utdelt ved inngangen (Parc de la Préhistoire 2013).

kunne derfor regulere selv hvor lenge vi ville stå foran et område og hvor mye vi ville høre om det. I hovedrommet var veggene fra Salon Noir gjenskapt i riktig skala, og det var mørkt og kjølig i området rundt maleriene, som det var i Niaux. Ved siden av replikaveggen stod det en miniatyrmmodell av hulen som viste hvordan maleriene er plassert i forhold til hverandre. I museet hadde de også gjenskapt bilder laget i gulvet i Niaux, disse var mørklagte og man

kunne trykke på knapper for å belyse dem fra forskjellige vinkler. På samme måte var det kopier av fotsporene i sanden som er funnet inne i hulen. Når det kommer til teorier om hulemaleriene ble det på lydbåndet fortalt at kunsten i hovedsak er spirituell. Man trodde tidligere at det var jaktmagi, men har gått vekk fra denne teorien. Av forskere ble Breuil, Aujoulat, Leroi-Gourhan, Jean Clottes og Lewis Williams nevnt, men uten å trekke frem noen av teoriene som den riktige.

3.4 Lascaux

Lascaux er en av de mest kjente dekorerte hulene i verden (Lawson 2012; Ogawa 2005; Darvill 2005), og ligger ca. 20 km fra byen Les Eyzies-de-Tayac. Lascaux og Lascaux II ligger omtrent 200 m. fra hverandre, like ved landsbyen Montignac i Vézère dalen i



Figur 20, plantegning av Lascaux (Aujoulat 2004).

Dordogne. Lascaux har flere kamre og passasjer og er sammenlagt omtrent 253 m. lang (Aujoulat 2005, 28). Det er funnet mer enn 600 malerier og 1500 graveringer i hulen (Price & Feinman 1997, 108). Mange av figurene er helt dekket av maling laget av knuste mineralpigmenter (Cook 2013, 180). Noen av dyrefigurene er veldig store, over fem m. lange, og mange av bildene er malt over tidligere bilder. Selve maleriene er ikke egnet for datering, men artefakter funnet på gulvet i hulen er datert til 18,600+-190BP (Lawson 2012, 351).

Hulen ble oppdaget av fire lokale gutter i 1940 (Ruspoli 1987, 188) og i løpet av noen uker ankom Breuil, og godkjente maleriene som

forhistoriske. Etter en del undersøkelser og utgravninger ble hulen offisielt åpnet for publikum i 1948 og i årene som fulgte flommet turister til hulen, med så mange som 2000 besøkende pr. dag. All denne aktiviteten forstyrret det stabile mikroklimaet i hulen, sopp og alger vokste frem og førte til skader på maleriene. Skadene begynte å bli synlig allerede i 1955, og i 1963

ble Lascaux omsider stengt for publikum (Aujoulat 2005, 268). På grunn av den store interessen for hulen bestemte imidlertid den franske regjeringen seg for å lage en kopi av deler av hulen, Lascaux II, som stod ferdig i 1983 (Wilken 2005, 178).

3.4.1 Lascaux II

Lascaux II ligger ca. 200 meter fra originalen. Den er bygget i en underjordisk bunker og består av 200 tonn modellert betong (Wilken 2005,178). De delene av den originale Lascaux som er vist i kopien er Hall of the Bulls og Axial Gallery. For å lage kopien ble Lascaux kartlagt ned til millimeteren og det ble brukt de samme fargepigmentene som i originalen. Arbeidet tok 5 år (Delluc & Delluc1987 i Wilken 2005, 178). Lascaux II hadde per 2005 omtrent 300 000 besøkende i året (Tournepiche 1993, i Wilken 2005).

3.4.2 Omvisning

Vi ventet i parken som omgir hulen sammen med mange andre turister. Vår omvisning ble ropt opp og vi fulgte etter guiden vår gjennom et overbygg, noen meter nedover en skrå sementrampe og inn i en underjordisk bunker. Dørene ble lukket bak oss og vi befant oss i et vanlig rom med illustrasjoner i form av plantegninger og fotografier på veggene, samt en del artefakter funnet i hulen. Vi ble her fortalt om oppdagelsen av Lascaux, teknikker som ble brukt til å lage maleriene i originalen, og arbeidet med å lage kopien. Det var to slike utstillingsrom og da vi forlot disse kom vi inn i selve kopien, gjenskaping av de delene av Lascaux hvor det er flest malerier. Siden vi var under jorden var det kjøligere enn ute, men ikke like kaldt som i Niaux.

Lyspunkt langs gulvet i hele hulen lyste opp tak og vegger, og guiden pekte i tillegg med en laserpenn for å forklare



Figur 21, maleri fra Lascaux (Aujoulat 2004).

nærmere. Det var likevel vanskelig å se skikkelig fordi gruppen var så stor; det var veldig smalt flere steder og for at alle skulle få plass måtte vi spre oss innover i hulen. Det var derfor flere ganger vanskelig å se de motivene guiden omtalte. I tillegg var det vanskelig å høre alt som ble sagt fordi det kun var 10 minutter mellom hver gruppe som gikk inn i bunkeren, dermed var det store grupper både foran og bak oss og det ble mye støy. Fordelen med å gå i en kopi fremfor originalen var at det ikke var så farlig å berøre veggene, men samtidig følte

det ikke genuint. Gulvet var flatt og i grå sement, noe som gjorde det lettere for de som var dårlig til beins å komme inn, men forsterket følelsen av å være i en bunker. Omvisningen følte også veldig kort, den varte i 40 min, mens den i Niaux varte i 90 min. Det er selvfølgelig en mye mindre hule, men jeg fikk også følelsen av at vi måtte skynde oss for ikke å kollidere med de andre gruppene. Det førte til at det ikke var rom for spørsmål.

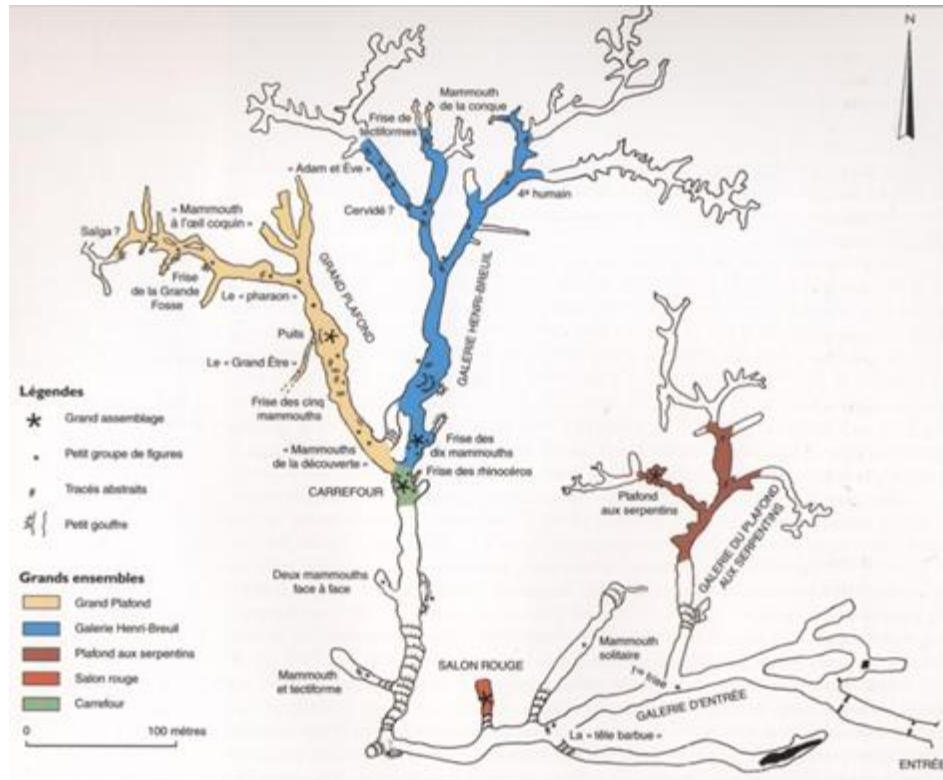
3.4.3 Hva som ble fortalt

Som i Niaux begynte guiden også her med å fortelle at de som laget maleriene var som oss, hjernen var like utviklet. Guiden sa ikke så mye om tolkninger, hun hadde mer fokus på det estetiske, hvor forseggjorte maleriene er og hvilke teknikker som er brukt. Hun fortalte at de lagde sjablonger med hendene, brukte blåserør og brukte naturlige relieffer. Hun pekte på forskjellige motiver og fortalte hva vi så: «her er hodet, så følger vi ryggen til halen (...)». Mindre detaljer på dyr betyr at de er lengre borte, mens de med flere detaljer er nærmere oss i forhold til perspektiv. Hun uttalte også at «vi vet at de har begynt denne tegningen med å lage hodet på hesten». Guiden uttalte seg ganske bastant, og på spørsmål svarte hun ofte «the scientists say that it is like this» uten å si hvem forskerne var. Den eneste forskeren som ble nevnt ved navn er Breuil, men hun utelukket teorien han er kjent for. «Vi vet i dag at dette ikke var jaktmagi, men hadde spirituell betydning». Videre fortalte hun at Lascaux har vært en helligdom i forhistorisk tid. Tegn og mønster vet vi ikke hva betyr, og vi vil mest sannsynlig aldri finne det ut. Den eneste gangen hun la frem flere mulige tolkninger var da hun omtalte den såkalte «enhjørningen», som enten kan være et fabeldyr eller en sjaman i kostyme.

3.5 Rouffignac

Rouffignac ligger på toppen av en ås i Dordogne, nordvest for Les Eyzies, 5 km sør for landsbyen Périgueux (Plassard & Plassard 1990, 3). I størrelse er hulen enorm, rundt 1 mil lang, og i form ligner den på en tunnel, med flatt gulv og buet tak (Ohlmarks 1967, 83). Dekorasjonene i hulen begynner ca. 300 m. fra inngangen og strekker seg nesten helt til enden av den, en avstand på ca. 730 m. Rouffignac er mest kjent for «the great ceiling», nesten innerst i hulen, hvor det lave taket er rikt illustrert. Temaet er bison, hest, mammut, steinbukk og ullhåret neshorn (Leroi-Gourhan 1968, 354). Utover 1700-tallet ble det gjort organiserte ekspedisjoner til hulen og det finnes mye graffiti i form av signaturer på veggene laget av besøkende (Nougier & Robert 1958, 75-77). Maleriene i Rouffignac ble likevel først offisielt oppdaget i 1956 av de tre mennene Nougier, Robert og Plassard (Plassard & Plassard 1990, 6), som deretter tilkalte Breuil for å verifisere alderen på dem (Nougier og Robert 1958, 136).

I kjølvannet av dette fulgte en heftig debatt om autentisiteten til bildene, men de ble etterhvert akseptert som forhistoriske (Leroi-Gourhan 1968, 353). Rouffignac har vært i Plassard-familien eie siden tomten som hulen ligger på ble kjøpt av Charles Plassard i 1929 (Nougier og Robert 1958, 133).



Figur 22, plantegning av Rouffignac (Plassard 1999).

3.5.1 Omvisning:

Da vi møtte opp ved Rouffignac viste det seg at alle omvisningene ble holdt på fransk, men vi fikk låne en iPod da vi kjøpte billetter til å lese informasjon på. For å få omvisning på engelsk måtte vi reservere på forhånd, og være minst 20 stykker, og det hadde vi ikke mulighet til. Resepsjonen og museumsbutikken var inne i selve hulen som hadde en bred, firkantet åpning bak et solid gitter. Etter å ha kjøpt billetter og hentet hver vår iPod fulgte vi hulen inn til togskeinnene, hvor vi satte oss på det elektriske toget sammen med ca.15 andre turister. Toget var enkelt, og lignet på typiske turist-tog som kjører rundt i byer, bare uten tak. Guiden ønsket oss velkommen og stilte seg bakerst på toget, som sakte kjørte innover i hulen. Det bevegde seg litt raskere enn gå-tempo og var ganske stillegående. Det var en relativt bred hule vi kjørte i, men den ble etter hvert lav under taket. Om vi strakk ut armene kunne vi berøre taket mange steder om vi ville. Guiden virket veldig engasjert og snakket kontinuerlig på hele turen, men dessverre bare på fransk. Vi stoppet foran ulike bilder og det ble satt på et lys

under dem. Selv om det stod informasjon på Ipoden var det vanskelig å få med seg fordi man ikke kan lese og se på malerier samtidig.

Selv om det var et elektrisk tog lagde det lyd, så den stillheten vi opplevde i Niaux fant vi ikke her, men det var like kjølig. Heldigvis hadde vi tatt med oss varme klær, selv om vi ikke hadde fått noe beskjed om det på forhånd, det hadde vært vanskelig å sitte i ro i nesten en time i kulden uten. Det var også

veldig annerledes å bli kjørt inn. Vi fikk ikke den samme nærheten til materialet, siden vi ikke fikk følelsen av hvor langt inne vi faktisk var og hvor langt tid det tok å gå dit. Det overrasket meg i ettertid at hulen var så stor som den var, Niaux oppfattet jeg som veldig mye større enn Rouffignac.

Imidlertid er hulen ved hjelp av tog tilgjengelig for de som ikke har



mulighet til å gå. Fra der vi satt, nesten bakerst i toget, var det ikke så lett å se bildene. Lyset ble skrudd på når vi stod i ro, og av når vi kjørte videre, så i det vi passerte maleriene var de ikke lenger lyssatt. I det innerste kammerset med bildene i taket, fikk vi gå ut av toget og rundt i rommet. Det var et lavt tak med flotte figurer og vi stod nært dem og kunne se skikkelig. Det viste seg også at guiden snakket godt engelsk. Vi fikk dermed vite litt om hulen, men det var begrenset hvor lenge vi kunne være i rommet før vi måtte sette oss på toget igjen.

Hele omvisningen tok ca. 1 time. Etter omvisningen satt vi igjen med følelsen av at vi hadde flotte bilder foran oss og en kunnskapsrik og engasjert guide, men at vi hverken fikk se maleriene ordentlig eller forstod det som ble sagt, og det var temmelig frustrerende.

Inntrykket ble forsterket da jeg etter endt omvisning intervjuet guiden, som viste seg å ha skrevet en doktorgrad om Rouffignac.

3.5.2 Hva som ble fortalt

Det ble sagt mye som vi ikke fikk med oss. De som snakker fransk må dermed sitte igjen med en ganske annerledes opplevelse enn det vi gjorde. Rouffignac har en usikker datering fordi det ikke er mulig å bruke 14^c datering på bildene. Dateringen er derfor basert på stilistisk likhet til andre bilder fra Magdalenién. Noe av informasjonen på iPod en ble lagt frem som

fakta, som at det var maks 5 kunstnere som hadde produsert bildene over relativt kort tid,

«with certainty no more than 5 artist». Ordet «proven» var mye brukt i teksten. Det ble ikke gitt forklaringer på hvordan de ulike påstandene var blitt bevist. Det stod så å si ingenting om tolkninger av maleriene, men derimot informasjon om hulebjørner som hadde bodd i hulen, geologi, oppdagelse av

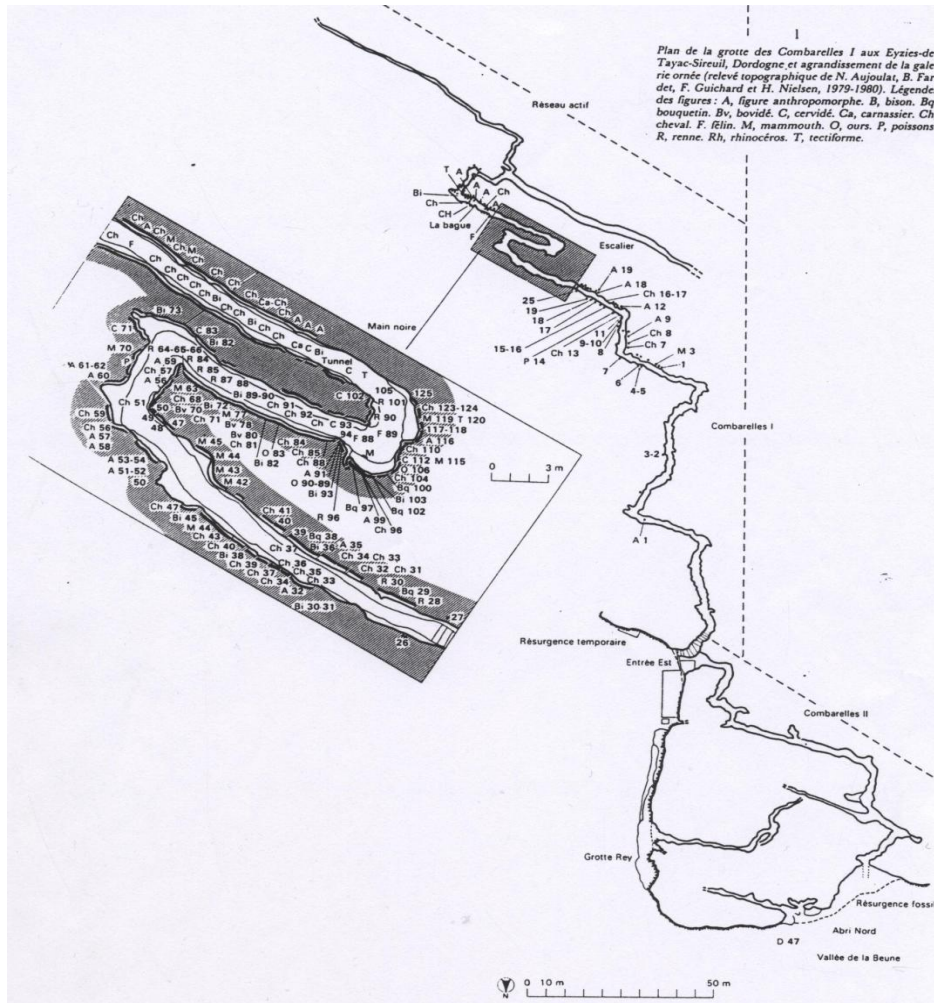


Figur 24, i munningen til Rouffignac, museumsbutikk til venstre, fotograf Sylvelin Foldøy.

hulen, plassering av bildene osv. Jeg spurte derfor guiden om tolkninger da vi stod under det dekorerte taket. Han svarte at vi nå visste at rammeverket for tolkninger var spirituelt/religiøst, men ut over det var alt spekulering, derfor ville han ikke presentere noen teorier om det.

3.6 Les Combarelles

Les Combarelles ligger ved foten av en klippe, i Beune-dalen, 1,5 km fra Les Eyzies (Archambeau & Archambeau 1989, 6). Hulen består av en snirklete korridor som måler 237 meter (Sandars 1968,76). Høyden under taket varierer fra ca. 2 til 4 meter og den er fra 1,5 til 2 meter bred. Bildene består hovedsakelig av graveringer og de første befinner seg 100 m. fra inngangen. Her strekker det seg en frise av bilder langs begge sider innover hulen og fortsetter til enden av den (Leroi-Gourhan 1968, 348). Les Combarelles er kjent for overtegninger, og er den franske hulen som har flest sammenvevde figurer. Her som andre steder er dyr i overvekt, men i motsetning til normen er det også en del menneskefigurer avbildet, stilistiske i formen (Ohlmarks 1967, 55). Hulen ble oppdaget i 1901, av en lokal mann ved navn Pomarel som utforsket grotten, og oppdaget bildene. Han syntes de lignet på bildene fra den nærliggende hulen La Mouthe og tilkalte derfor eksperter på området. Capitan, Peyrony, og selvfølgelig Breuil, troppet opp for å vurdere alderen på dem og ga dem status som forhistoriske (Breuil 197/19529, 92). Les Combarelles har vært eid av den franske staten siden den ble oppdaget (Dordogne Design, 2013).



Figur 25, plantegning Les Combarelles (Barrière 1983).

3.6.1 Omvisning

Vi kjøpte billetter til Font-de-Gaume og les Combarelles samtidig i et lite hus som fungerte som billettkontor og museumsbutikk for de to hulene. Da vi spurte om engelsk omvisning sa hun at det var en om dagen begge steder, men den i Combarelles var utsolgt. Det var ledige plasser på den engelske i Font-de-Gaume, men siden hun allerede hadde skrevet ut billetter kunne vi ikke bli med på den, vi måtte bli med på den franske. Diskusjon fikk oss ingen vei, hun ville ikke bytte dem eller selge dem til de som sto bak oss i køen, vi måtte gå på den franske omvisningen.

Det viste seg at det bare var lov for seks stykker å besøke hulen om gangen, noe som forklarte hvorfor det var vanskelig å få plass på den ene engelske omvisningen. På vår gruppe var vi fire. Heldigvis for oss snakket de to andre turistene også engelsk så vi fikk en engelsk omvisning likevel. Guiden dukket opp og låste veskene våre inn i et skap før vi gikk inn i hulen. Selv om den så romslig ut fra utsiden var Les Combarelles veldig trang, man kunne stå oppreist stort sett overalt, men det var lavt under taket. Om jeg strakte ut armene kunne jeg

berøre veggene på begge sider samtidig. Hulen snirklet seg som en labyrint slik at vi ganske kjapt mistet syne av inngangen, det gjorde også at den følte ekstra trang, vi kunne ikke se langt frem eller tilbake. Det var kaldt og det følte som om vi gikk langt inn i fjellet. Det ble etterhvert veldig klaustrofobisk og jeg fikk problemer med å konsentrere meg om det guiden sa fordi jeg følte meg uvel. Etter å ha gått en stund dukket maleriene opp på veggene rundt oss i den smale gangen, det var fascinerende å være så nær bildene. Vi kunne stå helt inntil dem og se siden gruppen var så liten. Guiden tok seg også god tid, og siden vi var så få fungerte omvisningen mer som en dialog hvor vi stilte spørsmål, enn et foredrag. Vi var i hulen i en times tid.

3.6.2 Hva som ble fortalt

Tidligere har hulegulvet vært høyere, bare 1 m. eller så fra taket, man måtte derfor krype for å komme inn. De som har malt må ha ligget på siden i mørket med sin egen lyskilde. Bildene er risset inn i veggen, ikke malt med flere farger, men vi tror at det tidligere hadde vært mer bruk av farger som senere hadde forsvunnet. Guiden ga ikke så mange tolkninger utover å peke på linjer i veggene og ramse opp dyr. I de fleste tilfeller var de så



Figur 26, inngangen til Les Combarelles, fotograf Sylvelin Foldøy

gjenkjennelige at det ikke var rom for tvil. Men i de tilfellene hvor det var mer abstrakte figurer lurte jeg på hva hun baserte tolkningene på. Hun tok i mot spørsmål, men ville ikke komme med svar på hvorfor maleriene ble malt eller hvilke funksjoner de hadde hatt. Hun fortalte meg etterpå at de for noen år tilbake sa mye mer om det, men at de ikke gjorde det lenger. Jeg fikk inntrykk av at guidene hadde fått beskjed om dette fra høyere hold, at det var retningslinjer fra *Centre des monuments nationaux*.

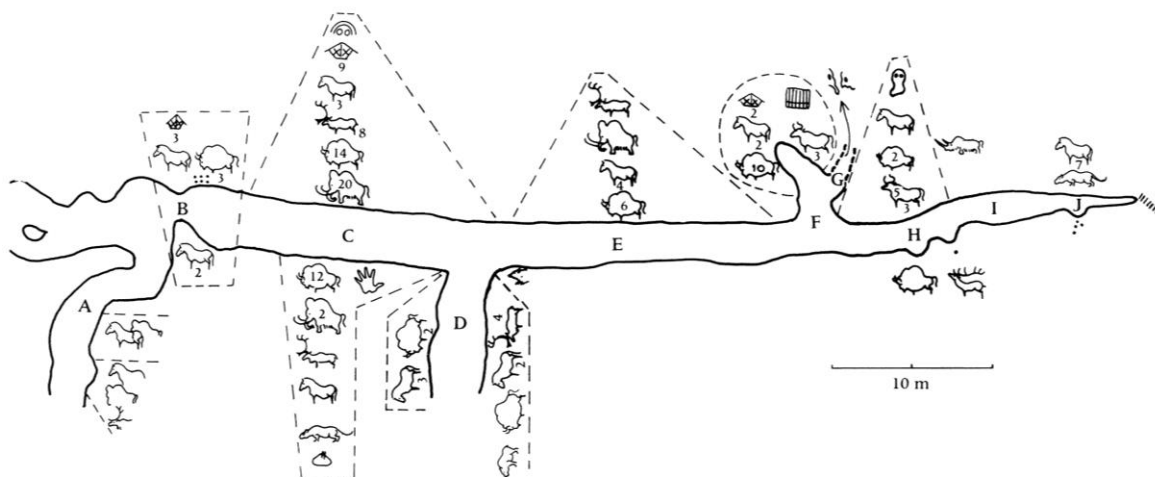
3.7 Font-de-Gaume

Font-de-Gaume ligger like ved landsbyen Les Eyzies i Dordogne (Ogawa 2005, 122). Inngangen til hulen ligger 1400 m. fra Les Combarelles (Breuil 1952/1979 75). Font-de-Gaume er omtrent 150 m. lang og har to sidegallerier. Bredden varierer fra 2 til 3 m. og høyden er opp til 7-8 m. (Breuil 1979, 75). En trang gang kalt «Rubicon» fører inn til galleriet

med de første maleriene (Rohrer 1981, 2), ca. 65 m. fra inngangen. Antallet bilder i hulen er litt over 200, og de er delvis laget over hverandre. Det er mange forskjellige typer dyr avbildet, så vel som mennesker, håndstensiler og diverse symboler (Ohlmarks 1967, 59). De dyrene som er mest avbildet er mammut og bison (Rohrer1981,2). Font-de-Gaume ble oppdaget i 1901 av Peyrony, og ble etter hvert undersøkt av Breuil og Capitan. De hadde nettopp undersøkt Les Combarelles og ble kjøpt overbevist om bildenes autenticitet (Breuil 1952/1979, 75).

