

O scurtă retrospectivă asupra evoluției concepțiilor privind semnificația și interpretarea statuetelor antropomorfe paleolitice¹

*Marin Cârciumaru**
*Emilia Elena Colan***

Abstract: With certainty, Paleolithic art in general and female statuettes in particular represented subjects that stimulated the imagination of many generations of researchers, generated countless controversies from which new visions were born regarding the deeper interpretation of their meaning, and the discussions on such subjects are far from exhausted. Through our approach, we have tried to bring back, perhaps disparately, part of the theories that fundamentally marked the sensitivity and experiences of our distant ancestors, which were the basis for the emergence of rites and beliefs in forces superior to their daily existence and, why not, of the religions that would dominate the lives of generations that followed.

Keywords: statuettes, Paleolithic, Venus, anthropomorphic, conceptions, meanings, interpretation.

Introducere

Arta paleolitică a suscitat un interes major încă de la primele descoperiri. Interpretarea sensului său a incitat imaginația celor care au intrat în contact cu manifestările sub diverse forme ale artei paleolitice. De cele mai multe ori semnificația unor anumite tipuri de artefacte, mai ales în cazul artei mobiliere, a fost interpretată global, indiferent de spațiu și timp, în condițiile în care ele se eșalonează adesea pe mii de ani și sunt dispersate pe sute de mii de kilometri. Crearea statuetelor era rezultatul unor intenții pe termen lung sau scurt. Este fascinant să constatăm că ele au reprezentat o formă de manifestare artistică de-a lungul a zeci de mii de ani, de-a lungul paleoliticului superior, acoperind un spațiu imens, de la Atlantic până în estul Siberiei, deci practic două continente.

În aceste condiții, este absolut îndreptățită întrebare dacă este legitimă admiterea unei explicații uniforme a semnificației statuetelor paleolitice (H. Delporte, 1993). Probabil că aceasta poate să fie și cauza diversității teoriilor care domină interpretarea artei paleolitice în general și a statuetelor paleolitice în special. Pe de altă parte, atunci când încercăm să descifrăm sensul și menirea statuetelor paleolitice, trebuie să nu neglijăm ideea existenței pentru omul paleolitic a unor motivații psihice sau metafizice. Ele rămân un fel de icoane ale vieții spirituale pentru comunitățile de vânători-culegători din Paleolitic (Z. Abramova, 1995). După ce a fost mai bine cunoscut contextul în care s-au descoperit statuetele din Rusia (A.

¹ Acest articolul a fost publicat, de asemenea, în limba engleză în *Annales d'Universite Valahia Targoviste, Section d'Archeologie et d'Histoire*, T. XXVI, 2024.

* 'Princely Court' National Museum Targoviste, Museum of Human Evolution and Technology in the Palaeolithic; Valahia University Targoviste, Doctoral School, Romania. e-mail: mcarciumaru@yahoo.com

***"Constantin Carabella" National College Targoviste, Dambovita, Romania, e-mail: emilia.elena.colan@gmail.com.

Leroi-Gourhan, P. P. Efimenko, 1954; P. P. Efimenko, 1958; M. M. Gerasimov, 1958), s-a observat că acestea nu au fost abandonate oricum, iar dispunerea lor era astfel structurată încât făcea parte din modul de realizare a unui ritual al cărui sens profund, dacă nu îl putem cunoaște pe deplin, cel puțin îi putem intui importanța religioasă, magică sau simbolică (H. Delporte, 1993). Poate nu întâmplător statuetele paleolitice au fost considerate drept "gărdieni magici", care, plasate pe sol, aveau rolul de a speria și alunga străinii. B. Klima (1995) afirmă că micile figurații miniaturale schematice din Pavlovianul morav, produse în serie, pot reprezenta o divinitate, un ansamblu de forțe supranaturale sau chiar imagini mitologice, ele fiind adesea descoperite în grupări bine definite. Prin studiul statuetelor din lut ars de la Dolni Vestonice (O. Soffer et al., 1993) s-a ajuns la concluzia că acestea erau sparte intenționat prin șoc termic după ce erau modelate. Din contră, în cazul statuetelor feminine de la Kostenki I, s-a ajuns la concluzia că reprezentările feminine au fost create în forme parțiale sau segmentate, fără să aibă loc o fragmentare ulterioară a lor după ce au fost realizate întregi (E. Fradkin, 1975).

