

Robert G. Bednarik 1992. Challenge posed by the Palaeolithic art of Asia.
International Newsletter on Rock Art No. 2: 20-23.

LE DÉFI LANCÉ PAR L'ART PALÉOLITHIQUE DE L'ASIE

On trouve l'art pléistocène sur tous les continents à l'exception de l'Antarctique. Toutefois, en Amérique, sa présence reste limitée à l'extrême phase finale de cette période, et il est extrêmement tenu. Quoi qu'il en soit, je reste persuadé que des datations directes du Pléistocène seront réalisées sur l'art rupestre d'Amérique du Sud (Bednarik, 1989). A l'heure qu'il est, l'art de l'ère glaciaire semble être le plus riche en Australie, où des milliers de sites d'art rupestre en attestent vraisemblablement. Des datations minima remontant jusqu'à 32.000 ans ont été publiées pour des gravures rupestres australiennes, bien que la fiabilité de la méthode de datation "cation-ratio" utilisée demeure sujette à discussion, spécialement en Australie. L'art pléistocène est aussi connu dans le sud de l'Afrique, où des peintures sur des objets mobiliers ont été datées de 26.000 à 28.000 ans bp (Wendt 1974). De même, en Europe, on sait qu'il existe un art plus ancien que le célèbre art pariétal et mobilier franco-cantabrique du sud-ouest de l'Europe. La tradition sophistiquée des sculptures artistiques d'Europe centrale (Marshack 1985 ; Bednarik 1989b) est d'un âge plus ancien que celui donné aux découvertes françaises et espagnoles. Mais c'est probablement en Asie, plus que sur n'importe quel autre continent, que demeurent les grandes interrogations.

CHALLENGE POSED BY THE PALAEOLITHIC ART OF ASIA

Pleistocene art occurs in all continents except Antarctica, although in the Americas evidence remains limited to the very final phase of that period, and is still rather tenuous. However, I remain confident that "direct" dates of the Pleistocene will be obtained from South American rock art (Bednarik 1989a). At the present time, Ice Age art appears to be most prolific in Australia, where thousands of rock art sites are prospective examples. Minimum ages of up to 32,000 years have been published for Australian petroglyphs, especially in Australia. Pleistocene art is also found in southern Africa, where paintings on portable objects have been dated to 26-28,000 years bp (Wendt 1974). In Europe, too, art older than the celebrated Franco-Cantabrian parietal and portable art of southwestern Europe is known to exist. The sophisticated tradition of sculpted art in central Europe (Marshack 1985 ; Bednarik 1989b) is of greater age than the French or Spanish finds can be demonstrated to be. But it is perhaps Asia, more than any other continent, which remains the great unknown.

On a longtemps suggéré que les Amériques et l'Australie furent à l'origine colonisées à partir de l'est de l'Asie à la fin du Pléistocène. L'art rupestre archaïque des trois continents précédents n'est pas iconique et il est étonnamment uniforme (Bednarick, 1987, 1988, 1989), tout comme semble aussi être celui de l'Asie (ex. : Chine, Inde) (Bednarick 1990). Une discussion sensée sur les origines de l'art ne peut donc pas être limitée aux témoignages de l'Europe occidentale, comme cela a été presque exclusivement le cas jusqu'à présent, plus particulièrement dans la littérature anglaise et française. Au lieu de cela, elle doit se focaliser sur les témoignages asiatiques. Indépendamment de la question de savoir où les hominidés se développèrent à l'origine, c'est l'Asie qui occupe la position centrale non seulement sur le puzzle des continents, mais aussi dans la mosaïque du développement du premier art. Même Davidson, qui considère que les Néanderthaliens ne disposaient pas de langue et qui décrit les humains sans langage comme faisant partie des primates (Davidson et Noble, 1990), reconnaît que les premiers coloniseurs de l'Australie (qui y arrivèrent il y a plus de 60.000 ans) devaient disposer d'un art et d'un langage.