3.7.1 Omvisning

Fra utsiden så ikke hulen så stor ut, men da vi gikk innover var den luftigere og mindre klaustrofobisk enn Les Combarelles. Flere steder var det ganske høyt opp til taket, men den var likevel smal og vi kom derfor tett inntil veggene. Gruppene fikk være maks 12 personer, og vår gruppe hadde fylt opp kvoten. Selv om vi bare var 12 opplevdes det som for mange, vi måtte hele tiden flytte oss rundt for at alle skulle se bildene. Vi var veldig nært inntil



Figur 27, plantegning av Font-de-Gaume (Leroi-Gourhan 1968)

maleriene; det var selvfølgelig på en side utrolig flott fordi vi fikk se de fine bildene i detalj, men samtidig var det risikabelt. Jeg så at noen i gruppen sveipet borti ett av dem uten å være klar over det, mens vedkommende rygget for å slippe andre forbi.

Maleriene minnet om dem i Lascaux, fargerike og imponerende. Siden guiden snakket fransk skjønnte vi så å si ingenting av det han sa, men det virket ut fra måten han gestikulerte på som om han i stor grad beskrev kroppsdeler på dyrene av typen «her er hodet, følg denne linjen ned til ryggen (...)». Guiden svarte på mange spørsmål på fransk, det var tydeligvis en interessert gruppe, men da vi skulle snu, begynte en av de besøkende å krangle høylytt med ham. Selv om jeg ikke forstod hva de sa var det tydelig at hun ville lenger inn i hulen, da han

sa at vi måtte snu og gå ut igjen ble det ganske opphetet og ubehagelig.

Da jeg etter endt omvisning intervjuet guiden beklaget han at han ikke hadde kunne gitt oss informasjon på engelsk selv om han mestret språket godt. Han fortalte også at damen som hadde begynt å krangle ville

gå lenger inn fordi noen av de maleriene som Font-de-Gaume er mest kjent for er der. Siden han hadde tatt i mot spørsmål og gruppen generelt hadde vært treig til å flytte på seg hadde tiden vi hadde lov til å være i hulen av hensyn til bevaring gått ut. Han sa at mange protesterte på dette. Guiden var enig i at vi var for mange om gangen i

hulen, men sa at han hadde fått kranglet antall besøkende ned fra 24 til 12 som maksimum. Det var også han som hadde fått innført at det skulle være en engelsk omvisning om dagen, og ikke bare franske.



Figur 28, maleri av reinsdyr fra Font-de-Gaume, (Evergreen art discovery udatert)

3.7.2 Hva som ble fortalt

Siden guiden kun snakket på fransk og vi ikke kan språket fikk vi ingen informasjon om maleriene. Her var det heller ingenting vi kunne lese på engelsk.

3.8 Musée National de préhistoire

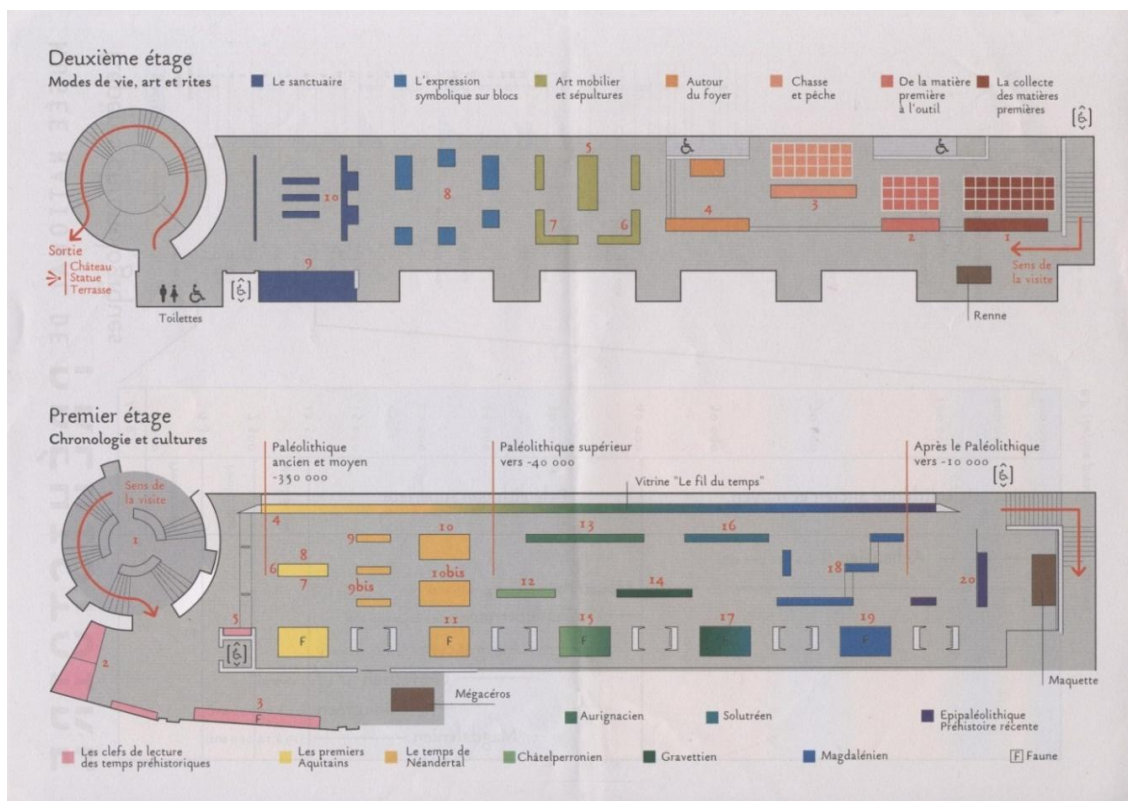
Museet ligger sentralt i landsbyen Les-Eyzies, noen få km fra Les Combarelles og Font-de-Gaume. Selv om Les Eyzies er en liten by, blir den gjerne omtalt som hovedstaden for forhistorie “Capital of Prehistory”. Vézère-elven møter her Dordogne, som har gitt navn til området. Terrenget består i stor grad av klipper, som ble brukt til bosetning i forhistorisk tid (Rohrer 1981, 1). Byen ligger i et område med mange viktige arkeologiske funnsteder. I tillegg til hulene jeg besøkte er det kjente lokaliteter i området som La Madeleine, Cro Magnon, Bernifal og La Mouthe (Lawson 2012, 30-32). I dag ligger Lez-Eyzies i sentrum av den største konsentrasjonen av kjente dekorerte huler i Vest-Europa (Lawson 2012, 156).

På museet var utrolig flotte gjenstander utstilt, funnmateriale fra hele området rundt Les Eyzies var presentert, samt gjengivelser av kunst fra hulene i området. Utstillingene var detaljerte og gjennomførte. Det var blant annet gode reproduksjoner av hvordan tidlige

mennesker og neandertalere kan ha sett ut i forskjellige stadier av paleolitikum. Her var også mange skjermer med illustrasjonsvideoer hvor de viste hvordan man lagde og brukte redskaper. Selv om museet i seg selv formidlet mye kunnskap var all informasjon skrevet i utstillingen på fransk. Det var riktignok et system i hvert rom med hefter på forskjellige språk, men de lå ikke på rett sted og det var derfor vanskelig å finne rett rom og rett språk. Det var heller ikke så mye informasjon, så vi fikk ikke svar på ting vi lurte på.



Figur 29, rekonstruksjon av «Turcana boy», utstilt i museet, fotograf Sylvelin Foldøy.



Figur 30, plantegning for Nasjonalmuseet (Musée National de Préhistoire, udatert).

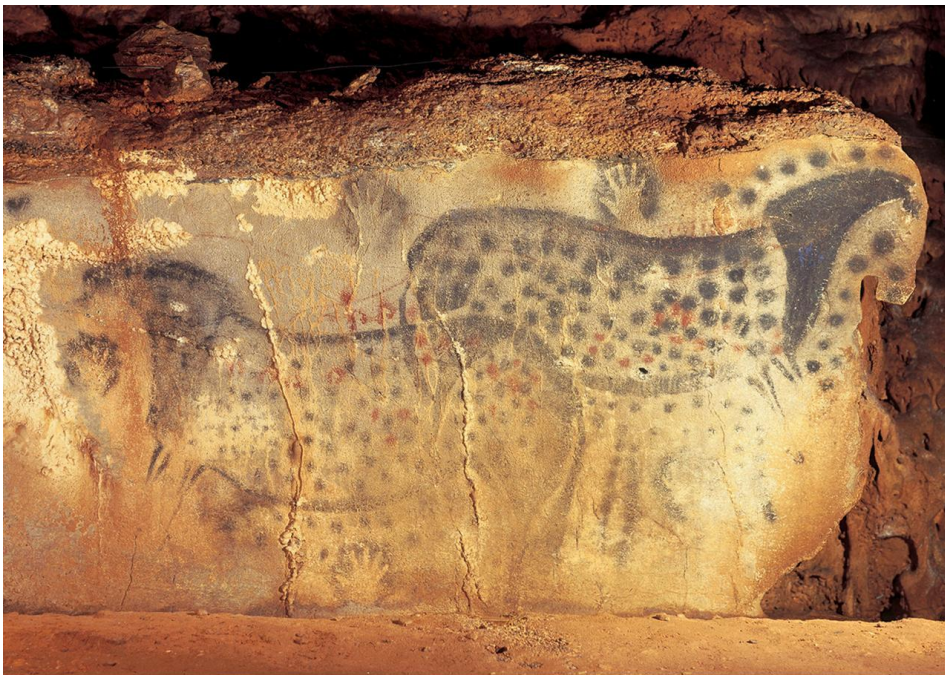
3.9 Pech Merle

Pech Merle ligger i departement Lot, noen km nordøst for Cahors på berget med samme navn, 315 m.o.h. (Breuil 1952/1979, 267). Hulen består av et nettverk av underjordiske passasjer som måler omtrent 2 km, men det er delen fra inngangen og ca. 500 m. innover i hulen som er dekorert (Leroi-Gourhan 1968, 321). Den mest kjente komposisjonen fra hulen er den store frisen som avbilder en flekket hest omkranset av håndavtrykk (Lawson 2012, 376).

Radiokarbonprøver tatt fra frisen er datert til 24 640+- 390 BP (Lorblanchet 1995 i Pettit 2005, 163). Pech Merle ble oppdaget i 1920 av Andre David, en lokal gutt, som meldte fra til Abbe Lemozi og sammen utforsket de hulen (Breuil 1979). Hulen har vært åpen for publikum siden 1926 og er eid av den nærmeste landsbyen, Cabrerets. Pech Merle har en grense på 700 besøkende om dagen, med et maksantall på 25 pr. gruppe. I 2012 hadde de 80 000 besøkende (Pech Merles nettside, udatert).

3.9.1 Omvisning

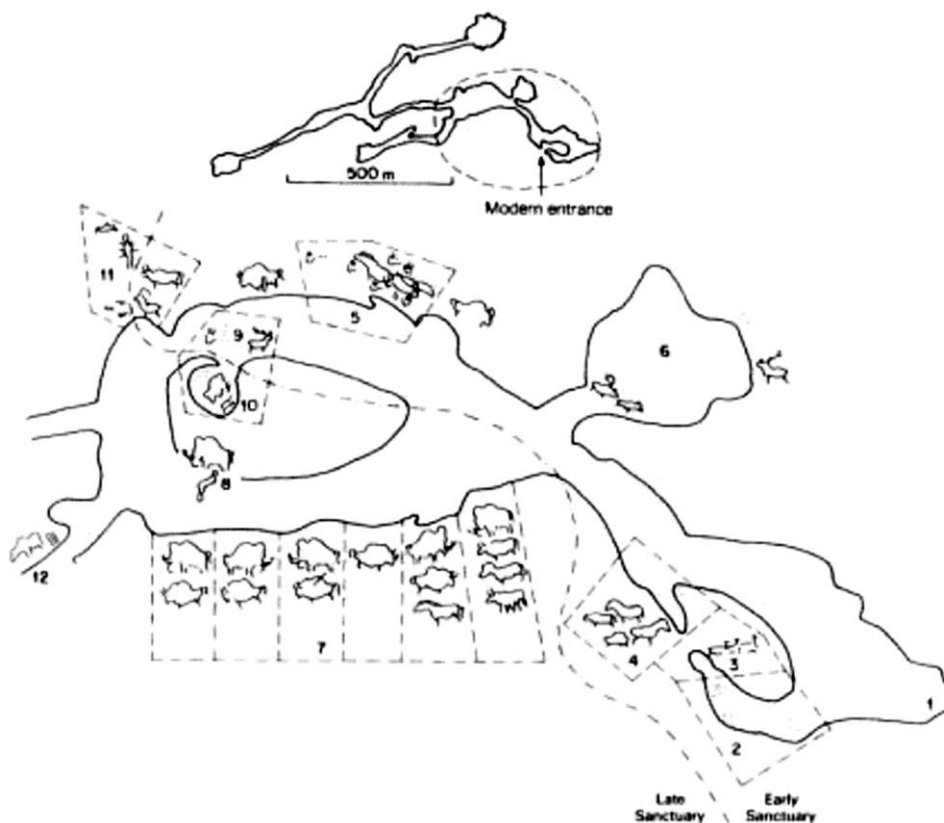
Selve inngangen til hulen var inne i et slags kjellerrom. Gruppene ble ropt opp til omvisning over en høyttaler. Det var en resepsjon der inne med en eldre mann bak, som solgte bøker og postkort. De var bøyde av fuktigheten fra hulen og det luktet kattepiss i rommet. Guiden møtte oss foran resepsjonen og tok oss med til et lite siderom hvor han snakket litt generelt om paleolitikum foran en plansje som så ut til å stamme fra slutten av 70-tallet. Så fikk vi beskjed om å gå ned i hulen. Vi ble sendt ned en lang trapp, og guiden gikk sist etter oss. Jeg reagerte litt på dette fordi han ikke hadde kontroll med hvor folk gikk og hva de gjorde. Noen



Figur 31, hestefrisen i Pech Merle (Schaatsbergen 2011).

fremst i gruppen begynte å skrape med fingrene på huleveggen mens vi stod og ventet. Dette mønsteret gjentok seg under hele omvisingen; guiden fortalte om noe og ba halve gruppen gå videre innover mens han gjentok det samme til andre halvdel av gruppa. På sett og vis var det nødvendig, selv om maksantallet var 25 var vi mange flere fordi noen amerikanere på gruppen foran oss hørte at guide vår snakket engelsk og hengte seg på oss i stedet. Ca. 15 av oss gikk altså helt ubevoktet rundt inne i hulen hele tiden mens vi var der nede.

Pech Merle er stor! Det er vide saler og høyt under taket. Likevel var det mange steder smalt fordi det ligger store steiner på gulvet og henger stalaktitter rundt i hulen, må man gå mellom dem og veggen. Vi var derfor tett på bildene. Vi var også veldig nært inntil fotsporene i sanden som man tror stammer fra paleolitikum. De var kun beskyttet med litt hønsenetting og folk stod og lente seg over dem. Det var moderne kattespør i hulen, og det luktet kattepiss. Pech Merle er ikke så godt beskyttet med andre ord. På grunn av størrelsen på gruppen var det trangt og vanskelig å se.



Figur 32, plantegning Pech Merle (Leroi-Gourhan 1968).

3.9.2 Hva som ble fortalt

Her florerte det med bastante påstander. Guiden beskrev teknikker bastant, «sånn gjorde de det», han sa alltid hva vi så, selv om det ikke var opplagt. Omtalen av «The wounded man» er et eksempel på en bastant påstand som det var mange av. ”The wounded man” viser til et noe diffust bilde, tolket som en mann med mange piler i seg, en tolkning også guiden ga oss. På spørsmål om de hadde piler i perioden svarte han ja, men korrigererte seinere til meg at «vi har



Figur 33, en del av utstillingen i Pech Merles museum, fotograf Sylvelin Foldøy.

gått bort fra den teorien». Det ble vist en kinofilm som vi ble anbefalt av guiden å se, som er nærmere omtalt i neste kapittel. Ingen forskere eller teoretikere ble nevnt på turen og det ble ikke åpnet for at gruppen kunne stille spørsmål.

3.9.3 Pech Merles museum

Pech Merle består av hule og museum i ett. Det var et lite museum og det så ikke ut til å ha vært oppdatert de siste 20-30 årene. Informasjon stod på gulnede gamle plakater i liten skrift og alt var på fransk. Det var ikke så mye å se, men i en stor kinosal dekket med rød plysj ble det vist en film på fransk med engelsk teksting. Filmen var dermed den eneste informasjonskilden for oss som ikke snakker fransk. Hva som ble sagt på filmen er å finne i sin helhet i appendiksen.

Kapittel 4, sammenligning og resultater

4.1 Seks huler, store variasjoner

Ved å sette informasjonen fra formidlingen opp mot forskningshistorien håper jeg gjennom en komparativ analyse å kunne plassere formidlingen i paradigmer. De seks hulene og deres tilknyttede institusjoner er ikke identiske; det er store variasjoner i hvordan de ble presentert og hva som ble gitt av informasjon. Niaux og Pech Merle har hvert sitt museum tilknyttet hulen, de resterende fire hulene har et felles museum i Les Eyzies, som behandler forhistorisk tid i området med fokus på kunst.

4.2 Omvisning

I Niaux fikk vi mye informasjon. Guiden startet omvisningen med å gi oss dateringer for maleriene og fortelle litt om yngre paleolitikum. Hun poengterte hvordan menneskene i denne perioden hadde de samme mentale egenskapene som vi har i dag og at de ikke var huleboere i ordets rette forstand. De bodde gjerne i skintelt, men kunne finne ly i munningen av huler eller under hellere. Bildet av den primitive huleboeren ble dermed nyansert før vi fikk se kunsten. Guiden fortalte hvilke dyr som var malt og at også mange andre huler hadde samme fauna presentert. Hulen ble dermed satt i kontekst både tids- og kulturmessig. Når det kom til tolkninger var guiden tydelig på at vi ikke vet med sikkerhet hvorfor bildene ble malt, men at vi har ulike hypoteser og tolkninger. Hun fortalte hvordan man tidligere trodde dyr med påmalte symboler viste til jaktmagi hvor symbolene ble tolket som piler, men at dette er en utdatert teori. De malte dyrene er ikke de som ble spist og de brukte ikke piler i perioden maleriene er fra. Hun trakk også frem studier gjort i de siste årene, som for eksempel hvordan steder for å male kan ha blitt valgt ut på bakgrunn av akustikk, og at sang eller lignende kan ha hatt en rolle i tilknytning til bildene. Hun fremhevet hvor avanserte bildene er i bruk av perspektiv og bevegelse, og åpnet også for muligheten for at symbolene kan være et tidlig skriftsystem. Sammenlagt mener jeg denne omvisningen er oppdatert, nyansert og samsvarer med dagens forskning.

I Pech-Merle ble informasjonen vi fikk lagt frem som fakta. Det kan hende at en del av påstandene guiden la fram ville vært mindre bastante på fransk og at noen ting ble «lost in translation». Om bildet kjent som ”the wounded man” fortalte guiden at dette var en mann som var blitt skutt med piler. Jeg stusset på dette, siden piler først ble tatt i bruk i Azilian, altså fra 9000- 8000 f.Kr. (Darvill 2003,32), og da ikke samtidig med tilblivelsen av maleriene. Jeg tok ham derfor til side og spurte om det, men han holdt fortsatt fast på at de brukte piler. Samtidig sa han at tolkningen om at mannen var blitt skutt hadde man nå gått bort fra. Hvis guiden visste at dette var utdatert informasjon er det merkelig at han ga han den til hele

gruppen. Ingen forskere eller teoretikere ble nevnt på turen og det ble ikke åpnet for at gruppen kunne stille spørsmål. Guiden fortalte oss hva vi så, det er imidlertid også problematisk, særlig når det er snakk om abstrakte motiver, da er hva du ser også en tolkning. I Pech Merles tilfelle er dette blant annet gjeldene for «bisonkvinnene», en gruppering av abstrakte illustrasjoner som Leroi-Gourhan tolket som både bilder av kvinner og bison. I omvisningen i Pech Merle ble tolkninger både fra jaktmagi og strukturalisme nevnt, og omvisningen fremstår ikke som oppdatert i forhold til dagens forskning. I Rouffignac og Font-de-Gaume snakket guiden kun fransk, så det er uvisst hvilke tolkninger som ble gitt. Gjennom Rouffignacs iPod, var den eneste tolkningen at kunsten var av religiøs/spirituell art.

I Les Combarelles ville ikke guiden presentere tolkninger utover å si hvilke typer dyr som var avbildet på veggene. Informasjonen fra disse hulene er ikke nødvendigvis utdatert, men mangelfull. At det er religiøs/spirituell kunst i Rouffignac er en tolkning, og burde bli presentert som det, ikke som fakta. Det hadde også lønnet seg å informere om at det finnes ulike tolkninger og tilnærminger til materialet. I Lascaux II sa guiden at de som laget maleriene var som oss, hjernen var like utviklet. Hun sa lite om tolkninger, men snakket generelt om teknikker o.l., samt pekte på forskjellige motiver og fortalte hva vi så. Hun fortalte at teorien om jaktmagi er utdatert, men at Lascaux har vært en form for helligdom i forhistorisk tid. Hun sa også at motivet kalt «enhjørningen», kan være en sjaman i kostyme. Det er problematisk at guiden la frem tolkninger som fakta og brukte «the scientists say that it is like this» uten å si hvilke forskere det er snakk om. Det er ikke en bra formulering fordi det gir ett inntrykk av at alle forskere er enig og at «forskere» er en anonym homogen masse. Det at hun nevner sjamanisme kan indikere at formidlingen henger igjen i dette paradigmet, men det er for lite å basere seg på til å si det sikkert.

4.3 Brosjyrer

I brosjyren til Niaux står det ikke noe om tolkninger, men at man kan se «outstanding and highly detailed paintings of animals». Det er dermed lite å si konkret i forhold til forskning her, annet enn at man anser kunsten for å være avansert, og ikke primitiv. I brosjyren til Pech-Merle står det heller ingenting om tolkninger, men også her brukes det flotte ord om kunsten, som «exceptional prehistoric compositions». I brosjyrene til Lascaux II, Nasjonalmuseet og Rouffignac er det kun praktisk informasjon, som billettpriser, beliggenhet og åpningstider. I Font-de-Gaumes brosjyre er hulen beskrevet som “one of the most spectacular Paleolithic sanctuaries still open to the public.” Hulen er dermed tolket som en helligdom for mennesker i

yngre-paleolitikum, og en svært viktig en. Les Combarelles er omtalt på en lignende måte, som «a major sanctuary of magdalenien culture.» I de fleste teoriene rundt hulemalerier har man tatt høyde for at de mest sannsynlig kan ha hatt en slags religiøs/spirituell funksjon. Det kunne likevel ha lønnet seg å utale seg noe mindre bastant, for vi vet det jo ikke med sikkerhet.

4.4 Nettsider

Niaux nettsider er på fransk, engelsk og spansk, og man kan lett navigere seg til Parc de préhistoire nettsider. Det står imidlertid lite om hulemaleriene i seg selv, de eneste jeg kunne finne var dette sitatet;

« Kitted out with a portable lamp, you go along the main gallery for 800 meters before you reach the “Salon Noir” (Black Chamber). Just before you reach this chamber, you can see the “panneau de signes” (panel of signs), on which there are a large number of geometric signs whose meaning remains a mystery. The Salon Noir, a vast rotunda, contains more than 80% of the cave’s animal figures, all of remarkable quality and great precision: bison, horses, ibex and stag. » (Sites touristique Ariège, udatert).

Utover å si at symbolene er et mysterium og at maleriene er av høy kvalitet, sier ikke sitatet noe om hvordan de er tolket.

Pech-Merles nettsider er på fransk og engelsk. De er også oversiktlige og informative. Alt i alt gir det et godt inntrykk av stedet, forsterket av at de reklamerer med 3 stjerner de fikk av Michelin guide i 2012. Nettsidene gir dermed et ganske annet inntrykk enn selve besøket. Det står imidlertid så å si ingenting om selve maleriene. Font-de-Gaume og Les Combarelles har felles nettsider hos *Centre des monuments nationaux*. Her står det mest praktisk info, det eneste unntaket er dette: “Many sites have symbolic artwork of the first order, on a par with that at Lascaux, including the Font-de-Gaume cave with its polychrome bestiary and the Combarelles cave with its engravings.” Det fremgår dermed at kunsten i disse hulene er på et høyt nivå, men lite annet. Nasjonalmuseets nettsider var kun på fransk, så jeg fikk ikke noe informasjon fra dem.