Semnificația și evoluția interpretărilor

În 1865, E. B. Tylor încerca să explice semnificația artei rupestre prin credința omului preistoric în existența unei legături între obiect și imaginea sa, ceea ce ar implica condiționarea lor reciprocă. Chiar dacă autorul acestei ipoteze a fost relativ uitat, ideea în esența ei, sub o formă sau alta, s-a extins și pentru alte forme de artă paleolitică, inclusiv în privința statuetelor paleolitice.

Spre sfârșitul secolului XIX, odată cu descoperirea statuei feminine de la Mas d'Azil, sculptată într-un incisiv de cal, E. Piette (1888) menționa că la acea dată deja erau cunoscute încă două statuete feminine magdaleniene: "Venus impudica" descoperită de marchizul de Vibraye în 1864 la Laugerie-Basse (Franța) și Venus de la Trou-Magrite din Belgia menționată de E. Dupont în 1867. Sub influența acestor prime descoperiri de statuete paleolitice, E. Piette considera arta antropomorfă ca iconografică, în sensul că ea reprezenta un veritabil portret uman (H. Delporte, 1987). Acestea erau încercări timide de a conferi statuetelor antropomorfe paleolitice explicația semnificației lor.

Au urmat primele descoperiri de statuete de la Brassempouy (E. Piette, 1894; E. Piette, J. de Laporterie, 1894a), care au fost atribuite la două grupe: 1-figurine feminine care ar aparține unuia din cele mai vechi rase (specii) umane, care se remarcă prin dezvoltarea sistemului pilos și prin masa de grăsime repartizată pe coapse, stomac și șolduri; 2-sculpturi care nu sunt lipsite de analogii, amintind de cele din arta egipteană, pe care le-a precedat. Ulterior, aceste două grupe sunt definite ca "stetogine" (cu forme adipoase) și "sarcogine" (femei slabe) (E. Piette, J. de Laporterie, 1894b). Cele două tipuri coexistau, iar cele din grupul sarcogin purtau veșminte rudimentare.

În 1895 E. Piette revine cu mai multe detalii asupra descoperirilor de statuete feminine de la Brassempouy, pe care le împarte tot în două grupe, denumite puțin diferit: *reprezentări adipoase* în care sunt incluse statuetele denumite "la Poire", "Manche de poignard" și *reprezentările svelte* precum "Fillette", "Figurine à la Ceinture", "Ébauche", "Figurine à la pèlerine" și celebra "Figurine à la capuche".

Cu acest prilej, autorul emite pentru prima dată ipoteza asupra raportului dintre femeile din Paleolitic și cele actuale, mai ales cele din Africa.

După recuperarea unui număr important din statuetele de la Grimaldi, el vorbește de un tip de femeie ”troglodită”, la prima vedere asemănătoare cu femeile din Somalia, considerate foarte adipoase și ”steatometrice”, cu spatele turtit, fesele bine dezvoltate împinse în lateral și care se contopesc cu grăsimea șoldurilor. Astfel de reprezentări steatometrice intrau în realitate în categoria celor steatopige (E. Piette, 1892). Înseamnă că pentru prima dată asocierea statuetelor paleolitice cu steatopigia a fost făcută de către E. Piette. Tot el se pare că a fost tentat de a înscrie reprezentările antropomorfe într-un sistem general de descriere și explicare (H. Delporte, 1987). Luce Passemard (1938), în lucrarea sa *Les statuettes féminines paléolithiques dites Venus stéatopyges*, respinge teoria steatopigiei ca explicație a aspectului anumitor statuete de tip Venus, afirmând că statuetele feminine din Paleoliticul superior sunt expresia nevoilor și dorințelor bărbaților din acele vremuri.