L'on aurait pu penser que, dans leur réflexion sur les débuts de l'art et de la connaissance consciente, les chercheurs allaient attacher un intérêt particulier à l'Asie. Il n'en a rien été ! Chacune des milliers de publications écrites sur la question des origines de l'art considère qu'il découle globalement de l'ensemble de l'art attribué au Paléolithique supérieur européen, plus particulièrement d'Europe occidentale.

La première approche de l'art paléolithique pan-asiatique ne fut entreprise que récemment (Bednarick 1990). Il s'est avéré que les informations disponibles devaient être ré-examinées directement pour écarter la prise en considération des nombreux éléments imaginaires qui existaient. Par exemple, aucun des quelques 600 os "gravés" du Paléolithique de Shiyu en Chine ne semble être un artefact, les tracés étant le résultat de quatre processus taphonomiques principaux. Parmi les 46 fragments d'œufs d'autruche gravés signalés dans six sites du Paléolithique supérieur de l'Inde, un seul est un objet travaillé. Les 45 autres sont la conséquence de processus mycorhizaux sur l'ivoire et sur l'os que j'ai décrits par ailleurs (Bednarick 1991). Mais ce qui a rendu ce travail particulièrement difficile a été l'absence quasi-totale, hors de l'Asie, de littérature sur ce sujet, et les attitudes respectueuses qu'ont les chercheurs asiatiques envers les modèles eurocentriques produits en Europe durant un siècle. Par exemple, les chercheurs indiens, chinois et sibériens (et même canadiens) ont essayé d'identifier l'art le plus ancien en recherchant, bien sûr sans succès, des motifs naturalistes animaliers : la plus grande partie de l'art pléistocène dans le monde n'est pas iconique et il est souvent beaucoup plus sophistiqué que les représentations animales simplistes que l'on trouve souvent sur les sites d'Europe occidentale. Une représentation de la "Déesse-mère" du début du Paléolithique supérieur a même été publiée en Inde, comme pour se conformer au jeu des modèles et des interrogations européennes. Mais, hélas, sans succès ; la découverte n'a même jamais été mentionnée dans la littérature spécialisée et introvertie de l'Europe. Pas plus que les étudiants en art pléistocène en Europe occidentale n'ont porté leur attention sur les prétentions d'Okladnikov (1977) concernant Shishkino et Tal'ma. Même pour ce qui est de l'art mobilier russe, après en avoir examiné beaucoup, les connaissances de l'Europe occidentale me paraissent sérieusement imparfaites. Au vu de ces faits, l'on ne doit pas considérer l'art paléolithique de l'Europe de l'ouest comme la source originelle d'information sur les premières évolutions de l'art, ce qui a longtemps provoqué une approche totalement faussée de ces développements fondamentaux.

En raison de la faiblesse des études d'art paléolithique en Asie, si l'on n'accepte que les faits suffisamment fiables, seuls les éléments les plus sommaires sont utilisables. Deux douzaines de sites peuvent être sérieusement inclus dans ce cas. Il devient tou-

It has long been suggested that the Americas and Australia were originally colonized from east Asia during the Late Pleistocene. The early rock art of the former three continents is non-iconic and surprisingly uniform (Bednarik 1987, 1988, 1989a), as that of Asia (e.g. China, India) also appears to be (Bednarik 1990). Sensible discussion of early art origins cannot therefore be limited to evidence from western Europe, as has been the case almost exclusively so far, most especially in the English and French literature. Instead it must focus on Asian evidence. Irrespective of the question of where hominids initially evolved, it is Asia which occupies the central location not only in the jigsaw puzzle of the continents, but also in the mosaic of early art development. Even Davidson, who considers the Neanderthals to have been without language and who describes all humans without language as belonging to the apes (Davidson and Noble 1990), accepts that the first colonizers of Australia (who arrived there prior to 60,000 years ago) must have possessed art and language !