I Rouffignac står det ganske mye om maleriene, hva som ble avbildet og hvilke teknikker som ble brukt, men selve tolkningene er man forsiktig med:

“Engraving of the Patriarch: This is one of the most spectacular among the numerous mammoth representations in the cave. It shows an elderly animal (as shown by the tusks length) and is a good example of Rouffignac art’s legibility. It also highlights the spontaneity of the artists’ gestures. Besides engraving, black lines drawing is the second technique used by the artists of Rouffignac. This technical simplicity undoubtedly emphasizes the evocative strength of those pictures, whether they are juxtaposed on the Great Ceiling, or they belong to structured sets such as the Ten Mammoths Frieze. In Rouffignac, more than anywhere else, the sensitivity and the modernity of the Magdalenian artists are perceivable” (Grotte de Rouffignac, udatert).

Det blir fremhevet hvordan det er nyanser i bildene og at det er mulig å lese dem. De omtaler også spontanitet hos kunstnerne. Her har man brukt ord som «sensitivity», «modernity» og «artists», ord man ville ha brukt i omtale av noe fra et kunstgalleri i dag. Det viser til en oppfatning rundt disse menneskene som likeverdige som oss. I Lascaux blir det gitt en beskrivelse av ulike tolkninger opp gjennom årene. De nevner paradigmet kunst for kunstens skyld og hvordan det ble overtatt av toteisme og jaktmagi. De tar videre for seg hvordan jaktmagiteoriene ble erstattet av strukturalismeteorier og deretter sjamanisme. Så legger de frem teorien de anser som gyldig i dag:

“More recently, research carried out at Lascaux by Norbert Aujoulat between 1988 and 1999 revealed the fact that the construction of the panels followed a fixed and unchanging protocol, according to which horses were always drawn first, followed by aurochs and then stags. Under such conditions, time itself becomes a crucial factor. This sequence, systematically used for every composition in the sanctuary, responds to biological requirements, revealed by the seasonal attributes seen on the animals. This analysis shows that the horses' features correspond to the early spring, the aurochs to the summer and the stags to the autumn. The various phases of these biological cycles indicate, for each species, the beginnings of mating rituals, which bring life. Over and beyond this literal reading, it is the rhythm, and even the regeneration, of time that is symbolized. The phases of Spring, Summer and Autumn are thus reproduced, a metaphoric evocation that, in this setting, links biological and cosmic time. These vast painted and engraved compositions seem like witnesses to a spiritual way of thinking, whose symbolic significance is based on a cosmogonic approach. From the entrance of the cave to its very depths, the great book of the first – the founding – mythologies unfurls before our eyes, with its central theme, the creation of the world” (Les grand sites de Perigord, udatert).

Forskning gjort mellom 1988 og 1999 er vel strengt tatt ikke oppdatert. Det er også negativt at de legger frem en eneste teori som en fasit. Selv om de ikke henger igjen i et tidligere paradigme stemmer ikke formidlingen med forskningen.

4.5 Museene:

Parc de la Préhistoire hadde veldig mye informasjon om paleolitikum generelt og maleriene spesielt i form av informasjon fra head settet, tekster inne i utstillingene og læring gjennom aktiviteter. Det var ansatt forskjellige spesialister som holdt foredrag mens de demonstrerte blant annet knakking av flint og opptenning av ild. Da vi gikk inn på området fikk vi utdelt noen ark med informasjon om de ulike aktivitetene og utstillingene, hvor det også ble fortalt en del om hvert punkt. Her ble det blant annet fortalt om klimaet og miljøet menneskene bodde i, hvordan de bodde og jaktet og hva slags mat de spiste. Hulemaleriene var ett av disse punktene, og dette er det som stod om dem:

« In the Magdalenian time, art primarily depicted animals. The main herbivores were most often portrayed, such as horses, bison, ibex, deer, etc. But there were also groups of reindeer, mammoths, rhinoceroses, lions and cave bears. Rarely were birds or fish painted. Human beings are represented, but in a less realistic way. However, Magdalenian art is not just of figures. Geometric designs are largely present.

Colors: Magdalenian artist especially used mineral-oxide-based dyes. Ochre, which, depending on the amount of oxidation, provided yellows, reds and browns; black was obtained from manganese oxide and charcoal. These pigments were acquired by grounding the minerals into powder, and mixing them with a type of extender and binding agent. They could then be applied using different techniques.

Tool: different techniques were used: with the fingers or pads of skin, which spread the paint onto solid flat areas, or with brushes (clumps of hair tied to a piece of wood). By blowing or spitting the powdered colors, the «apprentice» used stencils or negative hand prints.

Mr. Cro-Magnon: So you still don't see the reason for my drawings? Did you know that even scientists haven't fully discovered my secret? But they do know that I didn't paint simply for artistic reasons.”(Parc de la préhistoire, udatert).

I tillegg til å gi en god oversikt over konteksten for maleriene, noe som er et fokus i dagens forskning, fikk vi her også presentert oppdaterte vitenskapelige data. I informasjonen på presentasjonsarket holder de seg til å si at vi enda ikke vet med sikkerhet hvorfor bildene ble malt, og utelukker «kunst for kunstens skyld» paradigmet. Det er forståelig at de ikke gir



Figur 34, portable art utstilt i Le grand Atelier. Fotograf Sylvelin Foldøy.

en full oversikt over ulike tolkninger i det som skal være et introduksjonsark, men på headsettet inne i museet ble denne informasjonen utdypet. Kunsten ble omtalt som hovedsakelig spirituell, og at jaktmagi ikke var den dekkende tolkningen lenger. Utover det ble det ikke gitt en spesifikk tolkning som riktig, men forskjellige forskere ble nevnt, som Breuil, Aujoulat, Leroi-Gourhan, Jean Clottes og Lewis Williams. Jeg mener informasjonen her er svært god og samsvarer med dagens forskning fordi den presenterer ulike teorier som mulige, basert på oppdatert informasjon.

I museet tilknyttet Pech-Merle var all informasjon på fransk. Museet bar også preg av å være gammelt, plakater og ark med informasjon var gulnede og det var ikke noen form for interaktiv formidling. Den eneste informasjonskilden som ikke var på fransk, var en filmen som ble vist i kinosalen. Kommentarsporet var på fransk, men den var teksten på engelsk. Det er dermed den jeg baserer min evaluering på. På DVD-en jeg kjøpte står det at filmen er fra 1999. Selv om det er 15 år siden er filmen i så dårlig kvalitet rent teknisk at jeg tenkte den

måtte være eldre. Det viste seg å stemme, Dragovich nevner filmen i sin omtale av museet i en artikkel fra 1986 (Dragovich 1986, 142). Filmen er dermed minimum 28 år gammel.² Jeg har skrevet ned alt som ble sagt i den 20 minutter lange filmen, og det finnes i sin helhet i appendiksen. Jeg vil her ta for meg noen sentrale punkter.

I filmen er den eneste forskeren nevnt ved navn Leroi-Gourhan. "Outlines of hands and dots are associated with red feminine shapes. In these images, Professor Leroi-Gourhan saw both a feminine figure leaning forward and a huge bison. They are the bison-women" (Baux, 1999). Det ble lagt frem mange tolkninger, men uten å si hvem som hadde lagt dem frem eller hva de baserte seg på.

"For these first men, the cave, with its strange shapes, detours and hidden corners, its mysteries... was a world inhabited by spirits. Concretions and crystallizations are only found at such depths. Pech-Merle is the creation of water and time. Water that drips, drop by drop, water that leaks from the walls, thus forming the rock's face, century after century. If a sudden streaming shakes for an instant the pearls of the caverns, is it not the result of the spirits of earth and water? What forces make these cones turn around an imprisoned grain of sand? For the first men the cave was the marvellous centre of the earth, a lively place containing mysteries to stimulate the imagination, a universe which enables communication with the hidden, the invisible, the beyond. Prehistoric men had a physical contact with the humid surface of the cave. They enjoyed using their fingers to draw lines, like a child would on a steamy window. This area, protected from the ravages of time, keeps all its freshness, its primitive violence!" (Baux, 1999).

Her er det en del ting som skurrer, hvordan kan vi vite at hulen ble ansett som en verden bebodd av ånder av mennesker i yngre-paleolitikum? At det var et sted hvor man kommuniserte med det overnaturlige? Det kan hende det var tilfellet, men her blir det ikke presentert som en tolkning, men som fakta. Det er også merkelig å sammenligne mennesker fra yngre-paleolitikum med barn. Det er et menneskesyn som vi må helt tilbake til Reinach og toteismen for å finne igjen. Det er merkelig å bruke denne sammenligningen i dag. Også det at man bruker ordet primitiv *primitive violence* for å beskrive kulturen forsterker det uheldige inntrykket, ettersom primitiv er et negativt ladet ord man ikke lenger bruker i forskningen (Wæhle 2012).

"In front of this painting, we can imagine men, women and children fascinated by the unfolding of strange rites around the image of the horses, the fish, the hands and all these different symbols! Pech-Merle, one of the most important decorated caves in Europe, is a temple of prehistoric times. Pech-Merle is surrounded by a dozen other smaller decorated caves which were only used by painters, artists and other such initiates." (Baux, 1999).

Denne beskrivelsen kunne vært hentet rett ut fra en av Breuils bøker. Her er det heller ikke presentert som en teori eller som en mulig tolkning. Selv om Baux er regissør er den

² Kanskje det står at den er fra 1999 fordi det var da den kom ut i DVD-format.

vitenskapelige ansvarlig for filmen Michel Lorblanchet, en anerkjent arkeolog som har skrevet mye om nettopp Pech-Merle. Det er derfor overraskende at innholdet er så utdatert. Det er problematisk at en slik film fortsatt blir vist i dag, som den eneste kilden til informasjon i museet for de som ikke snakker fransk.

På Musée National de Préhistoire var utrolig flotte gjenstander utstilt. Det var et stort, lyst og imponerende museum som viste funn og kopier fra hulene i området, samt ga informasjon om paleolitikum generelt. Dessverre var alt i utstillingene tekstet på fransk, hefter på andre språk stod rundt i museet, men det var vanskelig å finne riktig rom og riktig språk. Det var også veldig lite informasjon gitt i heftene i forhold til hva som stod på fransk i utstillingene. Resultatet var at vi fikk svært begrenset utbytte ut av en utstilling som var veldig flott. Jeg kan derfor ikke vurdere hvorvidt innholdet i utstillingen var oppdatert eller ikke. For personer som ikke snakker fransk var det mangelfullt.

4.6 Intervjuer

Intervjuene jeg gjorde av guidene inneholdt fem spørsmål: hvilken litteratur omvisningen var basert på; om litteratur ble valgt selv eller av arbeidsgiver; hva som var guidens egen tolkning av bildene; om de tilpasset innhold i omvisning i forhold til besøkende; og hva som var deres bakgrunn/utdanning.

På det første spørsmålet svarte guiden i Niaux at hun hadde brukt blant annet Clottes, Otte og Vialou, samt at hun kontinuerlig leste artikler og oppdaterte seg på forskning på internett og lignende. Clottes samarbeidet med Lewis-Williams innenfor sjamanisme-paradigmet, men har også jobbet mye på egenhånd og er en av de ledende ekspertene på bergkunst i Frankrike. Det er derfor vanskelig å vite om hun har brukt han i forhold til sjamanismeteorier, eller generell kunnskap om maleriene. Otte har skrevet mye om yngre paleolitikum generelt, og er fortsatt en del av forskningsfronten (Otte 2012). Vialou jobbet tidligere under strukturalismeparadigmet, men er nevnt som en del av nyere bergkunsthforskning i *Rock art studies news of the world* (Bahn 2003), jeg kan ikke vite hvorvidt guiden brukte nye eller gamle tekster av ham, jeg kan heller ikke vite hva slags artikler og forskning hun har lest på nett, men omvisningen fremstod som basert på oppdatert forskning.

Guiden i Pech Merle svarte på samme spørsmål at han hadde brukt Lorblanchet, Leroi-Gourhan og Clottes. Lorblanchet har skrevet mye om Pech-Merle og har også publisert relativt nylig (Lorblanchet 2007). Leroi-Gourhan hører til strukturalisme-paradigmet og for Clottes gjelder det samme her som for forrige guide. Siden den første guiden ikke nevnte

sjamanisme og den andre har det som sin hovedtolkning, er det nærliggende å tenke at de har brukt denne kilden forskjellig. Guiden i Lascaux II svarte på litteraturspørsmålet at de hadde fått informasjon fra Denis Tauxe, som lærte opp guidene, Tauxe har publisert en del nylig (Tauxe 2009), og er også nevnt i oversiktsverk over nyere forskning (Bahn 2012). Det virket imidlertid som om guidene hadde deltatt på et foredrag av Tauxe, ikke som om de nødvendigvis hadde lest så mye selv. Det er ikke ideelt fordi man da får en begrenset forståelse av maleriene, og ikke holder seg oppdatert etter hvert som forskningen endrer seg.

Guiden i Rouffignac har i stor grad basert omvisningen på sin egen doktoravhandling (Plassard 2005), men nevner også Clottes, Vialou, D'Errico og Bosinski. Flere av disse er nevnt i oversikten over forskning de siste årene (Bosinski 2009; Clottes 2008; Vanhaeren & D'Errico 2006). Grunnlaget han baserer omvisningen på ser dermed ut til å være oppdatert. Guiden i Les Combarelles nevnte Leroi-Gourhan, Lorblanchet, Aujoulat, Archambeau, Otte og Clottes. Jeg har allerede omtalt Leroi-Gourhan, Lorblanchet, Clottes og Otte. Aujoulat har skrevet noe de siste årene (Aujoulat 2005). Archambeau har skrevet et hefte spesifikt om Les Combarelles fra 1989, som ikke akkurat er oppdatert forskning, men det kan hende det har blitt brukt for å fortelle geologiske fakta om selve hulen e.l. (Archambeau 1989). Guiden i Font-de-Gaume hadde brukt en bok om hulen som de selger i butikken, og nevnte også Breuil, Lorblanchet og Guy. Breuil, jaktmagiens far, viser ikke til oppdatert forskning, Lorblanchet har jeg allerede omtalt og Guy har publisert veldig lite (Guy 2000). Det er dermed vanskelig å si om dette er et godt grunnlag eller ikke.

På spørsmål om de valgte litteratur selv eller fikk fra arbeidsgiver svarte guiden i Niaux at hun hadde både fått noe obligatorisk og valgt en del selv. Det samme sa guiden i Font-de-Gaume. I Lascaux svarte guiden at de hadde mulighet til å lese bøkene i butikken hvis de ville, men at det ikke var et krav. I Pech Merle og Rouffignac valgte guiden selv, mens de i Les Combarelles fikk retningslinjer fra Centre des monuments nationaux. I de tilfellene hvor arbeidsgiver har innvirkning på hvilken litteratur omsvingen blir basert på, skulle man tro det var en større form for kvalitetssikring. Samtidig ser det ut til at det er det som har skjedd i les Combarelles hvor guidene ikke torde å fortelle oss noen ting.

På spørsmål om hva som var deres egen hovedtolkning av maleriene svarte guiden i Niaux at hun mente det var en hyllest til dyrene som var malt, mens guiden i Pech Merle mente motivene var spirituelle og knyttet til sjamanisme. I Lascaux II svarte guiden at de hadde spirituell betydning. I Rouffignac ble vi fortalt at det er et religiøst/spirituelt rammeverk, og at alt annet blir spekulasjon. I Combarelles ville hun ikke svare, men sa at din egen betydning som besøkende er den riktige. I Font-de-Gaume mente han det ikke er mulig

for oss i dag å vite svaret, på samme måte som kunstverk gjort i dag. Alle guidene varierte innhold etter hvem som besøkte hulen, som er positivt i forhold til å tilpasse formidlingen, men som kan være negativt hvis innholdet blir «turistifisert».

På spørsmål om bakgrunn og utdanning svarte guiden i Niaux at hun hadde studert arkeologi og kunsthistorie, samt hadde mange års erfaring som guide. I Lascaux II hadde guiden turistutdanning. I Rouffignac hadde guiden geologi, antropologi og arkeologi som bakgrunn, samt en arkeologisk doktoravhandling om Rouffignac. I Font-de-Gaume hadde guiden bakgrunn fra kunsthistorie og hadde arbeidet i Ministerie de culture, han hadde også jobbet som guide i 15 år. Guiden i Pech-Merle hadde ingen relevant utdannelse, men hadde jobbet i hulen i 34 år. I Combarelles hadde guiden ikke relevant utdanning, men 29 års erfaring som guide.

4.7 Plassering i paradigmer

På bakgrunn av nettsider, brosjyrer, omvisning, intervju og informasjon fra museer vil jeg nå forsøke å plassere formidlingen inn i paradigmer i forskningen. De ulike hulene opererer uavhengig av hverandre, det er ikke dermed sånn at formidlingen i alle hulene passer i det samme paradigmet. Det er interessant at selv om det er hulemaleriene som er selve attraksjonen, så står det veldig lite om dem i brosjyrer og på nettsider. Ut fra de resterende kildene ser et ut til at Niaux gir oppdatert informasjon som stemmer overens med dagens forskningsfront, mens Pech Merle henger igjen i tidligere paradigmer, både i strukturalisme, jaktmagi og så langt tilbake som totemisme-paradigmet ettersom teorier fra disse ble formidlet som sannheter.

I de resterende hulene er det mer variasjon. Informasjonen fra Lascauxs nettsider stemte ikke med den som ble gitt under omvisning. Hverken nettsider eller omvisning var imidlertid oppdatert i forhold til dagens forskning. I Les Combarelles er det ikke gitt tolkninger utenom at det var et hellig sted. Det hadde kanskje vært fint å få presentert noen ulike forslag til hva kunsten kan ha betydd i stedet for å unngå temaet totalt. Det hadde også vært fint å få vite hvorfor de mener det har vært et hellig sted. Formidlingen er dermed ikke direkte feil eller fra et utdatert paradigme, men likevel mangelfull. I Rouffignac er det det samme problemet, man sier lite om tolkninger, bortsett fra at det er en helligdom. Selv om det ble informert om en del forskningsresultater og leveforhold i paleolitikum, er formidlingen her også mangelfull. Font-de-Gaume er vanskelig å plassere i et paradigme fordi vi ikke fikk noe informasjon fra omvisningen. Det var heller ikke tydelig ut fra intervjuet; tolkning av hulen som en helligdom fra nettsidene er det eneste å basere seg på. På samme måte som

Combarelles og Rouffignac var formidlingen også her mangelfull.

Noe jeg savnet i alle hulene, med unntak av Niaux, var at hulemaleriene ble satt i kontekst. Det hadde vært fint å få noe generell informasjon om paleolitikum og om menneskene som skapte bildene. Det hadde også vært fint å få vite noe om hulemalerier generelt. I hulene var fokuset hovedsakelig på selve den hulen man besøkte og motivene i den. Særlig i hulene rundt Les Eyzies, som har den største konsentrasjonen av dekorerte huler i verden, er det påfallende at de andre hulene ikke blir nevnt. Under omvisningene fikk vi gjerne fortalt at «disse strekene utgjør en mammut, og disse strekene forestiller et reinsdyr», men det sier veldig lite om en maletradisjon som har eksistert i området i mange tusen år. Formidlingen ga derfor i liten grad forståelse av hva hulemaleriene er.

I brosjyrer, på nettsider og på omvisninger fikk vi hele tiden fortalt hvor vakre hulemaleriene er, at de naturalistiske og forseggjorte. Det er ikke så rart at de estetiske aspektene blir fremhevet når man reklamerer for å besøke hulene, og mange av maleriene er jo vakre. Likevel er det et tankekors at nettopp de estetiske sidene ved bildene blir så viktige. Hvordan vi tenker om dem blir automatisk en form for «kunst for kunstens skyld». Jeg mener ikke at det er galt å verdsette estetikken i maleriene, men dersom man ikke får presentert tolkninger om dem, hvilke funksjon de kan ha hatt og hvem som skapte dem, da sitter man igjen med «det var et pent bilde». At guidene forteller deg «her er hodet, her er halen, se på den fine manken» forsterker inntrykket av at det er alt som er å vite om dem. I flere av hulene, og særlig i les Combarelles fikk jeg inntrykk av at guidene var redd for å si noe feil, og derfor holdt seg til det man kan vite med sikkerhet. De fortalte oss kun om hva vi så og hvor vakkert det var, for å være trygg på å ikke motsi forskningen. Det er jo da ironisk at de kanskje ved å gjøre det bidrar til å formidle tanker fra det første paradigmet rundt bergkunst, fra slutten av 1800-tallet.

Kapittel 5, Diskusjon av resultater

Jeg har gjennom den komparative analysen mellom forskningshistorie og materialet mitt svart på problemstillingen: *Samsvarer forskningen av paleolittiske hulemalerier med det som blir formidlet til publikum?* Med unntak av Niaux var formidlingen enten utdatert eller mangelfull. Jeg vil gjerne vite hvorfor. Hulemaleriene er kjente og mye forsket på, så hvorfor blir ikke det gjenspeilt i formidlingen? Ut fra arbeidet mitt fremstår forskning og formidling av hulemaleriene i stor grad som adskilte. Kanskje grunnen til dette skillet er at forskning og formidling har ulike interesseområder som kan føre til konflikter mellom dem?

5.1 Konflikter mellom forskning og formidling?

5.1.1 Bevaring

«It should go without saying that prehistoric paintings must never be touched, since the pigments are often fragile and can rub off, quite apart from the tiny amounts of grease, dirt and sweat that can be transferred to them in this way. Yet some visitors who would never dream of touching pictures in art galleries seem to feel no qualms about prodding the infinitely more delicate and precious images on rocks» (Bahn 1998, 262).

Turisme fører til slitasje på kulturminner. Et skrekkeksempel på konsekvensene av masseturisme er skadene som ble påført Lascaux, beskrevet i materialkapittelet. Store antall mennesker inne i hulene påvirker temperatur, luftfuktighet og nivå av karbondioksid i luften. Malerier i kalkstein-huler er særlig utsatt fordi oppløsning av kalkstein blir akselerert av økning i mengden karbondioksid. Temperaturendringer kan også påvirke og skade bindingen i malingen. I tillegg kan endringene i luftkvalitet føre til algevekst på bergflatene (Dragovich 1986, 142). Allerede i 1986 skriver Dragovich at den generelle økningen i både turisme og interesse for bergkunst indikerer at konflikter mellom bevaring og turisme vil bli stadig mer vanlig. Hun uttrykker særlig bekymring for de Sør-franske hulene (Dragovich 1986, 141). «How much damage is acceptable? Can some sites be 'developed' for tourist purposes in order to protect other sites? And if so what criteria for site selection should be applied?» (Dragovich 1986, 143).

Det er vanskelige spørsmål å svare på. Bahn mener at «While it is accepted that caves still visited by tourists are 'doomed' in the long term, it is a necessary sacrifice to satisfy the public's legitimate right to see some of its heritage» (Bahn 1998, 256-257). Det er registrert i overkant av 170 dekorerte huler i Frankrike i dag, ca. 17 av dem er åpne, altså rundt 10 %. Det er dermed et ganske stort antall som ikke er tilgjengelig. Nyoppdagede huler, som f.eks. Chauvet vil aldri bli åpnet for publikum (Bahn 1998, 256). Formidling fører imidlertid også med seg mer enn slitasje på kulturminner.

«In many caves, however deterioration of paintings and engravings is accelerated by deliberate human intervention: graffiti are not sufficiently rare, and small or detachable rock fragments with engravings are liable to be removed. Conservation of rock art can be difficult under such field conditions if public access is largely uncontrolled: where control is possible, however tourists can become an important if reluctant source of funds for site management (Dragovich 1986, 141).

Turisme bidrar med penger som er nødvendig for å ivareta kulturminner. Gustafsson og Karlsson mener publikums engasjement i kulturarv er essensiell for både konservering og bruk av dem (Gustafsson og Karlsson 2012, 492).

Flere tror at de besøkende og formidlingen gitt til dem er nøkkelen til bergkunstens overlevelse. Olsson omtaler et prosjekt utført på verdensarvstedet Tanum i Sverige hvor elever ble aktivt engasjert i ulike aktiviteter tilknyttet kulturarv og formidling av denne. Olsson sier prosjektet fikk positive resultater, blant annet fordi barna involverte sine foreldre og venner i prosjektet. På et lokalt plan er slik formidling essensielt for å øke respekten for kulturarv (Olsson 2003, 40). Fossati viser til det samme resultatet i formidling til skoleklasser, som også engasjerte venner og familie i prosjektet (Fossati 2003, 30). Hygen poengterer hvordan interesse for bergkunst i offentligheten fører til motivasjon for å bidra med å beskytte den. Gjennom informasjon og formidling vil kunnskap og interesse bli styrket og dermed også ønsket om å bevare (Hygen 2003, 33).

«It has become increasingly clear in recent years that people are less likely to damage rock art sites if they are aware of their value. Education has a key role to play in the recognition of site value. Heritage management are required not only to protect sites and 'the past', but also to make them available and intelligible for the present. Education and publicity are therefore essential for the future of rock art sites. Carefully opened to tourists, rock art sites can contribute significantly to the process of education the public about local cultures, the value of cultural heritage and the advantages of conservations. » (Jacobs & Gale i Franklin 2003).

«Carefully opened to tourists» er ordene Jacobs og Gale bruker. Spørsmålet er om det er tilfellet. Man kan spørre seg hvor ønsket om å formidle og opplyse slutter og ønske om profitt starter.