E. Piette, alături de G. și A. Mortillet au aderat pentru o vreme la teoria ”artă pentru artă” lansată inițial de geologul Edouard Lartet, care pleca de la ideea că vânătoarea reprezenta pentru omul paleolitic o îndeletnicire facilă care îi lăsa suficient timp pentru preocupări artistice, izvorâte mai cu seamă din instinctul colectiv și capriciile individuale. Ei au nuanțat teoria lui Lartet. Astfel E. Piette (1907) considera că omul paleolitic încerca să imite și să redea animalele din jurul său, mergând până acolo încât a realizat adevărate studii ale anumitor părți ale corpului acestora, uneori exagerând în mod intenționat proporțiile cu scopul de a scoate în evidență anumite trăsături ale subiectului respectiv. La rândul lor, G. și A. Mortillet (1910) vedeau în această artă dezinteresată un argument al faptului că omul paleolitic nu era dominat de noțiuni religioase, el rezumându-se în a imita strict natura. Altfel, dacă ar fi crezut în forțe supranaturale, ar fi încercat să le reprezinte sub forma unor simboluri, care s-ar fi transmis generațiilor următoare. Semnificația artei se rezuma așadar la abilitatea, gustul sau fantezia omului paleolitic, iar, în măsura în care ea nu se definea printr-o utilitate practică a vremurilor respective, era considerată probabil o activitate de lux, sensul magic excluzându-se de la sine (M. Cârciumaru, E. C. Nițu, 2018).

Încă din 1903, Salomon Reinach își expunea teoria *magiei de vânătoare și fecunditate* în interpretarea artei paleolitice. Formațiunea sa de filolog era dublată de o cultură extrem de solidă în istoria religiilor, o cunoaștere profundă a obiceiurilor și practicilor magice la populațiile primitive, a sensului și semnificației totemurilor mai ales la aborigenii din Australia etc. El interpreta totemismul ca formă fundamentală a expresiei religioase. Trebuie să menționăm însă că relația dintre arta paleolitică și cultul totemic a fost de fapt introdusă cu mult timp înainte, încă din 1876, de un autor obscur, pe nume Bernardin.

Chiar dacă la timpul respectiv S. Reinach, în lucrarea sa *L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'Age du renne*, nu avea în vedere și sculpturile antropomorfe, concepția magică avea să domine mult timp după aceea interpretarea semnificației statuetelor paleolitice, mai ales în sensul magiei de vânătoare la populațiile paleolitice. Dar iată cum exprima el în esență magia în arta

paleolitică *"Il s'agit, bien entendu, d'une prise ou d'une influence d'ordre magique, relevant d'une croyance extrêmement ancienne, antérieure aux religions et aux théogonies, mais si profondément enracinée dans l'esprit humain qu'elle s'est maintenue à côté des religions, souvent malgré elles, et paraît même devoir leur survivre"* (S. Reinach, 1903, p. 260).

Pe baza unei serioase cunoașterii a contextului arheologic în care au fost descoperite statuetele de la Gagarino, S. N. Zamiatnine (1934) considera că semnificația tuturor statuetelor paleolitice este similară, fiind subordonată practicilor magice care trebuia să asigure succesul la vânătoare. Totodată el respingea cu fermitate interpretarea figurinelor paleolitice ca simboluri ale fecundității sau ca efigii ale divinității, ele fiind reprezentarea femeii reale, în toată plenitudinea ei. Ipotezele lui Zamiatnine au fost susținute cu comparații etnologice de către A. P. Okladnikov (1955), realizate prin studiul eschimoșilor, unde s-au constatat reale conexiuni cu magia de vânătoare.

Teoria totemismului a fost formulată de James George Frazer (1910) și continuată de Arnold Van Gennep (1920) și mai ales de Émile Durkheim (1925). Acesta din urmă considera că forma primară a vieții religioase este totemismul, din care au derivat alte forme de credințe, precum animismul, cultul sufletelor strămoșilor sau spiritele cuprinse în lucruri, cultul forțelor naturii. El poate fi simbolizat sub diverse forme, inclusiv prin figuri mai mult sau mai puțin realiste. Totemul avea un caracter sacru. Apariția concepției totemice în etnologie oferea o nouă interpretare asupra esenței artei paleolitice. Salomon Reinach (1903) era de acord cu interpretarea totemică pentru populațiile paleolitice, el fiind puternic influențat în acest sens de teoriile lui E. B. Tylor (1865), G. Frazer (1890). Cu toate acestea, A. Leroi-Gourhan (1964) își exprimă îndoiala că totemismul a stat la baza comunităților paleolitice.