One would have thought that, in considering the beginnings of art and conscious cognition, scholars would have taken a particular interest in Asia . No so ! Every one of the thousands of publications ever written on the subject of art origins treats it as being largely related to the corpus of art that is attributed to the Upper Palaeolithic of Europe, most especially western Europe.

The first pan-Asian review of Palaeolithic art was attempted only recently (Bednarik 1990). It was found that the available data had to be examined first-hand in order to exclude from consideration the many notional claims that were found to exist. For instance, none of the 600 or so "engraved" bones from the Palaeolithic of Shiyu, China, seems to be an artefact, their markings are the result of basically four taphonomic processes. Of the 46 engraved ostrich eggshell fragments reported from six Upper Palaeolithic sites in India, only one is an artefact. The other 45 are the result of mycorrhizal processes which I have described elsewhere (Bednarik 1991), on ivory and bone. But what rendered this project particularly difficult was the almost complete lack of relevant literature outside of Asia, and the deferential tendency of Asian researchers towards the Eurocentric models that have emanated from Europe for a century. For instance, Indian, Chinese and Siberian (even Canadian) scholars have tried to identify the earliest art by looking for naturalistic motifs of animals, of course without success : most Pleistocene art of the world is non-iconic, and it is often considerably more sophisticated than the simplistic animal figures one often finds in the western European sites. Even a "mother goddess figurine" of the early Upper Palaeolithic has been published in India, almost as if to pander to European models and preoccupations. But, alas, without success ; the find has never even found a mention in the introverted specialist literature of Europe. Nor have western European students of Pleistocene art considered Okladnikov's (1977) claims concerning Shishkino and Tal'ma. Even about the Russian portable art, western European knowledge seems seriously impaired to me, having examined so much of this art. Under these circumstances we should not present western European Palaeolithic art as if it were the primary source of information about early art evolution, which has long created an entirely distorted picture of these crucial developments.

Owing to the neglect of Paleolithic art studies in Asia, only the most sketchy details are available if one admits only reasonably reliable evidence. A couple of dozen sites can be seriously considered in this context. What does

tefois évident que pratiquement tout l'art graphique en deux dimensions du Pléistocène en Eurasie, à l'est de l'Allemagne et de la Tchécoslovaquie n'est ni iconique, ni géométrique. Ceci est tout aussi vrai pour le seul art paléolithique connu en Europe centrale que pour les nombreux signes géométriques sur des objets mobiliers de Russie, de Sibérie et d'Inde (les meilleurs exemples sont à Eliseevichi, Mezin, Kirillovskaya et Mezherich, mais on en trouve aussi, moins évidents ou en plus petit nombre, à Patne, Mal'ta, Afontova, Kavkaz, Balinkosh, Klinets, Timonovka, Suponevo, Novgorod-Severskaya, Avdeev et Gagarino), et maintenant pour le premier art paléolithique découvert en Chine (Bednarik et You 1991).

Depuis que la composante non iconique de l'art ancien est scientifiquement la plus importante en ce qui concerne son potentiel de recherche dans les domaines épistémologique, sémiologique et structurel, une approche ethnocentrique superficielle du fondement de l'art qui consiste à accorder une attention particulière à sa dimension iconique la moins significante, est scientifiquement inopportun. Qui plus est, l'étude globale de l'art du Pléistocène présente plusieurs autres défauts fondamentaux dans les modèles égocentriques européens. Par exemple, si l'on ne prend pas en considération tous les éléments qui ont constitué les caractéristiques actuelles de la répartition et des statistiques concernant l'échantillon d'art pléistocène parvenu jusqu'à nous, il est inapproprié d'induire des conclusions de grande portée à partir de la répartition, de la composition ou des statistiques concernant cet échantillon. La plupart de ces éléments sont en relation avec la géomorphologie et n'ont pas de signification archéologique ou culturelle. L'absence d'interprétation de ces éléments a débouché sur un ensemble de spéculations futiles concernant le sens et la signification de l'art rupestre glaciaire européen. Par exemple, le fait qu'il n'y en ait que dans les grottes est perçu par certains chercheurs comme ayant une signification culturelle et comme étant la preuve que la réalisation n'avait lieu que dans les grottes (Bednarik 1986). Néanmoins, l'art n'est pas présent dans les grottes parce qu'il n'a été produit que dans les grottes mais parce qu'il ne s'est généralement conservé que là, en dehors de quelques exceptions notables (Bahn 1985).