«Cultural heritage sites and monuments are frequently regarded as sources of income to local communities and nations. Earning big money fast may be what is in the forefront, rather than sustainability, conservation and often costly management and monitoring programs. There is a lot of pressure on the heritage management» (Hygen 2003, 33).

Keene trekker frem hvordan museer i nesten alle land forventes å skaffe inntekter fra besøkende for å supplere det de får av støtte fra det offentlige (Keene 2002, 15). Som turistattraksjoner, arbeidsplasser, mottakere av sponsormidler og donasjoner, inngår museene i forskjellige spill om økonomiske ressurser (Johansen 2002, 66). Museer har lidd av finansielle

kutt, sponsorvirksomhet har sunket og denne trenden ser ut til å forverre seg fremover. Derfor er det et økende finansielt press på museumsvirksomheten og museum blir tvunget til å løse sin økonomiske situasjon på nye måter (Schmidt 1992, 261). Lyon mener kulturarv i stor grad er kommet under kontroll av folk som benekter den, er likegyldige til den, eller kun ser økonomisk verdi av den (Lyon 2003, 300). Pech Merle er eid av den lokale landsbyen Cabrerets og det er antageligvis mange der som er avhengig av inntekt fra hulen. Det kan være en faktor for å forklare hvorfor aktiviteter som ikke innbringer penger, som forskning, bevaring og oppdatert formidling var nedprioritert, mens innbringende elementer som nettsider og brosjyrer var forseggjorte.

5.1.2 Autentisitet

Et kompromiss for å kunne drive både forskning og formidling er bruken av replika. I noen tilfeller har fullskala faksimiler blitt produsert, som Lascaux II. Lignende kopier er også laget av Altamira og Cosquer (Wilken 2005, 178). Når det er et mål at formidlingen stemmer med forskningen, hvordan skal en da stille seg til kopier og replika? Hohler uttrykker bekymring for at museene blir underholdnings-institusjoner, at hologrammer og kopier vil overta for originalgjenstandene og at gjenstandenes betydning forsvinner til fordel for konteksten (Hohler 1994, 39). Sæter mener det er en økende «disneyfisering» av museer. For å sikre seg økonomisk er museene nødt til å gi etter for publikums ønske om underholdning. Et «disneyfisert» museum har ofret utdanning og opplysning for overflatisk underholdning basert på illusjoner (Sæter 2004, 19).

Det er imidlertid mange fordeler ved bruk av replika. Wilken mener kopier og replika er en trend i vår samtid som kommer til å bli mer og mer vanlig, men at det ikke nødvendigvis er negativt. Det han omtaler som «culture of the copy» kan bidra med nye tilnærminger, verdsettelse og interaksjon. Han mener disse tilnærmingene utfordrer våre antakelser og setter spørsmålsteget ved verdien vi setter på funnstedet og kunsten (Wilken 2005, 186). Den nye teknologien vil utvilsomt være et interessant bidrag til å gi publikum tilgang til deres kulturarv, samtidig som det letter besøkstallet på de originale kulturminnene (Bahn 1998, 280).

Selv om det er områder med interessekonflikter mellom forskning og formidling virker det som om det, i hvert fall innenfor bergkunst, er mulig å finne gode løsninger. Det ser derfor ikke ut som om det er slike konflikter som er grunnlaget for skillet mellom dem. For å finne et svar på hvorfor forskningen og formidlingen ikke stemmer overens vil jeg derfor gå over til å diskutere forskning og formidling generelt. Jeg vil bruke disse problemstillingene;

Hvordan blir forskningen formidlet? Har forskning og formidling like høy status? Er det et skille mellom akademisk og populærvitenskapelig arkeologi? Og hvordan påvirker det i så fall faget?

5. 2 Akademisk og populærvitenskapelig arkeologi

For å gå nærmere inn på forholdet mellom forskning og formidling må jeg har klart for meg hva som skiller dem.

«In the one hand there are academic modes of representations such as the various types of archaeological writing, conference presentations, and archaeological illustration. On the other hand there are «nonacademic» modes of representation that communicate with a far wider audience, such as museum displays, popular books, the print media, fiction writing, and film and television. (Moser 2001, 262)

I følge Moser faller dermed forskning innenfor akademisk arkeologi, og formidling populærvitenskapelig arkeologi. Store norske leksikon definerer «akademisk» slik: «som hører til et akademi eller universitet (akademisk borger, akademisk borgerbrev), derav også: på høyt (faglig) plan, regelbundet, konvensjonell, teoretisk m.m.; om diskusjon e.l.: teoretisk, lidenskapsløs, livsfjern (Kjøll 2009). Populærvitenskap kan defineres som «vitenskapelige problemer og resultater fremstilt på en slik måte at ikke-eksperter skal ha mulighet til å fatte dem.» (Kjøll 2009).

Disse definisjonene tilsier ikke at det ene er bedre eller dårligere enn det andre, det er kun ulike fremstillinger av informasjon. Populærvitenskapelig arkeologi faller innenfor feltet *public archaeology*.³ Merriman skriver om hvordan dette feltet har utviklet seg de siste årene: «There is now a growing realization that undertaking archaeology solely to support the interests of archaeologists is insufficiently both ethically and in terms of financial accountability.» I tillegg poengterer han hvordan «greater emphasis should be placed on doing archaeology to meet the public's needs for involvement, enjoyment, romance, mystery, inspiration, and meaning, as well as for the learning of facts and processes» (Merriman 2002, 542). Til tross for dette er *public archaeology* et felt med lav status (Moser 2001, 263). Aston poengterer en manglende interesse blant store deler av det arkeologiske miljøet i å engasjere offentligheten. «We have not been helped by many academic archaeologists: they have not suggested new ideas and sites, become involved in programme making, or in explaining and

³ Public Archaeology is the practice of presenting archaeological data and interpretations of that data to the public. It seeks to engage the interest of members of the public, passing along what archaeologists have learned, by way of books, pamphlets, museum displays, lectures, television programs, Internet websites and excavations which are open to visitors. (Hirst udatert).

publicizing the subject» (Aston 2012, 453). At formidling ikke blir prioritert kan vi også se igjen i at opp til 60 % av moderne utgravninger fortsatt ikke er publisert og dermed heller ikke formidlet innen 10 år (Renfrew & Bahn 2008, 571).

« (...) the fundamental purpose of archaeology must be to provide people with a better understanding of the human past. Skilful popularization- site and museum exhibits, books, television, and increasingly the Internet- is therefore required, but not all archaeologists are prepared to devote time to it, and few are capable of doing it well. Excavators often regard members of the public as a hindrance to work on-site» (Renfrew & Bahn 2008, 577).

«Forskningsinformasjonssystemet CRISTin er et verktøy for forskere og forskningsmiljøer i Norge for å registrere og profilere publikasjonsdata, prosjekter, enheter og kompetanseprofiler. Systemet brukes også til innrapportering av publikasjonspoeng» (CRISTin, udatert). Det var nylig en sak i Universitetsavisa som omhandlet formidling av forskning. «Når det gjelder allmennrettet formidling viser tallene i CRISTin at snittet ved NTNU ligger på 2,99 bidrag per ansatt i undervisnings og forskerstilling. Ved universitetene i Oslo og Bergen er tallene 1,56 og 1,23. Dette er tidsskriftpublikasjoner, kronikker, populærvitenskapelige artikler, foredrag, bøker, mediebidrag i form av intervjuer, utstillinger og så videre» (Waterloo Normansen 2013). Det er urovekkende at selv hos dem som er ansatt spesifikt innenfor forskning og formidling ved tre av universitetene i Norge er tallene så lave. Det er likevel kanskje ikke så rart at det er tilfellet siden forskerne ikke får publikasjonspoeng for populærvitenskapelig litteratur, verken artikler eller bøker. For å få publikasjonspoeng må forlagene som gir ut monografier, antologier og tidsskrifter være godkjente som vitenskapelige i systemet (Cristin.no). Det lønner seg derfor ikke å drive med formidling.

At formidling har lav status og ikke blir prioritert får konsekvenser. UNESCOs målsetning er å ivareta verdensarv (UNESCO 2014). Det å være på UNESCOs verdensarvliste medfører krav til bevaring, men ingen krav til formidling. Selv om et kulturminne er klassifisert som verdensarv er det ikke lagt føringer på hvordan det skal gjøres tilegnelig for verden befolkning. Det virker heller ikke som om UNESCO har fokus på formidling på nettsidene sine. De dekorerte hulene i Vézère- dalen er på listen over verdensarv, mens de resterende dekorerte hulene ikke er det. UNESCO grunngir valget slik;

«Lascaux is far superior to some of the other caves in France and Spain, including Les Trois-Frères, Niaux, Altamira, Font-de-Gaume and Les Combarelles, because Lascaux is much larger than these caves and the artefacts are better preserved. » (UNESCO, udatert).

Det er merkelig å basere utvelgelsen av verdensarv på disse kriteriene, da det ikke burde ha noe å si hvor stor hulen er i forhold til verdien av hulemaleriene. Påstandene er også feil, Lascaux er en liten hule på ca. 235 m. (Aujoulat 2005), Niaux derimot måler omtrent 1400 m.

(Breuil 1979/1952). Videre omtaler nettsiden maleriene i Lascaux slik:

«The animal art found in the caves depicts different species: bulls, bison and horses. Along with the many animals on the walls, there are some signs of human or semi-human representation. The human figures are not as richly defined or carefully executed as is the animal art. The depictions of animals involved in the hunt helped to assure or reassure the hunters of great success». (UNESCO, udatert).

Her er det rett og slett lagt frem en tolkning om totemisme/jaktmagi! UNESCO, som kanskje er den viktigste organisasjonen for verdensarv i dag, viser i sin formidling til forskning fra begynnelsen av 1900-tallet.

5.2.1 Kunnskap og underholdning

Flere mener det er et markant skille mellom populærvitenskapelig og akademisk arkeologi (Cartledge 2004; Olsen 1993). Olsen går så langt som å kalle det «en kløft, en avgrunn». Noe av grunnen til dette skillet kan være hvordan de to retningene blir brukt. Gjennom en undersøkelse av formidling blant middelhavsarkeologer var det tydelig at arkeologer hovedsakelig formidler til andre arkeologer. En markant hovedtyngde av forskningen ble publisert for diverse Athenbaserte internasjonale arkeologiske skoler og institutter (Cherry 2005, 25). Populærvitenskapelig arkeologi, på sin side, blir blant annet brukt som underholdning. Et eksempel er tv serien *The greeks: Crucible of civilization* av Peter Green som portretterer livet i det gamle Hellas og hadde 3 millioner seere. Serien hadde altså stor suksess i å formidle arkeologien til folket. Men problemet Cartledge tar opp, som selv fungerte som konsulent for serien, er hvordan faktafeil oppstår fordi akademiske konsulenter har for liten innvirkning på det endelige produktet. Han kommenterer hvordan også andre produksjoner, som filmen *Gladiator* led under dette (Cartledge 2004, 161). Vil det si at den populærvitenskapelige arkeologien er mindre riktig enn den akademiske?

Jeg har tatt for meg et lite utvalg av relativt nye populærvitenskapelige bøker. Bøkene er rettet mot det allmenne publikum og er ikke skrevet av arkeologer eller forskere. Aczels bok *The cave and the cathedral: how a real life Indiana Jones and a renegade scholar decoded the ancient art of man* omtaler Leroi-Gourhans teori som den eneste riktige (Azcel 2010). I Curtis bok *The cave painters: probing the mysteries of the world's first artists* belyser han flere av tolkningene som har vært gjeldende i forskningshistorien, og er noe forsiktig med å komme med bombastiske tolkninger selv. Det er imidlertid problematisk at flere av hans påstander er feil i forhold til dagens forskning, ikke bare tolkninger, men konkrete data som klimatiske forhold, forventet levealder o.l. (Curtis 2006). Christiansons bok *100 diagrams that changed the world: from the earliest cave paintings to the innovation*

of the ipod handler ikke hovedsakelig om hulemalerier, men om menneskelige innovasjoner. Maleriene er brukt for å belyse et tidlig stadium i utviklingen. Christianson omtaler hulemalerier slik: «experts believe that the cave drawings may have served to initiate young males into hunting by showing them what game they may encounter» (Christianson 2012, 2). Her har vi jaktmagiparadigmet lagt frem som en sannhet i en bok publisert i 2012. Skrivestilen i disse bøkene er annerledes enn i akademiske tekster, det er ikke oppgitt referanser underveis og dermed vanskelig å sjekke opp kildene til de ulike påstandene.

5.2.2 Bruk og misbruk av arkeologi

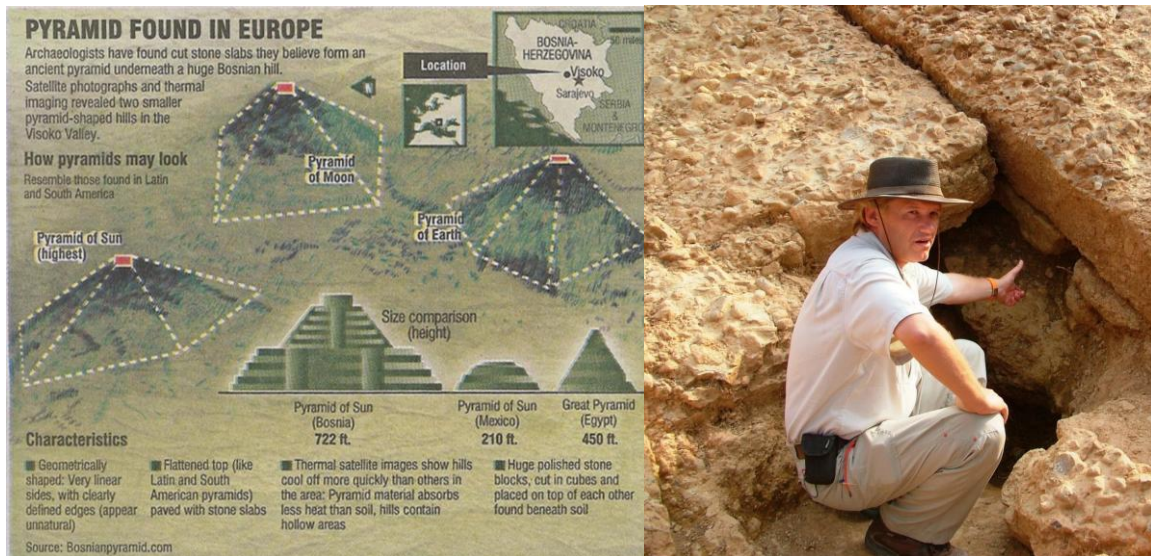
Bøkene jeg har lest har ikke vært oppdatert i forhold til forskning, men de har i det minste basert seg på forskning, om enn utdatert. Det er imidlertid ikke tilfellet for all populærvitenskapelig arkeologi. Innenfor det populærvitenskapelige feltet finner vi også såkalt «pseudoarkeologi». Pseudoarkeologi består av et bredt spekter av temaer og tilnærminger som misbruker, mistolker og presenterer feil informasjon om arkeologisk materiale på en uvitenskapelig og ofte spekulativ måte. Eksempler på slike tilnærminger er letingen etter det tapte kontinentet Atlantis, eller overbevisningen om at romvesener besøkte jorden i forhistorisk tid (Darvill 2002, 342). En av de mest berømte forfatterne innenfor pseudoarkeologi er Erich von Däniken som skrev bestselgeren *Chariots of gods* i 1970. I denne boken identifiserer han flere berømte arkeologiske funnsteder som konstruksjoner skapt av utenomjordiske vesener. Denne publikasjonen ble fulgt av nesten 30 lignende utgivelser, en svært suksessfull dokumentarfilm og en egen temapark i Sveits (Kehoe 2008, 59). Men det var ikke bare på 70-talet pseudoarkeologi var populært, det er høyst til stede i media også i dag, eksempelvis i de bosniske pyramidene. Sam Semir Osmanagich er mannen bak prosjektet, *Pyramid of the Sun Foundation*, som hevder å ha funnet flere pyramider i Visoko, Bosnia.

«Facts that have been verified by scientific analytic testing include:

- The Sun pyramid stands over 722 feet (220 m) high one third taller than the Great Pyramid of Giza
- Radio carbon dating shows the pyramid to be at least 24,800 years old
- Material Analysis shows that the structure is from man-made concrete
- There is an 8.000 kg ceramic block under the pyramid in the underground labyrinth
- An energy beam, electromagnetic in nature with a radius of 4.5 meters and a frequency of 28 kHz, has been detected and measured coming from the top of the Sun pyramid
- An ultrasound beam with a radius of 10 meters and frequency of 28-33 kHz has been measured on the top of the pyramid, as well
- The pyramids are aligned with the earth's cardinal points and oriented to stellar North

“Although tens of thousands of pyramids have been discovered across the planet, none have the construction quality and date back as far as the ones in Bosnia,” states Osmanagich. “Bosnia is the original pyramid, the oldest and largest ever constructed. It has an exact zero degree north orientation and is potentially the key to releasing information about ancient technology that can free the world of its

dependence on fossil fuel along with offering the possibility of finding astounding medical breakthroughs in the scientific community.” (Before it’s news, 2013).



Figur 35, illustrasjon av den bosniske pyramiden (exohuman, udatert) og bilde av Osmaganagich (Scoch, 30 mars 2009).

Dette høres jo ut som ganske fantastiske resultater, strengt tatt litt for fantastiske. Anthony Harding, arkeologiprofessor ved Exeter University var en av de første arkeologene som undersøkte stedet.

«On our way down, Predrag Novakovic (EAA secretary), Sylvie Kvetinová (administrator) and I called in at the hill of Visocica, on the edge of the town of Visoko, and looked at the excavation trenches that had been opened. We did this solely in order to avoid the charge, already laid at our door, that we had condemned the project without seeing it for ourselves. As we expected, we saw areas of natural stone (a breccia), with fissures and cracks; but no sign of anything that looked like archaeology. The cracking in the rock was similar to many exposures we had seen in the past on natural rock formations, and did not look anything like a human construction. Geologists who have seen the site have said the same; the hill is similar in formation to many others in the Sarajevo-Zenica mining basin.

There was a press conference the next day in the Sarajevo Museum, called to draw attention to the plight of heritage protection in Bosnia. We were asked questions about only one thing: was the pyramid genuine? Had we seen it? Why did we not believe in it? Since the room was packed not only with journalists but also with pyramid supporters, we were treated with some scorn. The pyramid people soon started their own press conference outside, to which most of the reporters repaired. The following day's newspapers were full of it. Most dismissed the views of the "experts" as the result of our jealousy or minds closed to new ideas. One paper said that the whole thing had obviously been stage-managed by the museum staff.” (Harding 2007).

Osmanagich blir omtalt som Balkans Indiana Jones, og stiller opp på bilder i kakibukser og cowboyhatt (Bohannon 2006, 1719). Pyramideprosjektets hjemmesider er tilgjengelig på 9 språk, det er interaktive nettsider med mange lenker, bilder, filmsnutter og reklame for kommende undervisning, foredrag og omvisning. Et stort antall frivillige jobber med å grave ut området. Området har også fått tildelt 4 stjerner av Trip Advisor (Trip Advisor, udatert). Jeg måtte bla gjennom store mengder, til dels svært overbevisende nettsider og

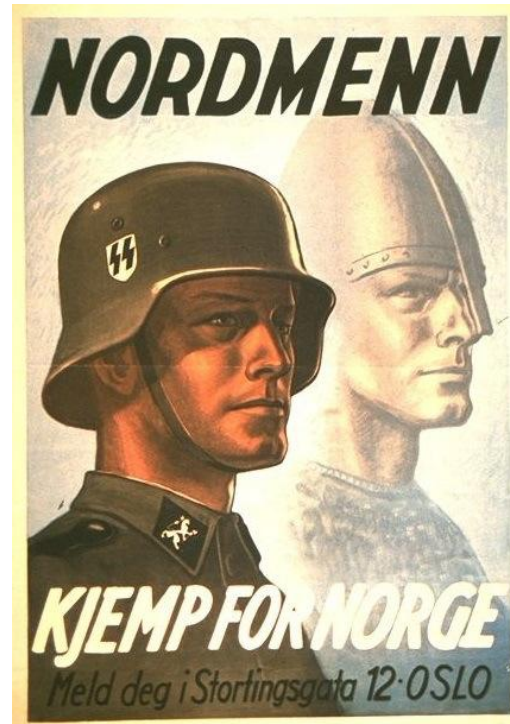
artikler som hevdet at pyramidene var en realitet før jeg fant noen som motsa dette. Det tok tid å finne informasjon som stiller seg kritisk til prosjektet skrevet av seriøse forskermiljøer. Noe av grunnen til dette gir Harding selv:

«We would all agree that the taking of such samples would need to be done by trained personnel, who could vouch for the true stratigraphic context and ensure that the sample was not contaminated at any stage prior to its reaching the lab. Do we, as trained archaeologists, agree to take part in such work? Without the presence of an experienced person one would be very suspicious of any result that emerged; but those who agree to take part in any of the Visoko work quickly seem to find themselves billed as supporters of the project. Several websites record how some archaeologists unwittingly found themselves enlisted without their knowledge and certainly, had they known, against their wishes.»
(Harding, 2007)

Et resultat av denne tankegangen er at prosjektet fortsetter i beste velgående. Osmanagich har støtte i store deler av den bosniske befolkningen og landets politikere. Det er bekymring i arkeologiske miljøer fordi støtte til faktiske arkeologiske funnsteder blir trukket tilbake og heller brukt til pyramideprosjektet (Bohannon 2006, 1718). «There are fewer than 20 professional archaeologists in the whole country, responsible for site protection, rescue archaeology, museology and archaeological education. Their institutions are starved of resources» (Harding 2006). I prosessen har også arkeologiske strukturer i området blitt ødelagt (Bohannon 2006, 1718). «Dette kan være restene etter et nekropolis de har lett etter lenge, og/eller restene av en forsvunnet by som omtales i Bysantinske tekster. Store verdier kan altså være i ferd med å gå tapt, ved at amatører nå graver ut området» (Tunstad, 2007).

I dette tilfellet skader pseudoarkeologi arkeologiske funnsteder, men i mange tilfeller vil populærvitenskapelig arkeologi, vitenskapelig eller ei, øke interessen og dermed grad av bevaringen av funnsteder. Så langt har vi konstatert at det er et skille mellom populærvitenskapelig og akademisk arkeologi og at den populærvitenskapelige kan sies å ha både lavere status og generelt mindre vitenskapelig innhold enn den akademiske. Men er det egentlig et problem? Innenfor alle tema vil en kommersielle versjoner av vitenskapelige fremstillinger som metter et stort publikum. Arkeologi står imidlertid i en særposisjon; det er problematisk at feil informasjon blir gitt til det store publikum fordi fortiden har blitt brukt for å støtte diverse historiske, politiske og sosiale bevegelser rundt om i verden (Papadopoulos 2003, 14). I tilfellet med de bosniske pyramidene skriver Tunstad: «Pyramidejakten har nemlig fått patriotiske overtoner. Å benekte at det under istiden eksisterte en supersivilisasjon på Bosnisk jord, blir av enkelte ansett som en «ubosnisk» handling» (Tunstad 2007).

Fremstillinger av fortiden er et uhyre viktig og konfliktfyllt tema mellom ulike interessegrupper for anerkjennelse, identitet, fortrinn, eiendomsrett og retten til å eksistere (Meskell 1998). Konkrete eksempler på bruk av arkeologi er i krig og militære konflikter hvor gamle monumenter har blitt spesifikt valgt ut og ødelagt som et ledd i etnisk og kulturell utrensning (Chapman i Merriman 2004). Hvordan fortiden har blitt tolket har også vært essensiell i moderne nasjonalisme (Kehoe 2008, 23). Det ligger derfor et stort ansvar i hva som blir formidlet. Ambrose og Paine (2012, 7) poengterer hvordan formidling kan utgjøre en stor forskjell i hvordan besøkende opplever og verdsetter sin egen historie og kulturarv. Feilslutningene innenfor populærvitenskapelig arkeologi er bekymringsverdige ikke bare fordi den store majoriteten får feil informasjon, men også fordi denne informasjonen igjen kan påvirke oss som driver med faget:



Figur 36, propaganda fra 2 verdenskrig som spiller på nordmenns identitet knyttet til vikingtiden (Infothread udatert).

The archeological community has been slow in recognizing the role of popular representations of the constructions of archaeological knowledge (...). Furthermore, we academics, living in our ivory towers, tend to assume that popular representations of the past have a primary role in shaping the public's perceptions of archaeology, but that they do not have a significant impact on the production of knowledge about the past. Thus, we see ourselves as somehow being immune from the popular realm and consider the subject of archaeological representations as being outside the domain of our professional responsibility. This notion needs challenging as it is based in a false distinction between science and culture. Understanding the ways our disciplinary findings are represented is our responsibility because the forms and media used to communicate our work have a significant impact on the ideas we have about the past and about archaeology (Moser 2001, 263).

Moser har her et viktig poeng. Arkeologer står ikke utenfor samfunnet. De ulike paradigmene brukt opp gjennom forskningshistorien er alle formet av strømninger og tanker i sin samtid. Når en stor andel av befolkningen får feilaktig informasjon er det derfor viktig å motvirke den trenden. En måte å gjøre det på kan kanskje være å få populærvitenskapen til å bli mer akademisk.

5.2.3 Å gjøre populærvitenskap akademisk

I Rouffignac, var guiden vår eier av hulen, han hadde skrevet sin Ph.D om Rouffignac og er flere steder sitert som en del av dagens forskningsfront (Plassard 2009), også i oversiktsverket *Rock art studies news og the world IV* (Bahn 2012, 2). Denne omvisningen kan således sies å være møtepunkt mellom forskning og formidling. En og samme person var både en del av forskningsfronten og ansvarlig for formidling i hulen. Det er dermed et paradoks at vi opplevde omvisningen i Rouffignac som en av de dårligste vi deltok på. Han snakket kun fransk og ipoden vi fikk utdelt ga ingen tolkninger. På konkrete spørsmål ville han heller ikke si noe om funksjon eller betydning av maleriene fordi han mente det var spekulering. I stedet anbefalte han oss å lese rapporter skrevet om hulen.

Å gjøre formidlingen mer akademisk fører ikke nødvendigvis til at flere får kunnskap om faget, det kan i stedet føre til at færre leser arkeologiske tekster i det hele tatt. I den populærvitenskapelige litteraturen er språket gjerne svært fargerikt. I Aczels bok beskriver forfatteren blant annet en omvisning i Niaux.

«About fifteen minutes into our brisk march through this torturous, dark and narrow rocky corridor, our guide suddenly stopped. The French couple, my wife and I were right behind her, but the Dutchman and George and his family was somewhere behind. (...) tense moments passed: had they inadvertently taken a wrong turn? This was a very tricky underground trail. Few people traverse it, and there are no aids to finding your way(...) You could walk or crawl for miles only to realize that you were completely lost (...) Finally, we saw a dim light turning a corner in the pitch darkness of the cave. It was George with his son and granddaughter, and nobody had fallen. We were all relieved». (Aczel 2010).

Selv om jeg lider av klaustrofobi og opplevde Niaux som en delvis skremmende opplevelse, så tror jeg strengt ikke det er fare for at turister vil forsvinne og omkomme i hulen. I så tilfelle ville den ikke vært åpen for turister. På tross av overdrivelsene til denne noe melodramatiske amerikaneren vil jeg likevel trekke frem noe positivt i teksten, nemlig det å fortelle en historie for å gjøre stoffet levende. Om en ikke beskriver omgivelsene, hvordan skal ellers de som aldri har vært i en hule kunne se for seg hvordan det er? I vårt forsøk på å være objektive blir vi gjerne redd for å beskrive hvordan ting oppleves og føles. «Paradoxically, scientific conformity seems to have overpowered even the most forceful caves: traditional recording (plans, sections, flash photos) bring forth things never observed by the peoples of the past (...)» (Bjerck 2012, 1). Det er i dag et sterkt fokus i forskningen på forståelse av kontekst i tolkninger. Konteksten mørk, kald, dyp hule hvor rovdyr kan ha oppholdt seg, er ikke en nøytral setting.

«The writing conventions governing most contemporary archaeological site reports encourage

depersonalized, scientific narratives that fundamentally misrepresent the context and complexity of most excavations. This means that any invested stakeholder in the archaeological record - whether specialist or layperson - has no means of understanding the full and nuanced nature of the archaeological epistemological process that generates the data and interpretations described in these reports. I argue that fictive narrative has the potential to transcend many of these prevailing problems through its temporal flexibility, inherently pluralistic nature, dynamic contextualization, and essential reliance on creativity - all of which are tropes that also characterize the hermeneutic process of archaeological research». (Mickel 2013, 1).

Uansett hvor mye vi prøver å overbevise oss selv om det så er vi ikke objektive og passive inntagere av informasjon, og menneskene i yngre-paleolitikum var heller ikke det. Jeg tror det er fullt mulig å skrive en vitenskapelig tekst uten å bli tørr. Vi trenger ikke å fjerne eventyret og nysgjerrigheten selv om vi presenterer kunnskap. Hodder og Shanks mener bruk av forfattere, poeter og «storytelling» kan føre til at arkeologiske funn tolkes og forstås på nye måter. Det er et behov for at arkeologer selv skriver beretninger om fortiden i tillegg til de rapportene som blir brukt i dag (Hodder 1989; Shanks 1992). Merriman mener en slik praksis “can provide a vital human link that can stimulate the visitor in a way that static presentation cannot.” (Merriman 2002, 555). I definisjonen av akademisk jeg siterte tidligere i oppgaven, blir det også beskrevet som «teoretisk, lidenskapsløs, livsfjern», men arkeologi er jo utrolig spennende! Kanskje målet ikke bør være å gjøre populærvitenskap mer akademisk per se, men mer vitenskapelig og basert på oppdatert informasjon.

«Taking the archaeological and historical record and weaving the facts and theories into compelling stories to capture the imagination is where science and art meet in writing popular histories. Dramatic events, characters sketches, and vivid settings are among the important elements we try to create. Dynamic portrayals far removed from dry, scientific writing, but accounts that nonetheless accurately convey research findings». (Kane & Keeton 2003, 67).

5.2.4 kvalitetssikring av populærvitenskap

Et problem jeg har støtt på i arbeidet med denne oppgaven er hvordan formidling kan evalueres. Jeg har gjort en komparativ analyse mellom hva som ble gitt av informasjon og hva som ble fortalt. Således kan jeg si noe om hvorvidt formidlingen er oppdatert i forhold til forskning. Jeg har imidlertid savnet et rammeverk å bygge en slik evaluering på, retningslinjer og teori for å drive formidling. Stuedal påpeker mangelen av publikasjoner rundt temaet:

«Nettopp fordi populærvitenskapelig formidlingsarbeid tradisjonelt har vært lite meritterende og i liten grad har vært gjenstand for analyse og publisering, er erfaringene sjelden publisert og ivaretatt for ettertiden. Som del av en nasjonal plan bør det også etableres en skriftserie der det også er rom for formidling». (Stuedal 2011, 140).

Det er riktignok skrevet noe om formidlingsteori, blant annet i Heins bok *Learning in the museum* (Hein 1998). Også Løvlien skriver i sin masteroppgave om bruk av teaterbaserte

workshops i formidling av bergkunst fra bronsealder (Løvlien 2011). Likevel er dette et felt som ser ut til å trenge større oppmerksomhet og konkretisering. De kunne kanskje lønnet seg å i større grad produsere metoder og retningslinjer for formidling. Slike retningslinjer kan for eksempel inkludere skolering av guider, kontinuerlig oppdatering av formidlingen i forhold til forskning, og økt samarbeid mellom formidlings- og forskningsinstitusjoner.

For at formidlingen skal få bedre kvalitet må den også få høyere status. Dersom flere arkeologer og forskere bidrar med kvalitetssikring vil feltet kanskje automatisk få høyere status. «If archaeology does not embrace the public, a two track system will continue to develop, with the professional archaeologists on one side pursuing their agenda, and the public on the other side pursuing theirs». (Merriman 2002, 561). Slik som det fremstår nå så blir ikke feilinformasjon korrigerert fordi man ikke nedverdiger seg til å diskutere med lekfolk. Det er en arrogant holdning. Jeg mener ikke at vi skal forlate den akademiske arkeologien, innenfor miljøet er det nødvendig å legge frem nye teorier og data. Men vi trenger også den populærvitenskapelige arkeologien som når mange flere enn de akademiske tekstene, og derfor bør ha en viss kvalitet. Det trenger ikke være et stort skille mellom forskning og formidling, hverken i status eller innhold.

5.2.5 Å bygge bro mellom forskning og formidling

Så hvordan skal akademisk og populærvitenskapelig arkeologi komme nærmere hverandre? Å publisere tekster som er forståelig og fengende for folk flest er viktig, men vi må kanskje også bli mer bevisst på hvilke andre formidlingsformer som er tilgjengelig. Aston mener Tv er det mediet som mest effektivt kan vise publikum hva arkeologi er og hvorfor det er viktig (Aston 2012, 453). Copeland poengterer hvordan Tv-programmer som *Time team* og *Meet the ancestors* har vært suksessfulle i sin formidling ved å bruke et hverdagslig språk og å følge den arkeologiske prosessen fra oppdagelse til tolkning (Copeland 2004, 132). «Før jeg begynte å se på Time Team var min forståelse for hva arkeologi var meget begrenset, og som for så mange, ganske feilaktig. Time Team viste meg veien inn i hva arkeologien kan gi kunnskap om, og metodene de brukte.» (Østmoe 2014, 27). Dokumentarfilmen *Cave of forgotten dreams* (Herzog, 2010) er et annet eksempel på vellykket møtepunkt mellom forskning og formidling. Her drar et kamerateam inn i den nyoppdagede hulen Chauvet sammen med en sammensetning av arkeologer, geologer og speleologer. Vi følger dem mens de undersøker hulen og maleriene. Herzog har også intervjuet forskjellige forskere om kunsten, og det blir gitt et nyansert bilde av fenomenet. Dokumentaren vant 9 til dels prestisjetunge priser og ble sett av et stort publikum (I.M.D.B.com, udatert).

En ting er sikkert; arkeologiens overlevelse er avhengig av folks interesse, det er det

som vil føre til at politikere gir støtte til bevaring og forskning (Aston 2012, 452). Om vi innenfor arkeologifaget strever med økonomi og besøkstall kan det kanskje være fordi vi ikke utnytter potensialet i befolkningen. Det er ikke nødvendigvis bare mangelen på interesse blant publikum som er problemet, men vår mangel på tilrettelegging. Alice Beck Kehoe kritiserer mangelen på arkeologer i populærvitenskapelig litteratur «Rarely, a reputable archaeologist may have the gift of writing well enough to hit the nonfiction list». (Kehoe 2008, 11). Løw poengterer hvordan populærvitenskapelig litteratur om de svenske helleristningene av Ernst Fuhrmann førte til en bølge av tyske turister og interesse for ristningene blant tyskere i flere tiår (Løw 2011, 94). Det er en enorm interesse for arkeologi i befolkningen, som vi blant annet kan se igjen i de mange frivillige som bidrar i pyramideprosjektet eller de høye salgstallene på populærvitenskapelig litteratur. Om vi bruker potensialet den populærvitenskapelige formen gir kan de ha langvarige positive konsekvenser for faget.

5.4 Konklusjon

Gjennom et case-study av de franske hulemaleriene har jeg sett på problemstillingen; *Samsvarer forskningen av paleolittiske hulemalerier med det som blir formidlet til publikum?* For å svare på det ble forskningshistorien inndelt i paradigmer basert på tolkninger som har vært rådene opp gjennom historien. Paradigmene jeg delte inn i var: kunst for kunsten skyld, totemisme og jaktmagi, strukturalisme og sjamanisme. Formidlingen ble vurdert ved hjelp av kvalitativ metode, nærmere bestemt deltagende observasjon, strukturert intervju og dokumentanalyse av brosjyrer og nettsider. Gjennom en komparativ analyse av forskningshistorien og formidling ble tolkningene gitt i hulene tidfestet. Ut fra denne undersøkelsen ser det ut til at det i liten grad er samsvar mellom forskningen og formidlingen av de franske paleolittiske hulemaleriene. Formidlingen var i stor grad enten mangelfull eller utdatert. I de tilfellene hvor den fremstod som mangelfull ble det sagt veldig lite om tolkninger. Det virket som om det var et ønske om å forholde seg til de konkrete fakta. Problemet er at ved å kun fokusere på at bildene er vakre og ikke si noe om hvilke funksjon eller betydning de kan ha hatt, så formilder man på et vis tanker fra kunst for kunsten skyld-paradigmet. Formidlingen var i større grad mangelfull enn utdatert, men der den var utdatert råder det oppfatninger fra jaktmagi- og strukturalisme-paradigmene. For å forstå hvorfor det ikke er samsvar mellom forskningen og formidlingen i hulene og hvorvidt et slikt skille er utbredt i faget, gikk jeg over til en mer generell diskusjon om forholdet mellom forskning og formidling innenfor den arkeologiske disiplinen.

Problemstillingene jeg brukte i denne diskusjonen var: *Hvordan blir forskning*

formidlet? Har forskning og formidling like høy status? Er det et skille mellom akademisk og populærvitenskapelig arkeologi? Og hvordan påvirker det i så fall faget? Det ser ut til at forskning hovedsakelig retter seg mot andre forskere i form av blant annet rapporter, forelesninger eller vitenskapelige tidsskrift. Forskning og formidling har heller ikke like høy status, som belyst gjennom CRISTin får ikke forskere publiseringspoeng for å skrive populærvitenskapelige tekster og *public archaeology* er et felt med markant lavere status enn andre deler av faget. Forskning hører til den akademiske arkeologien mens formidling faller inn under populærvitenskapelig arkeologi. Det er et markant skille mellom disse to retningene. De to formene for arkeologi har ulike tilnærminger, men det trenger ikke tilsi at den ene formen er bedre enn den andre. Problemet er imidlertid at svært få arkeologer driver med populærvitenskap. Innenfor det populærvitenskapelige feltet er det dermed mange som skriver og formidler arkeologi som ikke nødvendigvis har så mye kunnskap om faget.

Populærvitenskapelig arkeologi har i mangel på kvalitetskontroll ofte feil eller utdaterte opplysninger, og deler av den kan omtales som pseudo-arkeologi. Dette får konsekvenser for faget gjennom at det store publikum får feil informasjon. Det er problematisk fordi fortiden kan brukes til ulike destruktive formål og fordi vi som jobber med faget kan igjen bli påvirket av feilinformasjonen som eksiterer i samfunnet. En løsning for å motvirke en slik utvikling kan være at populærvitenskapelig og akademisk arkeologi kommer nærmere hverandre. Vi trenger en kvalitetssikring av populærvitenskapen. Måten å gjøre det på er ikke nødvendigvis å gjøre populærvitenskapen mer akademisk da den akademiske presentasjonsformen av mange vil oppleves som tørr og utilgjengelig. I stedet kan man ha som mål å formidle kvalitetssikret kunnskap på en måte som gjør det tilgjengelig for et større publikum. Innholdet kan være det samme, selv om man bruker et mer muntlig og fargerikt språk. For å kontekstualisere arkeologiske lokaliteter, som blant annet de dekorerte hulene, er det viktig å gi en forståelse av hvordan det er å besøke dem. For å nå et større publikum kan det lønne seg å tenke utenfor boksen i måten faget blir presentert på. Eksempler på vellykket formidling er for eksempel Herzogs film om Chauvet, som kombinerte spennende dramaturgi med et godt faglig innhold. Det er en stor interesse blant befolkningen for arkeologi, og det kan lønne seg å utnytte det potensialet for å styrke fagets fremtid.

Litteraturliste

- Académie des Inscriptions et Belles-lettres. (udatert). *Reinach: Salomon et Theodore*. Hentet [26 april 2014] fra <http://www.aibl.fr/membres/academiciens-depuis-1663/article/salomon-et-theodore-reinach?lang=fr>
- Aczel, A. (2010). *The cave and the cathedral: how a real life Indiana Jones and a renegade Scholar decoded the ancient art of man*, Hoboken: Wiley.
- Ambrose, T. & Paine, C. (2012). *Museum basics*, (3). Oxon: Routledge.
- Anati, E. (2013). Prehistoric art in Europe: An overview. I B. L. Malla (red.), *The World of Rock Art. An Overview of the Five Continents*. New Delhi: Indira Gandhi national centre for the arts. s.145-167.
- Archambeau, C. & Archambeau, M. (1989). *Les Combarelles*. Parma: P. Fanlac.
- Aston, M. (2012). Publicizing archaeology in Britain in the late Twentieth Century: a personal view. I R. Skeates, C. McDavid, & J. Carman, (red.) *The Oxford Handbook of Public Archaeology*. Oxford: Oxford university press. s.443-461.
- Aujoulat, N. (2004). *The splendor of Lascaux: rediscovering the greatest treasure of prehistoric Art*. London: Thames & Hudson.
- Bahn, P. (1998). *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bahn, P. (2003). New developments in pleistocene art: 1995-1999. I P. Bahn & A. Fossati (red.) *Rock Art Studies, News of the World 2: Developments in Rock Art Research 1995-1999*. Oxford: Oxbow books.
- Bahn, P. (2007). *Cave art: A guide to the decorated ice age caves of Europe*. London: Frances Lincoln limited publishers.
- Bahn, P. (2010). *Prehistoric Rock Art: Polemics and Progress*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bahn, P. (2012). New developments in pleistocene art: 2005-2009. I P. Bahn, N. Franklin & M. Strecker (red.) *Rock Art Studies: News of the World IV*. Oxford: Oxbow books. s.1-18.
- Bakke, B. (2011). Bruk av ipod i formidling av bergkunsten på Austre Åmøy. I T. Lødøen, H.V. Stuedal & C. Søbørg, (red.) *Fersk forskning, ny turisme, gammel bergkunst: rapport fra nasjonalt nettverkseminar i 2010*. Alta: Verdensarvsenteret for bergkunst-Alta museum. s.102-105.
- Barrière, C. (1983). Les peintures de Combarelles. *Partie antérieure, dans Travaux de l'Institut d'Art préhistorique de l'Université de Toulouse*, 25, s. 69-102.
- BAS library. (2004). *Past Perfect: When the Reindeer-Hunters Came to Cro-Magnon*. Hentet

[26April 2014] fra <http://members.bibarch.org/publication.asp?PubID=BSAO&Volume=7&Issue=3&ArticleID=7>

Baux, J.P. (Regissør). (1999). *Prehistoric art in the Quercy region: L'art préhistorique en Quercy*. Frankrike: S.F.R.S. Commune de Cabrerets.

Bednarik, R. (2004). Art in caves: history. I J. Gunn (red.) *Encyclopedia of Caves and Karst Science*. New York: Fitzroy Dearborn. s. 25-26.

Before it's news. (2013, 23 april). *30,000 Year Old Bosnian Pyramids Built With Man Made Cement*. Hentet [10 mai 2014] fra <http://beforeitsnews.com/beyond-science/2013/04/30000-year-old-bosnian-pyramids-built-with-man-made-cement-2441772.html>

Bégouen, C. (1929). The magic origin of prehistoric art. *Antiquity*, 9, 5-19.

Beltrán, A. (1998). Introduction. I A. Beltrán (red.) *The Cave of Altamira*. New York: Abrams. s.8-17.

Beyer, E. (1990). *Forskning og formidling*. Oslo: Aschehoug.

Bjerck, H. B. (2012): On the Outer Fringe of the Human World: Phenomenological Perspectives on Anthropomorphic Cave Paintings in Norway. I K. Bergsvik & R. Skeates (red.), *Caves in Context*. Oxford: Oxbow Books. s.49-64.

Bohannon, J. (2006). Mad about pyramids. I *Science*, 313. s. 1718-1720.

Bosinski, G. (2009). Les saigas dans l'art magdalénien. I *L'Anthropologie* 113, 662-678.

Boucher de Pertes, M. (1846). *Antiquités celtique et anté diluviennes*. Paris: Dumolin.

Breuil, H. (1949). *Beyond the Bounds of History: Scenes from the Old Stone Age*. London: Gawthorn.

Breuil, H. (1979). *Four hundred centuries of cave art*. New York: Hacker art books. Utgitt 1952 med tittel: Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne.

Bullen, M. (2010). The role of trance in the creation of rock art images. I G. Bednarik (red.) *Rock Art Research*, 27 (2), Melbourne: archaeological publications, s. 210-217.

Bullen, M. (2014). Rock art and spirituality: is the rock art of 30 000 years ago a window to the spirituality of the people of the Paleolithic? I D. Gillette, M. Greeg, M. Hayward & W. Murray (red.). *Rock art and sacred landscapes*. New York: Springer. s. 11-25.

Burkitt, M. C. (1922) Emile Cartailhac. *Man*. (22) London: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, s.42-43.

Capitan, L. (1928). La Madeleine: son gisement, son industrie, ses oeuvres d'art. *Institut international d'anthropologie. Publications* 2.s. 155-156.

- Cartailhac, E. (1902). Les Cavernes ornées de dessin. La grotte d'Altamira, Espagne. *Mea culpa d'un sceptique. L'Anthropologie* XIII. S. 350-352.
- Cartailhac, E. (1907) Les mains rouges et noires de la grotte de Gargas. *Man* , Vol. 7, s.4-6.
- Cartledge, P. (2004). The Greeks for all? The media and the masses. I S. Keay, & S. Moser (red.), *Greek Art in View: Studies in Honour of Brian Sparkes*. Oxford: Oxbow books. s.159-169.
- Centre des monuments nationaux. (2012). *Sites préhistoriques de la vallée de la Vézère: Grotte des Combarelles*. [Brosjyre]. Les Eyzies: Stipa Imprim Vert.
- Centre des monuments nationaux. (2012). *Sites préhistoriques de la vallée de la Vézère: Grotte de Font-de-Gaume*. [Brosjyre]. Les Eyzies: Stipa Imprim Vert.
- Charmaz, K. (2014). *Constructing Grounded Theory*. London: Sage.
- Cherry, J.F. & Talalay, L.E. (2005). Just the facts, ma'am. I J.F. Cherry, D. Margomenou, & L. E. Talalay (red.), *Prehistorians Round the Pond, Reflections on Aegean Prehistory as a Discipline*. Ann Arbor: Kelsey Museum. s. 12-35.
- Chesney, S. (1991). Max Raphael's contribution to the study of prehistoric symbol systems. I P. Bahn & A. Rosenfeld (red.) *Rock Art and Prehistory: Papers Presented to Symposium G of the AURA Congress, Darwin 1988*, Oxford: Oxbow Monograph.s. 14-22.
- Christianson, S. (2012). *100 Diagrams That Changed the World: From the Earliest Cave Paintings to the Innovation of the iPod*. London: Plume.
- Christy, H. (1875). The Dordogne caves. I H. Christy & E. Lartet (red.) *Reliquiæ Aquitanicæ; Being Contributions to the Archæology and Palæontology of Périgord and the adjoining provinces of Southern France*. London: Williams & Norgate. s.11-19.
- Clottes, J. (1990). L'Art des objets au paléolithique: Colloque international, Foix - Le Mas-d'Azil 16-21 novembre 1987. I *Serie: Actes des colloques de la Direction du patrimoine* 8.s. 2b-ill.
- Clottes, J. (1995). *Les cavernes de Niaux: art préhistorique en Ariège*. Paris: Seuil.
- Clottes, J. (2008). *Cave art*. London: Phaidon.
- Clottes, J. & Chippindale C. (1999), The Parc pyrénéen d'Art Préhistorique, France: beyond replica and re-enactment in interpreting the ancient past. I P. Stone, P.G. Planel (red.) *Constructed Past: Experimental Archaeology, Education and the Public*. London: Routledge. s.194-205.
- Clottes, J. & Lewis-Williams, D. (1998). *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*. New York: Harry N. Abrams.
- Conkey, M.W. (2012). Foreword: Redefining the mainstream with rock art. I P. MacDonald &

- J. Veth (red.) *Wiley-Blackwell Companions to Anthropology: Companion to Rock Art* 13. s. xxx-xxxiv.
- Cook, J. (2013). *Ice age art: The arrival of the modern mind*. London: The British museum press.
- Copeland, T. (2004). Presenting archaeology to the public: constructing insights on-site. I N. Merriman (red.) *Public Archaeology*. London: Routledge.s.132-145.
- CRISStin. (Udatert). *Om CRISStin*. Hentet [7 april 2014] fra <http://www.cristin.no/om/index.html>.
- Curtis, G. (2006). *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists*. New York: Alfred Knopf.
- Darvill, T. (2002). *The Concise Oxford Dictionary of Archaeology*. Oxford: Oxford University Press.
- Darwin, C. (1861). *On the origin of species by means of natural selection, or, the preservation of favoured races in the struggle for life*. London: J. Murray.
- Delluc & Delluc (2006). André Glory, André Leroi-Gourhan et le chamanisme. I M. Lorblanchet et al.(red.) *Chamanismes et arts préhistorique: Visions critique*. Paris: Edditions Errance. s.193-281.
- Dordogne maison.com. (udatert). *Tourist sites - Caves - Cave - Grotte de Font-de-Gaume – Les-Eyzies-de-Tayac*. Hentet [12 mai 2014] fra <http://www.dordognemaison.com/item/9/11/00000032/en/dordogne-cave-les-eyzies-de-tayac-grotte-de-font-de-gaume>
- Dordogne Design. (2013). *Dordogne Caves and Shelters*. Hentet [12 mai 2014] fra <http://leseyzies-tourist.info/dordogne-caves-and-shelters/les-combarelles>
- Dragovich, D. (1986). A plague of locust, or manna from heaven? Tourists and conservation of cave art in southern France. I G. Bednarik (red.) *Rock art research*, 3, (2), s.141-158.
- Einang, P. (2010). *Bergkunst i den kulturelle skolesekken. En kvantitativ analyse av formidling av bergkunst til skoleelever ved Bergkunstmuseet- det magiske berget*. (Masteravhandling, NTNU). Trondheim: NTNU.
- Evergreen art discovery. (udatert). *Two reindeer: Font du gaume*. Hentet [26 april 2014] fra <http://artdiscovery.info/rotations/rotation-1/packet-1/>
- Exohuman. (udatert). *The Bosnian pyramid*. Hentet [1 mai 2014] fra <http://www.exohuman.com/wordpress/2011/06/bosnian-pyramid-of-the-sun/>
- Fairén-jiménez, S. (2009). Methodological approaches to the study of rock art in the landscape. I F. Djindjian & L. Oosterbeek (red.) *Symbolic Spaces in Prehistoric Art: Territories, Travels and Site Locations: Proceedings of the XV World Congress* Oxford: Hadrian books. s.33-39.