De même la "détermination" subjective de styles et de critères iconographiques individuels est répandue dans la littérature, et les innombrables essais interprétatifs ne gardent qu'une valeur scientifique limitée : ils peuvent nous apprendre beaucoup sur les processus cognitifs du chercheur qui interprète, mais rien sur les artistes ou les consommateurs de l'art. Ces styles subjectivement élaborés et ces classifications sont à la base de la chronologie de l'art pariétal pléistocène européen (Bednarik 1992). Cette insistance concernant les représentations iconographiques a même conduit à nier dernièrement toute évidence de l'existence d'un symbolisme antérieur au Paléolithique supérieur (Chase et Dibble 1987 ; Davidson et Noble 1990). Toutefois, en réponse à ces modèles, il a été déterminé que les origines de l'art ne sont pas en relation avec l'iconographie, qu'ils ignorent un vaste ensemble de témoignages montrant l'existence d'un comportement symbolique avant le Paléolithique supérieur, et que ces modèles sont fortement biaisés par des idées préconçues sur ce que devraient confirmer les témoignages (Bednarik 1992).

Le défi lancé par l'art paléolithique d'Asie, ainsi que par les arts pléistocènes des autres continents, incite à engager une refonte complète des connaissances acquises sur le développement du début de l'art et de le replacer dans des schémas qui ne sont plus préoccupés par l'Europe. Il serait préférable que de tels schémas reviennent sur les préoccupations concernant l'iconographie et les explications simplistes, les interprétations naïves conditionnées par des connaissances et une perception ethnocentriques, et une tendance à ignorer les facteurs sélectifs qui établissent les caractéristiques de la répartition, de la composition et des statistiques concernant les informations disponibles (Bednarik 1992).

become evident, however, is that nearly all two-dimensional, graphic art of the Pleistocene of Eurasia east of Germany - Czechoslovakia is non-iconic or "geometric". This is as true of the only Palaeolithic parietal art known from central Europe as it is of the numerous "geometric signs" on portable objects from Russia, Siberia and India (best exemplified at Eliseevichi, Mezin, Kirillovskaya and Mezherich, but also occurring, less pronounced or in smaller numbers, at Patne, Mal'ta, Afontova, Kavkaz, Balinkosh, Klinets, Timonovka, Suponevo, Novgorod-Severskaya, Avdeev and Gagarino), and now of the first Palaeolithic art discovered in China (Bednarik and You 1991).

Since the non-iconic component of a palaeoart is the scientifically more important, in terms of its epistemological, semiological and structural research potential, the ethnocentric trivialization of an art body by paying special attention to its iconic, less significant component is scientifically inexpedient. Moreover, the study of global art of the Pleistocene reveals several other fundamental flaws in the Eurocentric models. For instance, it is inappropriate to draw any far-reaching inferences from the distribution, composition or statistics of the surviving remnant sample of Pleistocene art, without considering all the factors that led to the present distributional or statistical characteristics of that sample. Most of these factors are related to geomorphology and are of no archaeological or cultural import at all. Their misinterpretation has led to a series of futile speculations about the meaning and significance of Europe's Ice Age rock art. For instance, its restriction to caves is seen by some researchers as culturally significant, as proof that art production was endemic in caves (Bednarik 1986). Yet the art evidently does not occur in caves because it was produced only there, but because it generally survived only there - apart from some notable exceptions (Bahn 1985).