- Faris, J. C. (1983). *From form to content in the structural study of aesthetic systems in Structure and Cognition in Art*. Cambridge: Cambridge University Press. s.90-112.
- Fossati, A. (2003). But they are only puppets: problems of management and educational programs in rock engraving national parks, Valcamonica and Valtellina, Lombardy, Italy. *Rock art research* 20, (1).s.25-31.
- Francfort, H. P. (2006). Arts, archeologie et la question du chamanisme ancien en Asie Intérieure. I M. Lorblanchet et al. (red.) *Chamanismes et arts préhistorique: Visions critique*. Paris: Edditions Errance. s.137-192.
- Franklin, N. (2003). Rock art management and education programs for site visitors: introduction to the papers from Symposium E, Third AURA conference, Alice Springs, 2000. *Rock Art Research* 20 (1). S.23-25.
- Frazer, J.G. (1890). *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Garfinkel, A.P. Austin, D. R. Earle, D. & H. Williams. (2009). *Myth, ritual and rock art: Coso decorated animal-humans and the Animal Master*. Hentet [12 mai 2014] fra http://www.petroglyphs.us/article_myth_ritual_and_rock_art.htm
- Google Maps (2014). *My places*. Hentet [1 februar 2014] fra <https://maps.google.com/maps?t=m&ll=37.0625,-95.677068&z=4&output=classic&dg=opt>
- Grotte de Font-de-Gaume and Combarelles. (udatert). *Visit*. Hentet [8 april 2014] fra <http://eyzies.monuments-nationaux.fr/en/>
- Grotte de Niaux. (udatert). *Presentation*. Hentet [8 april 2014] fra <http://www.grands-sites-ariège.fr/en/grotte-de-niaux/detail/1/presentation-10>
- Grotte de Rouffignac. (udatert). *Guided tour:the cave*. Hentet [8 april 2014] fra <http://www.grottederouffignac.fr/index.php/guided-tour>
- Grotte de Rouffignac. (ukjent). Grotte préhistorique de Rouffignac. [brosjyre]. Périgueux: Imprim Périgord.
- Gustaffson, A. & Karlsson, H. (2012). Changing of the guards: the ethics of public interpretation at cultural heritage sites. I R. Skeates, C. McDavid & J. Carman (red.) *The Oxford Handbook of Public Archaeology*.s.478-496.
- Guthrie, R. D. (2005). *The Nature of Paleolithic Art*. Chicago: The university of Chicago press.
- Guy, E. (2000). Des écoles artistiques au Paléolithique? Trois conventions graphiques se répètent sur des milliers de kilomètres. *La Recherche, hors-série n°4: La Naissance de l'Art*: s.60-61.
- Harding, A. (2007). *The great bosnian pyramid scheme*. Hentet [11 mai 2014] fra

<http://www.archaeologyuk.org/ba/ba92/feat3.shtml>

Hein, G. E. (1998). *Learning in the museum*. London: Routledge.

Helskog, K. & Hygen, A.S. (2011). Forvaltning og tilrettelegging av bergkunst i Eurasia sett i lys av erfaringer i Alta og Østfold. I T. Lødøen, H.V. Stuedal & C. Sjøborg (red.) *Fersk forskning, ny turisme, gammel bergkunst: rapport fra nasjonalt nettverkseminar i 2010*. Alta: Verdensarvsenteret for bergkunst-Alta museum. s.78-90.

Helvenston, P.A. & Bahn, P. (2005). *Waking the Trance Fixed*. Louisville: Wasteland press.

Herzog, W. (Regissør). (2010). *The cave of forgotten dreams*. [Dokumentar]. Frankrike: Herzog.

Hirst, K. (udatert). *Public Archaeology: What is Public Archaeology?* Hentet [8april 2014] fra <http://archaeology.about.com/od/pterms/qt/Public-Archaeology.htm>

Hodder, I. (1989). Writing archaeology: Site reports in context. *Antiquity* 63, s.268-274.

Hohler, E. B. (1994). Museologi: myte eller metode?. I S. Helliesen & B. Tønseth (red.) *M for museum: museumsmønstring*. Oslo:NKKM. s. 37-42.

Hominidés.com (udatert). *Grotte du Pech Merle: L'un des joyaux de l'art pariétal*. Hentet [26 april 2014] fra <http://www.hominides.com/html/lieux/grotte-pech-merle.php>

Hygen, A. S. (2003). Co-operation for education-filling the demand for educational tools: a joint swedish-norwegian programme for rock art education, information and tourism. *Rock Art Research* 20 (1). s.31-34.

Imdb. (udatert). *Cave of forgotten dreams*. Hentet [12 mai 2014] fra http://www.imdb.com/title/tt1664894/?ref_=fn_al_tt_1

Infothread. (udatert). *Weapons and Military - Propaganda Posters: WWII Nazi Propaganda Poster*. Hentet [26 april 2014] fra <http://infothread.org/Weapons+and+Military/Propaganda+Posters/WWII+Nazi+Propaganda+Posters/page7/>

Jensen, S. (2006). Forskningskommunikation som metode. I R. S. Skjærgaard (red.) *Elfenbenstårnet: Universiteter mellem forskning og formidling*. Aarhus: Aarhus University press. s. 15-20.

Johansen, A. (2002). Museet i dagens mediesituasjon. I A. Johansen, K.G. Losnedahl, & H. J. Ågotnes (red.) *Tingenes tale: innspill til museologi*. Bergen museums skrifter (12), s.209-231.

Johnson, C. (2011). Leroi-Gourhan and the Limits of the Human. *Oxford journals: French Studies*, LXV, (4), s.471-487.

Kane, S. & Keeton, R. (2003). Archaeology as a compelling story: the art of writing popular histories. J.H. Jameson, J. Gibb & J. E. Ehrenhard (red.) *Ancient Muses: Archaeology and the arts*. Tuscaloosa: University of Alabama press. s.65-71.

- Kehoe, A. B. (2008). *Controversies in Archaeology*. Walnut Creek: Left coast press.
- Keene, S. (2002). *Managing Conservation in Museums*. London: Butterworth-Heinemann.
- Kjærgaard, R. S. (2006). Ud i forsamlingshuset: en ny dagsorden for forskningskommunikation. I R. S. Skjærgaard (red.) *Elfenbenstårnet: Universiteter mellem forskning og formidling*. Aarhus: Aarhus University press.s. 25-32.
- Kjøll, G. (2009, 14. februar). *Akademisk*. Hentet [5. april 2014] fra <http://snl.no/akademisk>
- Kjøll, G. (2009, 14. februar). *Populærvitenskap*. Hentet [5. april 2014] fra <http://snl.no/populærvitenskap>
- Kuhn, T. S. (1996). *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- Laming-Emperaire, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*. Paris: A. & J. Picard.
- Lartet, E. (1875). Relative chronology of Bone-caves. I H. Christy & E. Lartet (red.) *Reliquiae Aquitanicæ; Being Contributions to the Archæology and Palæontology of Périgord and the Adjoining Provinces of Southern France*. London: Williams & Norgate. s.1-11.
- Lascaux. (udatert). *Archaeological research: interpretation*. Hentet [8 april 2014] fra http://www.lascaux.culture.fr/?lng=en#/en/04_07.xml
- Lawson, A.J. (1991). *Cave Art*. Buckinghamshire: Shire publications LTD.
- Lawson, A. J. (2012). *Painted Caves: Paleolithic Rock Art in Western Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Leroi-Gourhan, A. (1968). *The Art of Prehistoric Man in Western Europe*. London: Thames and Hudson.
- Les grand sites de Perigord. (udatert). Lascaux II. [brosjyre]. Montignac: Magnétic communication.
- Lewis-Williams, D. (2002). *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*. London: Thames and Hudson.
- Lewis-Williams, D. & Dowson, T.A. (1988). The signs of all times: entopic phenomena in upper Palaeolithic art. I *Current anthropology* (29). s.201-245.
- Lie, I. & Karlstad, S. (1999). *Forskning i reindriften: Evaluering av forskning, formidling og bruk av forskning*. Oslo: NIBR.
- Lorblanchet, M. (2006). Recontres avec le chamanisme. I M. Lorblanchet et al. (red.) *Chamanismes et arts préhistorique: Visions critique*. Paris: Edditions Errance.

s.105-136.

Lorblanchet, M. (2007). The origin of art. *Diogenes* 54 (2), s. 98-109.

Luquet, G. (1913). Le problème des origines de l'art et l'art paléolithique. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 75, s.471-485.

Lyon, C.L. (2003). Archaeology, conservation, and the ethics of sustainability. I J. K. Papadopoulos & R. M. Leventhal (red.) *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World and New World perspectives*. Los Angeles: The Cotsen Institute of UCLA. s.299-309.

Lødøen, T.H. (2011). Visjonen om et faglig program for bergkunstforskning sett fra et universitetsmuseum. I T. Lødøen, H.V. Stuedal & C. Søbørg (red.) *Fersk forskning, ny turisme, gammel bergkunst: rapport fra nasjonalt nettverkseminar i 2010*. Alta: Verdensarvsenteret for bergkunst-Alta museum. s. 128-133.

Løvlien, J.A. (2011). *The journey of the sun: A theatre-based workshop model about bronze-age rock paintings*. (Masteroppgave, NTNU). Trondheim: NTNU.

Løw, L. S. (2011). På spaning efter den tid som flytt: Hällristningarna i Bohuslän som tyskt resmål under 1920- och 30-talen. I T. Lødøen, H.V. Stuedal & C. Søbørg (red.) *Fersk forskning, ny turisme, gammel bergkunst: rapport fra nasjonalt nettverkseminar i 2010*. Alta: Verdensarvsenteret for bergkunst-Alta museum. s.90-97.

Malla, B. L. (2013). Introduction. I B. L. Malla (red.). *The World of Rock Art: an Overview of the Five Continents*. New Dehli: Aryan books international. s.xv-3.

Marshack, A. (1972). Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engraving. *Current Anthropology* 13, (3/4) s. 445 -477.

Mélard, N. (2009). The role of art in Magdalenian life: the engraved stones from the site of La Marche. I F. Djindjian & L. Oosterbeek (red.) *Symbolic Spaces in Prehistoric Art: Territories, Travels and Site Locations: Proceedings of the XV World Congress*. Oxford: Hadrian books. s.33-39.

Merriman, N. (2002). Archaeology, heritage and interpretation. I B. Cunliffe, W. Davies, W. & C. Renfrew, (red.) *Archaeology: the Widening Debate*. Oxford: Oxford University Press. s.541-567.

Merriman, N. (2004). *Public Archaeology*. London: Routledge.

Meskell, L. (1998). *Archaeology under fire: nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*. London: Routledge.

Mickel, A. (2013). The Novel-ty of Responsible Archaeological Site Reporting: How Writing Fictive Narrative Contributes to Ethical Archaeological Practice. *Public Archaeology*, 11, (3). s.107-122.

- Mohen, J. P. (2002). *Prehistoric Art: the Mythical Birth of Humanity*. Paris: Terrail.
- Moser, S. (2001). Archaeological representation: To visual Conventions for constructing knowledge about the past. I I. Hodder (red.) *Archaeological Theory today*. Cambridge: Polity Press. s. 262-281.
- Musée National de Préhistoire. (udatert). *Musée National de Préhistoire*. [Brosjyre].
- New York University. (7 juli 2011). *Art History V43.0001*. Hentet [25 april 2014] fra <http://www.studyblue.com/notes/note/n/hwa1-exam-1/deck/67402>.
- Nielsen, K. H. (2006). 100 års videnskabsformidling. I R. S. Skjærgaard (red.) *Elfenbenstårnet: Universiteter mellem forskning og formidling*. Aarhus: Aarhus University press. s. 59-63.
- Nougier, L.R. & Robert, R. (1958). *The cave of Rouffignac*. London: Newnes.
- Ogawa, M. (2005). Integration in Franco-Cantabrian Parietal art: a case study of Font-de-Gaume cave, France. I T. Heyd & J. Clegg (red.), *Aesthetics and rock art*. Hampshire: Ashgate. s.117-130.
- Ohlmarks, Å. (1967). *Grottmålningar: Jaktmagisk bildkonst från Europas istid*. Udevalla: Zindermans.
- Olsen, B. (1993). Det arkeologiske museum: momenter til kritikk. *Nordisk museologi* 1,1993 s. 45-60.
- Olsson, C. (2003). Education, museums and schools. New approaches in the Tanum world heritage area, Sweden. *Rock Art Research* 20 (1). s.37-41.
- Otte, M. (2012). Appearance, expansion and dilution of the Magdalenian civilization. *The Magdalenian Settlement of Europe: Quaternary International* 272–273, s.354–361.
- Palacio-Perez, E. (2010a). Cave art and the theory of art: the origins of the religious interpretation of palaeolithic graphic expression. *Oxford Journal of Archaeology* 29 (1), s.1-14.
- Palacio-Perez, E. (2010b). Salomon Reinach and the religious interpretation of Paleolithic art. *Antiquity*, 84, s.853-857.
- Papadopoulos, J.K. (2003). Engaging mediterranean archaeology: old world and new world perspectives. I J.K. Papadopoulos & R. M. Leventhal (red.), *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World and New World perspectives*. Los Angeles: The Cotsen Institute of UCLA. s.3-33.
- Parc de la Préhistoire. (2013). *Prehistoric park. Parietal art*. [brosjyre]. Ukjent: ukjent.
- Pearson, J. L. (2004). *Shamanism and the ancient mind: a cognitive approach to archaeology*. California: Altamira Press.
- Pech Merle. (udatert). *Presentation*. Hentet [8 april 2014] fra <http://www.pechmerle.com>

/english/introduction.html

- Pettitt, P. (2005). The rise of modern humans. I C. Scarre (red.). *The human past: world prehistory & the development of human societies*. London: Thames & Hudson. s. 124-174.
- Piette, E. (1907). *L'art pendant l'age du renne: album de cent planches*. Paris: Masson.
- Plassard, F.(2005). Les grottes ornées de Combarelles, Font-de-Gaume, Bernifal, et Rouffignac. Contexte archéologique, thèmes et style des représentations. *Bulletin de la Société préhistorique française* No. 3, s.618-621.
- Plassard, F. (2009). les grottes à mammoths et tectiformes de la vallée de la Vézère: vers la perception d'une province préhistorique. I F. Djindjian & L. Oosterbeek (red.) *Symbolic Spaces in Prehistoric Art: Territories, Travels and Site Locations: proceedings of the XV World Congress* Oxford: Hadrian books. s.33-39.
- Plassard, J. (1999). *Rouffignac: le sanctuaire des mammoths*. Paris: Seuil.
- Plassard, M.O. & Plassard J. (1990). *Rouffignac cave*. Bordeaux: Sud oust.
- Porr, M. (2010). The hohle fels 'Venus': some remarks on animals, humans and metaphorical relationships in early Upper Palaeolithic art. I I G. Bednarik (red.) *Rock Art Research*, 27 (2), Melbourne: archaeological publications. s. 147-159.
- Postholm, M. B. (2005). *Kvalitativ metode: en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Price, D. Og Feinman G. (1997). *Images of the Past*. California: Mayfield publishing company.
- Raphael. M. (1945). *Prehistoric Cave Paintings*. New York: Pantheon.
- Reinach, S. (1903). L'Art et magie: à propos de peintures et des gravures de l'Age du Renne. I *L'Antropologie*, XIV, s.257-266.
- Reinach, S. (1904). *The Story of Art Throughout the Ages: an Illustrated Record*. London: William Heinemann.
- Reinach, S. (1912). *Cults, Myths and Religion*. London: D. Nutt.
- Renfrew, C. & Bahn P. (2008). *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. London: Thames & Hudson.
- Rodrigue, A. (2004). Totems, Taboos, and Jews: Salomon Reinach and the Politics of Scholarship in Fin-de-Siècle France. I *Jewish Social Studies*, 10, (2) s.1-19.
- Rohrer, G. (1981). Font-de-Gaume: A stone age giant. Hentet [12 mai 2014] fra http://www.boneandstone.com/articles/rohrer_08.html

- Rupert Jones, T. (1875). Preface. I H. Christy & E. Lartet (red.) *Reliquiæ Aquitanicæ; Being Contributions to the Archæology and Palæontology of Périgord and the Adjoining Provinces of Southern France*. London: Williams & Norgate. s.vii – x.
- Ruspoli, M. (1987). *The Cave of Lascaux: the Final Photographic Record*. London: Thames & Hudson.
- Russel, P. (1989). Who and why in palaeolithic art. *Oxford journal of archaeology* 8,(3).s. 237-249.
- Sandars, N.K. (1985). *Prehistoric Art in Europe*. London: Yale university press.
- Sautuola, M. (1880). *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Madrid: Fundación Botín.
- Sauvet, G. & Sauvet, S. (1979). Fonction semiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique. *Bulletin de la Societe Prehistorique Francaise* 76. s.340-354.
- Sauvet, G. & Wlodarczyk, A. (2008). Towards a Formal Grammar of the European Palaeolithic cave art, *Rock Art Research* 25, s. 165-172.
- Schaatsbergen, R. (2011). *Grottekeningen uit ijstijd gebaseerd op realiteit*. Hentet [12 mai, 2014]. Fra: <http://archeologieonline.nl/nieuws/grottekeningen-uit-ijstijd-gebaseerd-op-realiteit>
- Schmidt, F. (1992). Codes of museum ethics and the financial pressures on museums. *Museum management and curatorship*, 11, s. 257-267.
- Schoch, R.M. (2009, 30 april). *The Bosnian pyramid phenomenon*. Hentet [1 mai 2014] fra <http://newarchaeologyreview.wordpress.com/>
- Shanks, M. (1992). *Experiencing the Past: on the Character of Archaeology*. London: Routledge.
- Sites touristiques Ariège. (2013). *Grotte de Niaux*. [brosjyre]. Foix: Scop imprimerie de Ruffie.
- Sites touristiques Ariège. (2013). *Parc de la préhistoire: Tarascon-sur-Ariège*. [brosjyre]. Foix: Scop imprimerie de Ruffie.
- Skoie, Hans. (2014, 21. januar). *Forskning*. Hentet [28. april 2014] fra <http://snl.no/forskning>.
- Smith, P. E. (1962). The Abbe Henri Breuil and Prehistoric Archaeology. *Anthropologica*, 4, (2), s.199-208.
- Soulier, P. (2011). André Leroi-Gourhan, collecteur d'objets pour les musées. I *Techniques & Culture* 2, (57). s. 60-83.
- Spencer, B. & Gillen, F. (1899). Some Remarks on Totemism as Applied to Australian

- Tribes. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 28, (3/4), s. 275-280.
- Stenvik, L. F. (in press). *Museum og publikumsmottak. Et skråblikk på møtestedetrollen*.
- Straus, L.G. (1992). L'Abbe Henri Breuil: Archaeologist. *Bulletin of the History of Archaeology*, 2, (1), s. 5-9.
- Stuedal, V.V. (2011). En nasjonal plan for formidling av bergkunst- sett fra et kulturhistorisk museum. I T. Lørdøen, H.V. Stuedal & C. Sjøborg (red.) *Fersk forskning, ny turisme, gammel bergkunst: rapport fra nasjonalt nettverkseminar i 2010*. Alta: Verdensarvsenteret for bergkunst- Alta museum. s.133- 140.
- Sæter, G. (2004). Museene mellom konservering og konsum. *Nordisk museologi 1*, s.11-28.
- Tauxe, D. (2009). Analyse comparative des themes abstrait des deux grottes majeures du debut de la culture magdalenienne, il y a 17 à 18 000 ans:Lascaux et Gabilou. *Bulletin de la société historique et Archeologique du Périgord 136*, s.169-184.
- Thagaard, T. (1998). *Systematikk og innlevelse: en innføring i kvalitativ metode*.(1). Bergen: Fagbokforlaget.
- Thagaard, T. (2011). *Systematikk og innlevelse: en innføring i kvalitativ metode*.(3). Bergen: Fagbokforlaget.
- The archaeological park: Bosnian pyramid of the sun foundation Sarajevo, Bosnia and Herzegovina. (udatert). *Latest news*. Hentet [30 april 2014] fra <http://piramidasunca.ba/eng/home-en.html?view=featured>
- The South African Archaeological Society. (2014).*Gallery*. Hentet [26 april 2014] fra http://www.archaeologysa.co.za/gallery/slideshow/famous_archaeologists/.
- The subversive archaeologist. (2012). *Pictures*. Hentet [26 april 2014] fra <http://www.thesubversivearchaeologist.com/2012/11/its-he-said-she-said-between-higham-and.html>
- Tringham R. (2003). (Re) digging the site at the end of the twentieth century: large-scale archaeological fieldwork in a new millennium. I J. K. Papadopoulos & R.M. Leventhal (red.), *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World and New World Perspectives*. Los Angeles: The Cotsen Institute of UCLA. s.89-109.
- Trip Advisor. (udatert). *Bosnian Pyramid: Visoco Hill*. Hentet [11 mai 2014] fra http://no.tripadvisor.com/Attraction_Review-g1131946-d2230020-Reviews-Bosnian_Pyramid_Visocica_Hill-Visoko_Zenica_Doboj_Canton.html
- Tunstad, E. (3.September 2007). *Bosnias patriotiske pyramid*. Hentet [30 april 2014] fra <http://www.forskning.no/artikler/2007/august/1188475763.9>
- Ucko, P. & Rosenfeld, A. (1967). *Paleolithic Cave Art*. London: Weidenfeld and Nicholson.

- UNESCO. (Udatert). *Prehistoric Sites and Decorated Caves of the Vézère Valley*. Hentet [7 april 2014] fra <http://whc.unesco.org/en/list/85>.
- UNESCO. (Udatert). *World Heritage*. Hentet [7 april 2014] fra <http://whc.unesco.org/en/about/>
- Vanhaeren, M. og D'errico, F. (2006). Aurignacian ethno-linguistic geography of Europe revealed by personal ornament. *Journal of archaeological science* 33, s. 1105-1128.
- Vialou, D. (1986) L'art des grottes en Ariège magdalénienne. *XXII supplement to Gallia Préhistoire*, Paris: CNRS.s. 240-255.
- Villeneuve, S. (2003). *Looking at caves from the bottom-up: a visual and contextual analysis of four Paleolithic painted caves in Southwest France (Dordogne)*. (Masteravhandling). Simon Fraser University: Burnaby.
- Vogt, D. (2014). Silence of signs- power of symbols: rock art, landscapes and social semiotics. I D. Gillette, M. Greig, M. Hayward & W. Murray (red.). *Rock art and sacred landscapes*. New York: Springer. s. 25-49.
- Waterloo Normansen, S. (2013, 30 juni). Flere må formidle mer. *Universitetsavisa, forskning*. Hentet fra <http://www.universitetsavisa.no/forskning/article18608.ece>
- Wilken, R. (2005). Evolutions of Lascaux. I T. Heyd og J. Clegg (red.), *Aesthetics and Rock Art*. Hampshire: Ashgate. s.177-192.
- White, R. (2003). *Prehistoric Art: the Symbolic Journey of Humankind*. New York: Harry N. Abrams.
- Whitley, D. (2009). *Cave paintings and the Human Spirit: the Origin of Creativity and Belief*. New York: Prometheus books.
- Wæhle, E. (2012, 5. mars). *Primitiv*. Hentet [8. april 2014] fra <http://snl.no/primitiv>.
- Young, J. O. (2006). Cultures and the ownership of archaeological finds. I C. Scarre & G. Scarre (red.) *The Ethics of Archaeology: Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*. Cambridge: Cambridge university press. s.15-32.
- Zabel, G. (2006). *Hunting Magic and Henri Breuil*. Hentet [11 mai 2014] fra http://www.faculty.umb.edu/gary_zabel/Courses/Phil%20281/Philosophy%20of%20Magic/My%20Documents/Hunting%20Magic%20and%20Abbe%20Breuil.htm
- Zintgraff, J. & Turpin. S. A. (1991); *Pecos River Rock Art. A Photographic Essay*. San Antonio: Sandy McPherson publishing company.
- Østmoe, E. (2014). En tidsreisendes død. I T. Bergland (red.) *Theodora: Tidsskriftet for arkeologistudenter*, 3.s. 27-28.

Appendiks 1, Intervjuer

Intervju av guide, Niaux

Hva slags litteratur baserer du omvisningen din på?

Jean Clottes, Marcel Otte, Vialou, samt at jeg kontinuerlig oppdaterer meg på nyere artikler, leser forskning på internett og lignende.

Valgte du litteraturen selv, eller bestemte din arbeidsgiver for deg?

Begge, noe måtte leses, ellers valgte jeg selv.

Hva er din hovedtolkning av hulemaleriene?

”Celebration of life”, en hyllest til vakre dyr.

Gir du alle grupper den samme omvisningen, eller varierer du innhold ut fra hvem som besøker?

Jeg forandrer innholdet etter hvem som besøker.

Hva er din bakgrunn/utdanning?

Mest arkeologi og noe kunsthistorie, og så har jeg mange års erfaring som guide.

Intervju av guide, Lascaux

Hva slags litteratur baserer du omvisningen din på?

Informasjon fra Denis Tauxe som lærte opp oss guidene.

Valgte du litteraturen selv, eller bestemte din arbeidsgiver for deg?

Begge deler, vi fikk informasjon fra Tauxe, men hadde også muligheten til å lese bøkene vi selger her.

Hva er din hovedtolkning av hulemaleriene?

Spirituell betydning.

Gir du alle grupper den samme omvisningen, eller varierer du innhold ut fra hvem som besøker?

Det essensielle er det samme, men vi forandrer noen ting, for eksempel i forhold til barn eller hvis noen er spesielt interessert eller spør spørsmål.

Hva er din bakgrunn/utdanning?

Tourism B.T.S. (non university high school).

Intervju av guide, Rouffignac

Hva slags litteratur baserer du omvisningen din på?

Min egen PHD fra Universitetet i Bourdeaux i 2005, men jeg baserer det også på mitt liv i hulen, jeg har vokst opp her og er nå eier av hulen som min far og bestefar eide før meg. Jeg baserer meg også på erfaringer fra andre huler. Ellers har jeg brukt Jean Clottes, Viaher, Bosinsky og D'errico for å nevne noen

.

Valgte du litteraturen selv, eller bestemte din arbeidsgiver for deg?

Jeg valgte litteratur selv.

Hva er din hovedtolkning av hulemaleriene?

Spirituell og religiøs som et rammeverk, dette er en sikker ramme, men dette er ikke nok for å tolke kunsten. Det er likevel alt vi kan vite, utover det blir det spekulering.

Gir du alle grupper den samme omvisningen, eller varierer du innhold ut fra hvem som besøker?

Jeg gir ulike omvisninger avhengig av gruppen.

Hva er din bakgrunn/utdanning?

Geologi, antropologi og forhistorisk arkeologi. Jeg har skrevet PHD om denne hulen. "This cave is my life".

Intervju av guide, Les combarelles

Hva slags litteratur baserer du omvisningen din på?

Mye arkeologiske bøker og artikler: Leroi- Gourhan, Michel Lorblanchet, Claude Baniere, Norbert Aujoulat, Monuiqe Archamban, Marcel Otte, Yvette Tabsin, Jean Clottes og P. Pallet.

Valgte du litteraturen selv, eller bestemte din arbeidsgiver for deg?

Vi samarbeider med CMN, Centre de monuments nationaux, og diskuterer mye med dem, vi har også besøkt mange huler i Frankrike og Spania.

Hva er din hovedtolkning av hulemaleriene?

Din egen tolkning som besøkende er den viktigste tolkningen, det finnes ingen fasit.

Gir du alle grupper den samme omvisningen, eller varierer du innhold ut fra hvem som besøker?

Vi tilpasser det til ulike grupper for eksempel handikappede, barneskoler, universiteter, forskere, turister osv.

Hva er din bakgrunn/utdanning?

Jeg har mye erfaring som guide, 29 år i forskjellige huler.

Intervju av guide, Pech Merle

Hva slags litteratur baserer du omvisningen din på?

Michel Lorblanchet, Andre Leroi-Gourhan, Jean Clottes.

Valgte du litteraturen selv, eller bestemte din arbeidsgiver for deg?

Jeg valgte selv.

Hva er din hovedtolkning av hulemaleriene?

Spirituell tolkning, sjamanisme.

Gir du alle grupper den samme omvisningen, eller varierer du innhold ut fra hvem som besøker?

Jeg forandrer innhold.

Hva er din bakgrunn/utdanning?

Jeg har ingen utdannings som er relevant for jobben, men jeg har hatt denne jobben i 34 år.

Intervju av guide, Font du gaume

Hva slags litteratur baserer du omvisningen din på?

Det er en liten bok om denne hulen som vi selger i butikken som jeg har brukt. Jeg har også lest mye gjennom studiene. Jeg har et sterk personlig forhold til denne hulen og legger frem stoffet på min egen måte ved å kombinere fra ulike kilder, det er viktig å finne en balanse og ikke bare bruke verk av store navn. Henry Breuil er likevel en stor inspirasjon for meg fordi han har en åpen og veloverveid tilnærming. Jeg kan også nevne Michel Lorblanchet og Emmanuel Guy.

Valgte du litteraturen selv, eller bestemte din arbeidsgiver for deg?

Begge deler.

Hva er din hovedtolkning av hulemaleriene?

Du må klare å "se" hva som er foran deg med et åpent sinn. Teoriene til spesialistene går i sirkel, jaktmagi, sjamanisme og lignende. Jeg tror ikke det er et enkelt svar, jeg tror de verdiene menneskene stod for blir representert gjennom bildene om det så er spiritielt, kunstnerisk eller noe annet. Det er og var andre kulturer vi ser. En kultur kan ikke gi svar på en annen kultur. Hulemaleriene er spesielle fordi de er så utilgjengelige, det vi vet er at vi ikke vet. Også i dag kan ikke alle kunstnere forklare hva og hvorfor de tegner, hvordan vil en forsker i dag forklare det? Reglene vi tror eksisterer er ikke nødvendigvis riktige, kanskje bilder mer tilgjengelige malt ute er blitt vasket bort, så det ikke er hulen som er poenget.

Gir du alle grupper den samme omvisningen, eller varierer du innhold ut fra hvem som besøker?

Jeg tilpasser innholdet til ulike mennesker, men det som er rammen og likt for alle er tiden vi kan være inne uten å skade bildene. Barn er det beste publikumet. Jeg organiserer turer for handikappede, blinde og døve og lager replika som de kan kjenne på. Jeg vil at denne hulen skal kunne oppleves av alle.

Hva er din bakgrunn/utdanning?

Master i kunsthistorie fra Bourdeaux, og jeg har også studert engelsk. Jeg har vært med i Administratie concor- ministerie de culture, jobbet som guide her i 15 år og tidligere i andre huler også.

Appendiks 2, Brosjyrer og nettsider

Brosjyre, Niaux

Niaux har ikke en egen brosjyre, men dukker opp i en samle-brosjyre av «Sites touristique Ariège».

Grands Sites
Mid-Pyrénées


GROTTE DE NIAUX

SITES TOURISTIQUES ARIÈGE
LA QUALITÉ DANS L'ÉTOILEMENT



« UN GÉANT DE LA PRÉHISTOIRE » (Abbé Henri Breuil)
Passé le vaste porche, qui abrite une œuvre d'architecture réalisée par Massimiliano Fuksas, vous parcourrez 800 mètres dans des galeries de dimensions impressionnantes, jusqu'au Salon Noir. Dans cette rotonde naturelle d'une hauteur monumentale, les parois sont recouvertes de plus de 80 peintures d'animaux d'une admirable qualité et d'une grande précision : bisons, chevaux, bouquetins, cerfs, qui sont associées à de nombreux signes géométriques, signes abstraits qui restent une énigme. Un voyage fascinant dans le monde mystérieux des Magdaléniens vous attend.

Une des dernières grottes ornées à être encore ouverte au public
Pour conserver ces œuvres vieilles de 14 000 ans et maintenir l'accès au public, le nombre de personnes et la durée des visites sont limités.
La réservation est indispensable.



« A GIANT OF THE PREHISTORY »
(Abbot Henri Breuil)
The famous Niaux cave is one of the rare decorated caves still open to the public. The paintings have been dated at about 14,000 years old. You start by going through some truly impressive galleries before entering the Salon Noir, a monumental rotunda whose walls are covered with outstanding and highly detailed paintings of animals : bison, horses, ibex and deer.
The number of people and the duration of the visits are limited in order to preserve these paintings and to ensure the access to the public. **Booking is essential.**

« UN GIGANTE DE LA PREHISTORIA »
(Abate Henri Breuil)
La famosa cueva de Niaux es una de las pocas cuevas pintadas todavía abiertas al público. Conserva las pinturas de hace 14 000 años. Después de cruzar galerías de dimensiones impresionantes, accederá al Salon Noir, una rotonda monumental, cuyas paredes están cubiertas de pinturas de animales de una admirable calidad y gran precisión : caballos, bisontes, ibices y ciervos.
Para conservar estas obras y mantener el acceso al público, están limitados el número de personas y el tiempo de visita.
La reservación es indispensable.

Brosjyre, Lascaux II

Dette er brosjyren vi fikk da vi kjøpte billetter til Lascaux II i Montignac.



Lascaux II


Animations

Visite nocturne
le vendredi à 21h du 05 Juillet au 23 Août

Soyez l'hôte privilégié de Lascaux II.
 En petit groupe, imprégnez-vous de l'atmosphère de ce site incomparable et découvrez la grotte et ses peintures polychromes à votre rythme le temps d'une visite nocturne approfondie.

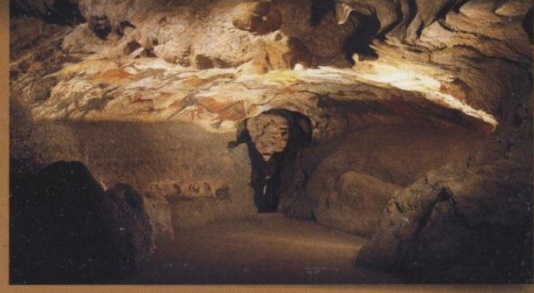
Visite accessible aux adultes • Réservation obligatoire 05 53 51 95 03

Environ
1h15



JUMELAGE
 Profitez du complément indispensable de Lascaux II, **LE THOT** (espace muséographique et parc animalier) à proximité pour permettre aux enfants d'enrichir leur visite.
 Ateliers : « Art pariétal », « La fouille archéologique », « Le tir au propulseur » et « Fabrication de lampe à graisse ».

La grotte ornée la plus visitée au monde



The copy of Lascaux is situated 200 m away from the original cave, up a hill overlooking Montignac, in the heart of the Vézère valley, listed as World heritage by UNESCO thanks to its many prehistoric sites. Lascaux II is the exact copy in three dimensions of Lascaux cave, closed to the public since 1963. At the time, the point was to hand over to the people of today, 17 000 years old messages thanks to a technological achievement and scientific approach. The two galleries reproduced are « The Bulls Hall » and the « Axial Recess » showing 90 % of the paintings of the original cave. The work made in the 70's by specialists reproduced faithfully the paintings to within about a centimeter, the relief of the original cave, of the walls and more, the rock itself. Lascaux II opened to the public on July 18th, 1983 and welcomes around 250 000 visitors a year since then.

La copia de Lascaux se ubica a 200 m de la cueva original, en una colina que domina Montignac, en el corazón del Valle Vézère, inscrito como patrimonio mundial por la UNESCO gracias a sus numerosos sitios de prehistoria. Lascaux II es la copia exacta en tres dimensiones de la cueva de Lascaux, cerrada al público en 1963. En esos tiempos, el objetivo era de restituir a la humanidad un mensaje que tenía 17 000 años de edad. Gracias a una proeza técnica y a un estudio científico, reprodujeron La sala de los Toros y el Divertículo axial que representan el 90 % de las pinturas de Lascaux. En los años 70, artistas plásticos reprodujeron escrupulosamente las pinturas, el relieve de la cueva original y hasta la misma roca. Lascaux II fue abierto el 18 de julio 1983 y desde entonces recibe más de 250 000 visitantes cada año.

Die Kopie von Lascaux bringt sich zu 200 m der originalen Höhle unter, in einem Hügel im Herzen des Tals Vézère wie das weltweite Vermögen durch die UNESCO dank seiner zahlreichen Plätze von Vorgeschichte anmeldet, der Montignac beherrscht. Lascaux II ist die exakte Kopie in drei Dimensionen der Höhle von Lascaux zu dem Publikum in 1963 geschlossen. In diesen Zeiten war objektives, zu der Menschheit message zurückzuerstatten, das 17 000 Jahre war. Sie reproduzieren dank eines technischen Heldentats und zu einer wissenschaftlichen Studie den Saal von. Malereien. Lascaux II wurde 18 von Juli 1983 geöffnet, und bekommt jedes Jahr seit damals mehr als 250 000 Besucher.

De kopie van Lascaux bevindt zich op 200 meter afstand van de originele grot, die sinds 1963 voor het publiek gesloten is, en bevindt zich op een bosrijke heuvel bij Montignac in het hart van Vézère vallei, die geplaatst is op de werelderfgoedlijst van de UNESCO vanwege de grote rijkdom aan unieke prehistorische vindplaatsen. Met een zeer nauwkeurige, wetenschappelijke precisie heeft men hier de schilderijen van de originele grot gereproduceerd, zodat wij nu nog de beelden van 17 000 jaar geleden kunnen bekijken. Twee galeriën vertegenwoordigen 90% van de rotsschilderingen van Lascaux. Het is de specialisten in de 70er jaren gelukt om de afbeeldingen minuscule na te schilderen in een natuurgetrouwe kopie van de originele grot, waarin ook afmetingen, vorm en structuur van de rotswanden perfect gereproduceerd zijn. Op 18 juli 1983 werd Lascaux II voor het publiek geopend (jaarlijks bezoeken ongeveer 250 000 mensen deze grot).

«The copy of Lascaux is situated 200 m away from the original cave, up a hill overlooking Montignac, in the heart of the Vézère valley, listed as a world heritage by UNESCO thanks to its many prehistoric sites. Lascaux II is the exact copy in three dimensions of Lascaux cave, closed to the public since 1963. At the time, the point was to hand over to the people of today, 17 000 years old messages thanks to a technological achievement and scientific approach. The two galleries reproduced are «The bulls hall» and the «Axial recess» showing 90 % of the paintings of the original cave. The work made in the 70's by specialists reproduced faithfully the paintings to within about a centimeter, the relief of the original cave, of the walls and more, the rock itself. Lascaux II opened to the public on July 18th, 1983 and welcomes around 250 000 visitors a year since then.»

Brosjyre, Parc de la Préhistoire:



PARA VIVIR LA PREHISTORIA

Sobre 13 hectáreas, vais a sumergirse en los fuentes del arte y vivir los orígenes del Hombre. Gracias a nuestros **talleres participativos**, vais a descubrir arqueología, caza, arte y la vida de un campamento [el alumbrado del fuego y la talla del sílex]. Bajo techo, funcionan sin importar las condiciones climáticas.

El «**Grand Atelier**», museo dedicado al arte prehistórico, presenta numerosos objetos de arte y facsímiles. Entre ellos, el del «Salon Noir» de la cueva de Niaux, los del «Niaux interdit» y también el de la cueva de Marsoulas [cerrada al público].

Servicios

- Tienda : librería, recuerdos...
- Restaurante.
- Área de picnic y juegos para niños.
- Perra gratuita [perros prohibidos en el parque].
- El « Grand Atelier »: comentarios multilingües y adaptados a los niños.
- Espacio seminarios, salas de reuniones, auditorium.



LIVE THE PREHISTORY

Covering 13 hectares, this unique site, for children and adults, invites you to travel to the origins of mankind and to plunge into the sources of art.

The **participative workshops** are roofed and stay opened whatever the weather: discover the archaeology, the hunting, the art and the activities of a camp [the fire lighting and the flint knapping].

The «**Grand Atelier**», this museum presents numerous art artefacts and facsimiles, like the Salon Noir and the «Niaux interdit» ones and also the main panel of Marsoulas cave, which is closed to the public.

Services

- Shop : books, souvenirs...
- Restaurant.
- Picnic area and outdoor playground.
- Free kennel [dogs not allowed in the Park].
- The « Grand Atelier »: multilingual and children commentaries.
- Assembly rooms and auditorium.



COLLECTION ARIÈGE 5

Ved ankomst til museet deles det ut en annen brosjyre (se neset side), dette er det som står om hulemalerier:

“In the magdalenian time, art primarily depicted animals. The main herbivores were most often portrayed, such as horses, bison, ibex, deers, etc. But often there were also groups of reindeer, mammoths, rhinoceros, lions and cave bears. Rarely were birds or fish painted. Human beings are represented, but in a less realistic way. However, magdalenian art is not just of figures. Geometric designs are largely present. Colours: magdalenian artist especially used mineral-oxide- based dyes: ochre, which, depending on the amount of oxidation, provided yellows, reds and browns; black was obtained from manganese oxide and charcoal. These pigments were acquired by grounding the minerals into powder, and mixing them with a type of extender and binding agent. They could then be applied using different techniques.

Tool: different techniques were used:

- With the fingers or pads of skin, which spread the paint onto solid flat areas, or with brushes (clumps of hair tied to a piece of wood).
- By blowing or spitting the powdered colors, the «apprentice painter» used stencils or negative hand prints.

Mr. Cro-magnon: so you don't see the reason for my drawings? Did you know that even scientists haven't fully discovered my secret? But they do know that I didn't paint simply for artistic reasons. “

You will find enclosed the translation of the yellow information boards posted in the park



PREHISTORIC PARK

Experimental Excavation Module

Knowledge of our prehistory comes to life during archaeological digs. A good introduction to prehistory helps us understand the research process that has led to this result. Imagine a group of men at a site from which they plan to go on hunting expeditions, where they will eat, work and maybe conduct ceremonies.

Over the years, most of the remnants of these activities will disappear through natural degradation, but some will be covered by sedimentary deposits. If conditions allowed for preservation, by excavating, we can find remnants of these human activities.

Let's look at the methods of archaeology: laying out the site grid, quartering, excavating, photographing, which will help you uncover two dug-in basin-shaped hearths, flint cutting areas, fish deboning areas, waste areas and objects made of bone.

Mr. Cro-Magnon: It's impossible to become an archaeologist in an hour. After this workshop, note that you will not have the right, without first acquiring permission from the proper authorities, to dig up your garden to find traces of me or my descendants. Besides, without using the correct methods, you could deprive archaeologists of some useful information. You must inform the Archaeological Department of anything you may happen upon.

The Hunt

The Magdalenian people's diet was based on hunting, fishing and gathering. Reindeer was the main game, but ibex, horses, bovine, hare, birds and especially ptarmigan were also on the menu.

Animals, besides providing meat, also supplied raw materials for their handicrafts: skins and tendons for clothing and dwellings, antlers and bones to make tools and weapons (needles, spears, harpoons, throwing sticks [or atlatl], etc.).

The ingenuity and skill of the Magdalenians is apparent in their weapons, such as the atlatl, a device used for throwing a projectile, such as a spear, giving greater velocity and thus precision to the projectile. Commonly found among today's hunters and gatherers in America and Oceania, the throwing stick came into being approximately 20,000 years ago. The fragments found, made of reindeer antlers and ivory, are often intricately decorated.

Mr. Cro-Magnon: Be careful: This practice is dangerous and must only be done in the presence of a guide who can give you a few tips. With a bit of observation, a lot of attention and perseverance ... you will be sure not to come back empty handed.

Parietal Art

In the Magdalenian time, art primarily depicted animals. The main herbivores were most often portrayed, such as horses, bison, ibex, deer, etc. But there were also groups of reindeer, mammoths, rhinoceroses, lions and cave bears. Rarely were birds or fish painted.

Human beings are represented, but in a less realistic way. However, Magdalenian art is not just of figures. Geometric designs are largely present.

Colours: Magdalenian artists especially used mineral-oxide-based dyes: ochre, which, depending on the amount of oxidation, provided yellows, reds and browns; black was obtained from manganese oxide and charcoal. These pigments were acquired by grinding the minerals into powder, and mixing them with a type of extender and binding agent. They could then be applied using different techniques.

Tool: Different techniques were used:
● With the fingers or pads of skin, which spread the paint onto solid flat areas, or with brushes (clumps of hair tied to a piece of wood).

● By blowing or spitting the powdered colours, the "apprentice painter" used stencils or negative hand prints.

Mr. Cro-Magnon: So you still don't see the reason for my drawings? Did you know that even scientists haven't fully discovered my secret? But they do know that I didn't paint simply for artistic reasons.

Camps

The only reason we know anything at all about prehistoric habitats is from archaeological remnants, which appear to make up human dwellings. As well, what we do know is based on the remnants in the ground in which we can distinguish:

Structures outlining the space inhabited: In open-air camps, there were stone "lines", which probably marked the boundaries of tents or huts.

Stone Linings: This involves a surface where limestone, pebbles, sandstone plates, etc. were consistently laid to insulate the ground. Depending on how carefully everything was laid out, they are sometimes referred to as a "true" floor or pavement.

Post or picket holes: Depending on the depth and diameter of the hole, the function of the piece of wood found therein could vary radically: poles could be used to hold the frame of the tent, pickets could be used to hold a skin full of water or to support a wood frame for smoking meat. Heaps of debris (bone or lithic remains) and ochre spills also attest to a specific layout of the inhabited space.

The most common dwelling structures are so-called "latent" structures; often invisible upon excavation, these structures become more visible when we study the spatial distribution of various types of objects. Through these studies, we have been able to identify the various specialized areas of activities.

The Hunting Panorama

Thirteen thousand years ago, the climate in the Pyrenees was far harsher than today. It was the end of the final glaciation, known as the Würm. Since the glaciers were only found in the massifs, the rest of the country had a dryer climate, perfect for large growths of herbs, grasses, sunflowers, sedge, or woody steppe vegetation.

Our ancestors were predominantly hunters. They depended on their natural environment for survival. Trees were rare. Immense herds came from the Far North (reindeers, arctic foxes), or mountainous regions (ibex, mountain hare), travelling through the prairies along with steppe bison, horses, aurochs, deer and mythical animals such as woolly mammoths and rhinoceroses, although rarer in the Magdalenian region. Admire the herds of petrified bison, then come inside, and experience the day of a group off to hunt reindeer. Reindeer was their preferred game and was used in its entirety: for eating, dressing, and making weapons and ornaments.

The Maze of Sounds

Very early on, starting in the Palaeolithic age, man played music. On a wall in the Grotte des Trois frères (Ariège), there is a drawing of an anthropomorphic figure who appears to be playing a musical bow. Some musical instruments, made out of bone, have been discovered: flutes, animal callers, whistles, bracelet rattles, strumming instruments, thundersticks, etc. In some caves, such as in the Caves network (Ariège), we can see that man used calcite curtains like a lithophone, obtaining good sound resonance and different tones of varying percussions.

The natural expression of rhythm was very likely expressed using several percussion instruments, which have not been preserved. Keep in mind that the first natural instrument was the voice.

To create their music, our ancestors probably composed based on sounds heard in nature.

The maze of sounds is inspired by this idea. This maze offers you three different sound paths:

- The "Animal Noises" path
- The "Insects and Other Sounds from Nature" path
- The "Musical" path

All three paths lead to the sound theatre where you can hear real music.

Fire and Hearth

Approximately 400,000 years ago, man lit his first fire. We can imagine that the lives of the Magdalenian people revolved around this source of light and heat: the hearth. Fire was indispensable, but it was not a source of the alleged conflicts arising from the so-called "quest for fire", which was invented in our literature and imaginations.

There were several types of hearths, which were sometimes decorated with stones:

- Basin hearths
- Single plate hearths

The main function of these two main types of hearths was undoubtedly for the preparation of food or craft materials. There are also several small bowls full of charcoal called fire baskets, whose sole purpose was for light.

However, although their specific function is difficult to discern, several types of cooking and preparation methods could have been possible:

- Using them as large oven basin hearths: wrapped meat was put on heated rocks in the back of the basin, and then covered with more heated rocks.
- Meat was grilled on heated rocks.
- Broths were made of meat, bone and plants.
- Meat filets and fish were smoked and dried.

These hearths were also used for crafting materials (heating flint or bone to transform them, making paste or mastic, etc.).

We only talk about a meat-based diet here, but obviously these hunters and gatherers had a perfect knowledge of their environment and most certainly used vegetation for nutrition.

Brosjyre, Les Combarelles

GROTTE DES COMBARELLES



Chevaux, bisons, aurochs, lions, rennes..., au total plus de 800 gravures, accompagnées de dessins, ornent la grotte des Combarelles. Haut lieu de la culture magdalénienne, située sur le versant gauche du petit vallon des Combarelles, elle abrite également un nombre important de représentations humaines schématiques, d'interprétation parfois délicate.

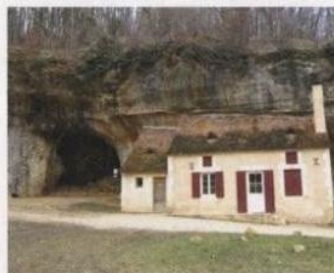
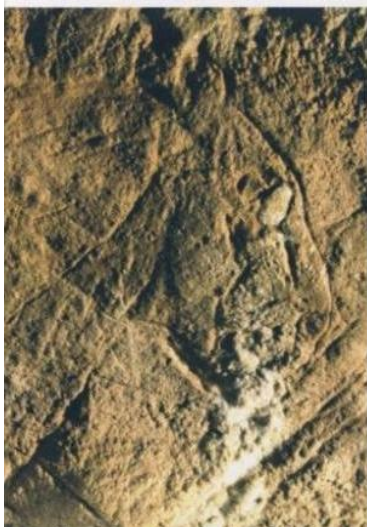
Pour des raisons de conservation, la visite est limitée à 6 personnes par groupe.

A total of over 800 engravings and other drawings decorate the walls of Combarelles cave, featuring horses, bison, aurochs, lions, reindeer and other animals. This centre of Magdalenian culture is located on the left side of the small Combarelles valley, and also contains a large number of rough human representations which are sometimes difficult to interpret.

For conservation reasons, visitor groups are restricted to a maximum of 6 persons.