Similarly, the subjective "identification" of styles and of individual iconographic elements is widespread in the literature, and the countless interpretation attempts remain of limited scientific value : they may tell us much about the cognition of the scholars doing the interpreting, but nothing about that of the artists or the consumers of the art. These subjectively conceived styles and taxonomies are the basis of the chronology of European Pleistocene parietal art (Bednarik 1992a). The emphasis on iconicity has even led to recent rejection of any pre-Upper Palaeolithic evidence of symbolism (Chase and Dibble 1987 ; Davidson and Noble 1990). However, in response to these models it has been pointed out that art origins are not related to iconicity, that a large body of evidence suggesting the existence of symbolic behaviour prior to the Upper Palaeolithic is being ignored in them, and that the models are heavily biased in favour of preconceived ideas of what the evidence should confirm (Bednarik 1992b).

The challenge posed by the Palaeolithic art of Asia, and also by the Pleistocene arts of other continents, is to begin a complete review of the received wisdom about early art development, and replace it with models that are no longer preoccupied with Europe. Preferably, such models would also replace the preoccupation with iconicity and simplistic explanations ; naive interpretation by ethnocentrically conditioned perception and cognition ; and the tendency to ignore the selective factors that contributed to the distributional, statistical and compositional characteristics of the available data (Bednarik 1992c).

ROBERT G. BEDNARIK

REFERENCES

- BAHN, P.G. 1985. Ice Age drawings on open rock faces in the Pyrenees. *Nature* 313 : 530-531.
- BEDNARIK, R.G. 1986. Parietal finger markings in Europe and Australia. *Rock Art Research* 3 : 30-61.
- BEDNARIK, R.G. 1987. Engramme und Phosphene. *Zeitschrift für Ethnologie* 112 : 223-235.
- BEDNARIK, R.G. 1988. El arte rupestre Boliviano visto desde el exterior. *SIARB Boletín* 2 : 22-28.
- BEDNARIK, R.G. 1989a. On the Pleistocene settlement of South America. *Antiquity* 63 : 101-111.
- BEDNARIK, R.G. 1989b. The Galgenberg figurine from Krems, Austria. *Rock Art Research* 6 : 118-125.
- BEDNARIK, R.G. 1990. The Palaeolithic art of Asia. Paper presented at the 23rd Chacmool Conference, Calgary (proceedings in press).
- BEDNARIK, R.G. 1991. Natural line markings on Palaeolithic objects. *Anthropologie* (Brno) 29 (in press).
- BEDNARIK, R.G. 1992a. Developments in rock art dating. *Acta Archaeologica* 63 (in press).
- BEDNARIK, R.G. 1992b. Palaeoart and archaeological myths. *Cambridge Archaeological Journal* 2 (1) (in press).
- BEDNARIK, R.G. 1992c. On the scientific study of "prehistoric" art. *Semiotica* (in press).
- BEDNARIK, R.G. and YOU YUZHU 1991. Palaeolithic art from China. *Rock Art Research* 8 : 119-123.
- CHASE, P.G. and DIBBLE, H.L. 1987. Middle Paleolithic symbolism : a review of current evidence and interpretations. *Journal of Anthropological Archaeology* 6 : 263-296.
- DAVIDSON, I. and W. NOBLE 1990. Tools, humans and evolution : the relevance of the Upper Palaeolithic. Paper presented at the symposium "Tools, language and intelligence : evolutionary implications", Cascais, Portugal.
- MARSHACK, A. 1985. Theoretical concepts that lead to new analytic methods, modes of inquiry and classes of data. *Rock Art Research* 2 : 95-111.
- OKLADNIKOV, A.P. 1977. *Petroglify verkhnei Leny*. Leningrad, Izdatel'stvo Nauka.
- WENDT, W.E. 1974. Art mobilier aus der Apollo 11 Grotte in Südwest-Africa. *Acta Praehistorica et Archaeologica* 25 : 1-42.