Pferde, Wisente, Auerochsen, Löwen, Rentiere...: insgesamt mehr als 800 Gravuren, begleitet von Zeichnungen, schmücken die Grotte Les Combarelles. Diese Hochburg der Kultur des Magdalénien am linken Hang des kleinen Tals von Les Combarelles enthält auch eine bedeutende Zahl schematischer Darstellungen von Menschen mit bisweilen feinsinniger Interpretation.

Aus Gründen der Erhaltung der Höhle ist die Führung auf 6 Personen pro Gruppe begrenzt.



Brosjyre, Rouffignac

En Périgord
Grotte préhistorique de ROUFFIGNAC
MONUMENT HISTORIQUE



Une immense caverne à découvrir sans fatigue grâce à un train électrique.

Haut lieu de l'art des chasseurs préhistoriques : Dessins et gravures de bisons, chevaux, rhinocéros et de 150 mamouths vieux de 130 siècles.

L'habitat de l'ours des cavernes : ses griffades, ses "nids".



A 15 KM DES EYZIES, A 18 KM DU BUGUE,
A 25 KM DE MONTIGNAC,
LA GROTTTE DE ROUFFIGNAC

se visite tous les jours :

- des Rameaux au 30 juin, du 1^{er} septembre au 1^{er} novembre : de 10 h à 11 h 30 et de 14 h à 17 h.
- du 1^{er} juillet au 31 août : de 9 h à 11 h 30 et de 14 h à 18 h.

BILLETTERIE A L'ENTRÉE

Les groupes, 20 personnes au moins, sont reçus **exclusivement sur rendez-vous.**

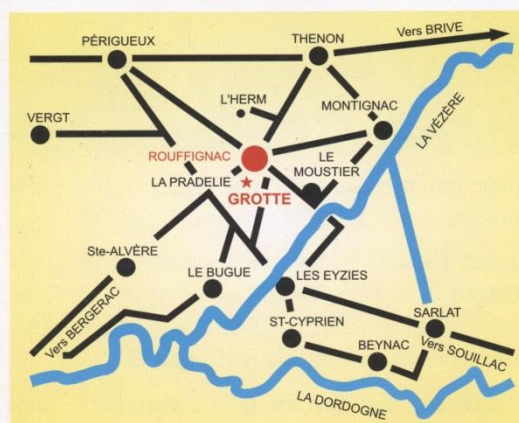
Durée de la visite commentée en français : 1 heure.

Places limitées en raison de la conservation.

Les animaux ne sont pas admis.

Boutique Souvenirs - Librairie Préhistoire.

Aire de pique-nique ombragée.



Renseignements : **GROTTTE DE ROUFFIGNAC**

F-24580 ROUFFIGNAC • Tél. 05 53 05 41 71

Fax 05 53 35 44 71 • Site : www.grottederouffignac.fr

In this cave, you will see 250 animal figures painted or engraved in the magdalenian period ; the mammoth occupies the most important place beside rhinoceros, horses, bisons and ibex.



GROUP ONLY BY APPOINTEMENT

Voies pour sur la voie publique - Périgord - Périgord

Brosjyre, Font-de-gaume

GROTTE DE FONT-DE-GAUME



Surplombant le vallon de Font-de-Gaume, cette grotte est l'un des plus beaux sanctuaires paléolithiques du monde encore ouvert au public. Elle abrite plus de deux cents figurations polychromes peintes ou gravées de bisons, chevaux, mammoths et rennes. Ces témoignages artistiques illustrent les deux phases stylistiques (ancienne et moyenne) du magdalénien (vers 15 000 av. J.-C.).

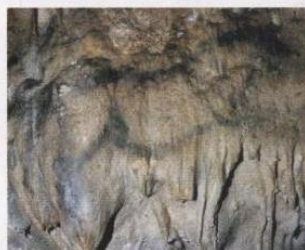
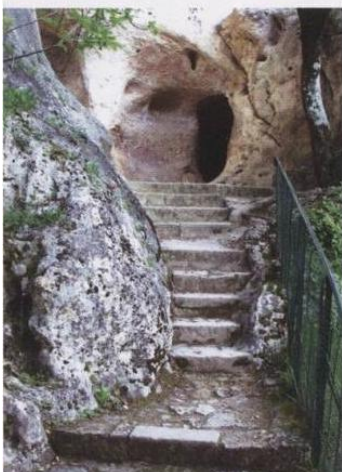
Pour des raisons de conservation, la visite est limitée à 12 personnes par groupe.

Overlooking the valley of Font-de-Gaume, this cave is one of the finest Paleolithic sanctuaries in the world still open to the public. It contains over two hundred polychrome paintings and engravings of bison, horses, mammoths and reindeer. These artistic testimonies illustrate the two stylistic phases (early and middle) of the Magdalenian era (c. 15,000 BC).

For conservation reasons, visitor groups are restricted to a maximum of 12 persons.

Diese das kleine Tal von Font-de-Gaume überragende Höhle ist eine der schönsten altsteinzeitlichen Kultstätten in der Welt, die noch für Publikum geöffnet ist. Sie enthält mehr als 200 vielfarbige Malereien oder in Stein gehauene Darstellungen von Wisenten, Pferden, Mammuts und Rentieren. Diese künstlerischen Zeugnisse veranschaulichen die beiden stilistischen Phasen (alte und mittlere Phase) des Magdalénien (um 15 000 v. Chr.).

Aus Gründen der Erhaltung der Höhle ist die Führung auf 12 Personen pro Gruppe begrenzt.



Brosjyre, Musée national de Préhistoire

Préhistoire Sites troglodytiques, Châteaux, Jardins | Parcs à thèmes | Sports et Loisirs | Terroir

1 Musée national de Préhistoire LES EYZIES



Musée national de Préhistoire - 1, rue du Musée, 24620 Les Eyzies-de-Tayac - Tél. 05 53 06 45 65
Fax 05 53 06 45 67 - reservation.prehistoire@culture.gouv.fr - www.musee-prehistoire-eyzies.fr

FR Le Musée national de Préhistoire propose un parcours de découverte des plus anciennes traces laissées par l'Homme. Outils de pierre, objets d'art (os, ivoire), reconstitutions grandeur nature d'Hommes préhistoriques et d'animaux disparus permettant de comprendre l'évolution des sociétés depuis 400 000 ans, sont mis en valeur au sein d'une architecture contemporaine. Visites commentées sur réservation.

UK Musée national de Préhistoire offers a discovery circuit of the most ancient traces left by man. Stone tools, objects of art (in bone or ivory) and life-sized reconstitutions of prehistoric man and extinct animals, allowing you to understand the evolution of societies from 400,000 years ago, are shown to their advantage in a framework of contemporary architecture. Tours available upon reservation.

ES Musée national de Préhistoire ofrece un viaje a través el tiempo, los antiguos rastros del hombre: Herramientas de piedra, objetos del arte (hueso, márfil), reconstitución de tamaño natural (escultura) del hombre prehistórico y de los animales extintos eso permite entender la evolución de las sociedades desde 400 000 años. Lo todo en una arquitectura contemporánea. Visitas guiadas con reserva.

Ouverture/Horaires
Ouvert toute l'année.
Octobre à mai, fermé le mardi : 9h30 à 12h30 et 14h à 17h30.
Juin, septembre, fermé le mardi : 9h30 à 18h.
Juillet, août, tous les jours : 9h30 à 18h30.

Tarifs
Adulte : 5 €
Tarif réduit : 3,50 €
Groupe adultes (+ 10 pers.) : 4 €
Gratuit pour les -26 ans et le 1^{er} dimanche du mois.
*Sous réserve de modifications.

Brosjyre, Pech Merle

Centre de Préhistoire du Pech Merle

Ouverture Tous les jours d'avril à octobre
 Vente des billets : 9h30 - 12h / 13h30 - 17h
 Entrée gratuite en dessous de 5 ans, tarif réduit jusqu'à 14 ans

Réservation fortement recommandée en juillet et août
 - au 05.65.31.27.05 24h à l'avance (3 ou 4 jours en juillet et août)
 - sur www.pechmerle.com une semaine à l'avance
 Le nombre de visiteurs est limité pour préserver les peintures et le milieu naturel

Groupes
 à partir de 20 personnes
 Accueil du 15 janvier au 15 décembre, sur réservation

Prévoyez de vous couvrir
Bring warm clothes

La durée de visite de la grotte est de 1h
The tour in cave is one hour long

Parcours découverte
Discovery walk « Path of Time »

Buvette, restauration rapide, aire de pique-nique
Refreshment bar, snack, picnic area

Pour les enfants :

Livret jeux gratuit

Musée seulement
Museum only

Grotte et musée
Cave and museum

Librairie, boutique
Bookshop, souvenirs

Ateliers pédagogiques pour les groupes

The guided tour of the cave is in French. A booklet is available for free in English, German, Dutch, Italian, Spanish, Danish, Hebrew and Japanese.

Open
 Every day from April to October
 Tickets for sale from 9:30 AM to 12:00 / from 1:30 PM to 5:00 PM
 Free for children under 5 reduced price ticket for under 14

Reservation strongly recommended in July and August
 - phone (33) 05.65.31.27.05 24 hours in advance (3 or 4 days in July and August)
 - web site www.pechmerle.com one week in advance
 The number of visitors is limited to preserve the paintings and the cave

Groups
 20 or more people can visit from January 15 to December 15
 Prior reservation is essential

Centre de Préhistoire du Pech Merle
 46 330 Cabrerets
 Tél. 05.65.31.27.05 - Fax 05.65.30.21.26
www.pechmerle.com

Restoration, hébergement, services autour de Cabrerets :
 Office de Tourisme - 05 65 31 29 06 - www.saint-cirqlapopie.com

Grotte ornée et Musée de préhistoire

Pech Merle

L'Art des Origines, la Beauté de la Nature

Cabrerets - Lot - France

La grotte Ornée / The decorated cave

Découvrez l'une des plus belles expressions artistiques de la Préhistoire, exceptionnellement préservée depuis 25 000 ans.

Chevaux, mammoth, bisons, des dizaines de figurations jouent avec le relief de la roche, les couleurs et la lumière. Venez admirer des compositions exceptionnelles de l'art préhistorique, parmi les plus anciennes d'Europe.

Pech Merle, c'est aussi l'art de la nature. Façonnée par l'eau et le temps, la grotte crée ses propres œuvres : fleurs de pierre, contours délicats de draperies, couleurs scintillantes, un décor naturel riche en surprises.

Discover one of the most beautiful examples of artistic expression from prehistory, remarkably preserved for some 25,000 years.

Horses, mammoths and bisons are amongst the many images created through the interaction of colour, light and the surface of the cave wall. Come and admire exceptional prehistoric compositions, that are amongst the oldest in Europe.

Pech-Merle is also about the art of nature. The cave, sculpted by both water and time, has produced its own masterpieces : flower-like stones, shapes resembling delicate draperies, sparkling colours. Here you will find a natural décor full of wonderful surprises.

Le musée / The museum of prehistory

Bâti à l'entrée même de la grotte, le musée de préhistoire Amédée Lemozi vous propose un itinéraire d'exposition au travers de 350 000 ans d'évolution humaine.

L'œil des scientifiques y décrypte pour vous les traces de notre passé.

Un film, des reconstitutions, et plus de 1000 objets (outils, armes, bijoux) sortis des collections du musée, mettent à l'honneur les richesses de la Préhistoire régionale et tentent de percer les mystères de l'art des origines.

The museum, built near the cave entrance, will take you on a journey through 350,000 years of human development.

The traces of our past are decoded for you from a scientific viewpoint.

A film, some reconstructions and more than 1,000 artefacts (tools, weapons, items of bodily adornment) from the museum's collection serve to show the wealth of prehistoric culture in the region and to attempt to penetrate the mystery of the origins of art.

Niaux nettsider

Niaux sine nettsider ligger under «sites touristiques Ariège», og har derfor så og si samme innhold som brosjyren.



«The famous Niaux cave is one of the rare decorated caves still open to the public. It shelters paintings and traces of Man dating back 14,000 years. You start by going through some truly impressive galleries before entering the Salon Noir, a monumental rotunda whose walls are covered with outstanding and highly detailed paintings of animals: bison, horses, ibex and deer (...). Kitted out with a portable lamp, you go along the main gallery for 800 meters before you reach the “Salon Noir” (Black Chamber). Just before you reach this chamber, you can see the “panneau de signes” (panel of signs), on which there are a large number of geometric signs whose meaning remains a mystery. The Salon Noir, a vast rotunda, contains more than 80% of the cave’s animal figures, all of remarkable quality and great precision: bison, horses, ibex and stag. Floor engraving is an extremely rare technique, specific to the Pyrenees. Niaux is the cave that has the most examples of this (the most famous of which are the two salmon and the “bison aux cupules” drawn around natural holes).»

(<http://grands-sites-ariège.fr/fr/grotte-de-niaux/detail/1/presentation-1>)

Parc de la préhistoires nettsider:



Nettsiden er også laget av de samme som har laget brosjyre og nettsider til Niaux.

“With its 13 hectares, it is the ideal complement to a visit to Niaux and Mas d’Azil Caves. With its museum spaces and workshops, the Prehistory Park will allow you to try out some Magdalenian activities, in an amusing way, while keeping an educational and scientific approach. It also casts an original light on Prehistoric man, their way of life and art.

The “Great Workshop”, a vast 2,000 sq.m exhibition area dedicated to prehistoric art proposes: a series of films on cave paintings from around the world, the reproduction of the “Salon Noir”, such as the Magdalenians made it 14,000 years ago, reproductions of engraved and sculpted objects, facsimiles of animals engraved in the floor of the Niaux cave (such as the two salmon and the “bison aux cupules”).

The full-scale reproductions of the paintings (particularly the famous weasel, unique in Palaeolithic art) and the Dune of Footsteps in the Réseau Clastres complete this ensemble.

Let yourself be guided by our multilingual audio-guides (Catalan, Dutch, English, German and Spanish) so you can visit the museum at your own pace.” (<http://grands-sites-ariège.fr/en/parc-de-la-prehistoire/detail/8/the-museum-3>).

Lascaux Nettsider

Lascaux II har en nettside med mye informasjon, dette er det som står om tolkninger:



«The discovery of parietal art in the 19th century

With the initial discoveries of parietal art in the late 19th century came questions about the origin of these expressions and what had inspired humans to paint and engrave in the innermost depths of caves. Such interrogations were at the heart of debates by the various generations of archaeologists who examined the problem. Leaving behind the theory of «art for art's sake» – the common interpretation in the wake of the first investigations that were carried out – we move to more ethnologically-based hypotheses. Thus, following a series of observations, particularly in the caves in Ariège, of several images of bison whose flanks were marked with arrow-like signs, the works were interpreted as creations linked to the magic of the hunt. Nevertheless, it became clear that, as more and more sites came to light, the number of figures marked in this way remained very limited.

Other theories, in particular ones focusing on fecundity and totemism, have been raised, but without any more validity. Max Raphaël carried out the first studies devoted to the spatial organisation of the graphic ensembles. In 1957, Annette Laming-Emperaire took this same path, and emphasised the intentional aspect of the combinations, which had similarities to genuine mythical and religious themes. André Leroi-Gourhan adopted this approach and, based on statistical data, established a consistent overall system in which parietal motifs were linked to their topographical position. Animal figures and signs were attributed to specific sectors based on themes and shapes. For Leroi-Gourhan, the cave seemed like a truly organised world. In the late 1990s, an approach formalised by Jean Clottes and Davis Lewis-Williams led to relate the parietal ensembles to shamanism.

More recently, research carried out at Lascaux by Norbert Aujoulat between 1988 and 1999 revealed the fact that the construction of the panels followed a fixed and unchanging protocol, according to which horses were always drawn first, followed by aurochs and then stags. Under such conditions, time itself becomes a crucial factor. This sequence, systematically used for every composition in the sanctuary, responds to biological requirements, revealed by the seasonal attributes seen on the animals. This analysis shows that the horses' features correspond to the early spring, the aurochs to the summer and the stags to the autumn. The various phases of these biological cycles indicate, for each species, the beginnings of mating rituals, which bring life. Over and beyond this literal reading, it is the rhythm, and even the regeneration, of time that is symbolised. The phases of Spring, Summer and Autumn are thus reproduced, a metaphoric evocation that, in this setting, links biological and cosmic time.

These vast painted and engraved compositions seem like witnesses to a spiritual way of thinking, whose symbolic significance is based on a cosmogonic approach. From the entrance of the cave to its very depths, the great book of the first – the founding – mythologies unfurls before our eyes, with its central theme, the creation of the world.»

Grotte de Rouffignac

Recherche...

Accueil | Visite guidée | Horaires et tarifs | Expositions | Les collectionneurs | Bibliographie | Liens | Contactez-nous | Archives



Anglais

- Welcome
- Guided tour
- Visit by electric train
- Practical infos

ACTUALITES

Exposition temporaire

Microanalyses et Datations de l'Art Préhistorique dans son Contexte Archéologique

Visite commentée en 10 langues avec visio-guide

Au cœur du Périgord Noir, à quelques kilomètres de la prestigieuse Vallée de la Vézère, la grotte de Rouffignac, est une immense caverne.



Elle fut successivement fréquentée par les ours des cavernes et les artistes préhistoriques, et en conserve de spectaculaires témoignages



Ce sont plus de 250 figurations animales vieilles de 150 siècles qui sont disséminées dans ce labyrinthe souterrain.



På nettsidene er det mye informasjon på fransk og engelsk, men lite om tolkninger:

«Mammoth is the main theme in Rouffignac. 158 of those pachyderms are shown on this network's walls and ceilings. Despite the grand prestige this animal holds in our spirits, it was seldom represented by the prehistoric artists, generally to the benefit of horse and bison. Thus, when 350 ornamented caves are known in Western Europe, about a third of the mammoth representations are in Rouffignac. That is why the place is commonly nicknamed "the 100 mammoths cave". This choice made by the prehistoric artists is even more surprising that mammoth bones are rarely found in the South- Western France. This obviously adds mystery to the cave's ornamentation.»

Musée national de Préhistoires nettsider

Molaire de mammouth
25 cm
Vers 40.000 BP

MUSÉE NATIONAL DE PRÉHISTOIRE
Les Eyzies-de-Tayac
Dordogne

Abonnez-vous à la lettre d'information
Envoyez une carte postale électronique
Crédits

LE MUSÉE
ACTUALITÉ
ACTIVITÉS
PRÉHISTOIRE(S)
MUSÉE, MODE D'EMPLOI
SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE
REVUE PALEO
BOUTIQUE

Nettsidene er kun på fransk.

Pech merles nettsider

L'Art des Origines, la Beauté de la Nature

Pech Merle

Centre de Préhistoire du Pech Merle
Grotte ornée et Musée de préhistoire
Cabrerets - Lot - France

Grands Sites de France

☆☆☆ Guide Michelin 2012

Home Presentation Cave Secrets Museum Reservation

Presentation

The Pech Merle cave is situated close to the village of de [Cabrerets](#), Lot county, France.



Why is it called "Pech Merle" ?
In the lower third of France is a southern Latin culture called langue d'oc or occitan.
Pech is the French writing of the occitan word puèg which means : a hill. We pronounce as in "fresh". It appears in the name of many localities, written pech, puech, pioch, pey, and you can read it on the signs of the regional roads. In old French, the good word is puy. For Merle, we know nothing. It could be an ancient Gaelic word or from an older language, which could mean : hill, high area.

Within ten kilometres around Pech Merle can be found a dozen [other caves with wall paintings](#). They are not open to the public.

The upper network of the cave of Pech Merle has no signs of prehistoric use and has been known since the turn of the century.

The prehistoric galleries, in the lower network, were

Useful information

- Cost & opening times
- Educational workshops
- Location
- Services
- Handicap

Cultural sites

- Caves & Prehistory
- Others caves
- Lot-Cele

Cabrerets

- Restaurants
- Accommodation
- Other
- Tourism

Les Combarelles og Font du gaumes nettsider

De to hulene har felles nettsider laget av Centre des monuments nationaux.



Appendiks 3, Filmen vist i Pech Merles museum

«With its vast calcareous plateaus cut into by rivers, Quercy offers outstanding prehistoric rock art sites. Prehistoric man roamed through these hunting and fishing territories. At the foot of cliffs, they found safe shelters. At the confluence of two rivers lies the village of Cabreret whose origin dates back to prehistoric times. Around Cabrerets speleologists have found over 110 deep caves, several of which has been occupied by prehistoric men. In the caves, when one gets used to the darkness one finds an unexpected universe. The ancient history of the earth reveals itself. The Pech Merle cave is the deepest of the region: approximately 2 kilometres. It is also the most accessible and offers the most vast chambers and the largest variety of concretions.

Prehistoric man was attracted by these mysterious places; he would venture into the depths, lit only by flickering oil lamps. Adolescents' footprints were found in the clay very far from the entrance, conserved intact for thousands of years. For these first men, the cave, with its strange shapes, detours and hidden corners, its mysteries... was a world inhabited by spirits. Concretions and crystallizations are only found at such depths. Pech-Merle is the creation of water and time. Water that drips, drop by drop, water that leaks from the walls, thus forming the rock's face, century after century. If a sudden streaming shakes for an instant the pearls of the caverns, is it not the result of the spirits of earth and water? What forces make these cones turn around an imprisoned grain of sand? For the first men the cave was the marvellous centre of the earth, a lively place containing mysteries to stimulate the imagination, a universe which enables communication with the hidden, the invisible, the beyond. Prehistoric men had a physical contact with the humid surface of the cave. They enjoyed using their fingers to draw lines, like a child would on a steamy window. On the central ceiling, one can make out several feminine shapes and a mammoth among all the lines. Here, some other lines. Here, some handprints. The most ancient paintings of Pech-Merle were made 25, 000 years ago in the deep gallery of Combel, which is difficult to access today. Red dots stand out on the dazzling white vaulting. This area, protected from the ravages of time, keeps all its freshness, its primitive violence!

The ochre powder mixed with saliva was spit by the artist himself! In the depths of Combel, in a small hidden niche, a flat surface harbours drawings of fantastic animals...we can see an imaginary world. Monsters and strange creatures! They are not awkward representations, for in another area, the painter shows he can draw horses and a lioness. Prehistoric art is a symbolic creation, a way of surpassing reality. From its very origins, the Cave was associated with the spiritual world. The ice age artist made apparent the latent images of the calcareous formations. This paint, the most famous of Pech-Merle, featuring horse back to back, is a masterly composition, a sacred painting, whose meaning now eludes us. The rock formation suggests a horse's head. The artist blows the paint from his mouth. His hand on the rock forms a screen, defining the horses' heads and necks. He masters the technique perfectly. The faded horse's head on the left is tiny, the body out of proportion, the stomach hanging low, the legs merely outlined. Over 200 black dots and 30 red dots underline the horses' contours. Underneath the horses, the specialist's attentive eye is able to see a faded large fish. In front of this painting, we can imagine men, women and children fascinated by the unfolding of strange rites around the image of the horses, the fish, the hands and all these different symbols! Pech-Merle, one of the most important decorated caves in Europe, is a temple of prehistoric times.

Pech-Merle is surrounded by a dozen other smaller decorated caves which were only used by painters, artists and other such initiates. A few meters away, under the central nave, another composition attracts curiosity. Outlines of hands and dots are associated with red feminine shapes. In these images, Professor Leroi-Gourhan saw both a feminine figure leaning forward and a huge bison. They are the bison-women. These works of art attest to the complexity of thought of these first men and the richness of their culture. The prehistoric men of Quercy did not hesitate to accomplish long journeys to hunt and fish for food. About 40 kilometres from Pech-Merle is Cougnac, another magnificent cave. Certain motives are identical: both caves are from the same period. Here in Cougnac is a first ghost, then, three more hidden in the calcite. A little farther off, a very rare figure of a man, the body pierced by spears. In a niche at Pech- Merle, there is a faded image of another wounded man. He, too, is pierced by spears. Next to him there are various emblems. The wounded humans associated with geometric symbols are unique to the caves of Quercy. These clues along with recent analyses lead to the conclusion that Pech-Merle and Cougnac belonged to the same tribal group 25, 000 years ago...

Let's return to Pech merle where the famous Black frieze was recently the object of an in-depth study. It was necessary to record, trace and study these mammoths, these bison, these horses, these aurochs, inch by inch. The task was to untangle the confusion of figures so as to find the order of their composition. The specialist notices that the animals had been sketched in advance on the rock with a slight touch of a finger with a small twig or bone fragment. The finished figure was obtained by going over the sketch with a piece of black manganese. Here, a single stroke connotes the back of a bison,

with a mammoth on the right hand a horse at the bottom. 4 strokes evoke the mammoth. One aurochs required 9 strokes, plus the mysterious alignment of dots. A more detailed bison required 30 strokes. On certain lines, calcium deposits appear, forming tiny white specks. The rock face is still alive. Other thicker calcium deposits protect the drawings and prove their age. The unity of style shows that the black frieze is the work of only one artist. The hooves and legs of the bison and aurochs are identical. The 4 aurochs have the same square muzzle. Finally, after much patient research, we now know the order of the composition of the black frieze. First, in the centre, the painter placed a big horse. Then, without moving, he added 3 bison. 11 mammoths surround the horse and bison. Finally, 4 female aurochs were superimposed on the mammoths. The frieze is 7 meters long. It was created in one go. It is the work of a master. This prehistoric artist takes us back to the mythological and symbolic concerns of ice age man. The magical world of Pech Merle was created by these first men.” (Baux 1999).