La începutul secolului XX, G. H. Luquet (1926, 1934), prin formațiunea sa filozofică, a adus contribuții interesante pentru epoca sa asupra modului de realizare și interpretare a statuetelor paleolitice, fiind într-adevăr un precursor al interpretării artei paleolitice. Filozofia sa pleca de la necesitatea determinării intenției actului de creație, originea acestui proces fiind cucerirea progresivă a unei conștiințe care genera capacitatea de a figura imagini reale sau asemănătoare din lumea înconjurătoare, realizate pe diverse suporturi. El distingea trei stiluri: 1-Stilul realist care include realismul vizual și realismul intelectual; 2-Stilul schematic ignoră realismul intelectual, iar elementele esențiale sunt doar sugerate, chiar dacă nu se preocupă în mod deosebit de forma lor reală; 3-Stilul stilizat modifică formele reale, ca și schematismul, dar într-o altă direcție, chiar inversă (H. Delporte, 1993). G. H. Luquet a fost printre cei mai sceptici în privința teoriei care interpreta arta ca practică a magiei.

Elisabeth Saccasyn della Santa într-un catalog al statuetelor, publicat în 1947, le împarte în mai multe categorii: imagini ale realității, transpunerea unui ideal estetic, imagini ale fecundității, figuri de preotese și reprezentări ale ancestralilor. Într-un fel, categoriile invocate reprezentau stadiul percepției semnificației statuetelor paleolitice la acea vreme, cele mai multe dintre ele fiind susținute de

marile personalități ale vremii. Imaginea realității era promovată de Piette, care invoca celebra "Dame à la Capuche" (E. Piette, 1895), iar R. de Saint-Périer (1932) binecunoscuta Venus de la Lespugue, idealul estetic era promovat de G. Lalanne (1912), imaginea fecundității era susținută de E. Piette (1907) și H. Bégouën (1929 a, b), iar figurarea preoteselor a fost abandonată, pentru că părea riscantă apropierea dintre semnificația statuetele paleolitice și cele neolitice. Din aceleași cauze nu a prins nici așa zisa ipoteză cosmogonică, prin care M. Gimbutas (1995) presupunea că statuetele feminine preistorice nu reprezintă o încercare de redare a frumuseții, sexualității sau fertilității, ele sugerând de fapt imaginea vieții și a reînnoirii, cu ciclul viață-moarte. De altfel, C. Gamble (1982) afirmă că diferitele stiluri ale figurinelor indică grupele etnice și teritoriile lor în cadrul Gravetianului european, când a avut loc o creștere a comunicării și o mai mare complexitate a alianțelor ca principii de organizare a comunităților de vânători-culegători, care au trecut de la stadiul socio-bilogic la cel social. O astfel de concepție a fost susținută și de P. Mellars (1973), iar în Paleoliticul superior s-a produs o intensificare a contactelor dintre comunitățile de vânători-culegători datorită interesului pentru materialele exotice. Cu cât acestea erau la distanțe mai mari, cu atât eficiența contactelor dintre comunități devenea mai complexă și eficientă. Figurinele feminine paleolitice ar fi putut să fi făcut parte dintr-un sistem de comunicare care permitea extinderea suprafețelor de locuit și consolidarea rețelelor sociale (R. White, 1982). Variabilitatea stilistică redusă a statuetele paleolitice s-ar explica prin faptul că ele au servit pentru realizarea schimburilor de informații vizuale dintre comunitățile din Paleoliticul superior. Statuetele intrau deci în aceeași categorie de schimb precum podoabele realizate din diverse materiale (C. Gamble, 1982).

Hermann Klaatsch (1913) a încercat pentru statuetele feminine paleolitice o altă interpretare în sensul că acestea ar sugera mai degrabă un ideal erotic decât unul estetic. Unul din argumente ar fi că marea majoritate a statuetele paleolitice sunt reprezentate fără veșminte, dar aceasta cu certitudine nu este imaginea reală a acestora și eventual doar poate dorința deliberată a artistului respectiv sau o cutumă culturală. Totuși, interpretarea erotică a statuetele paleolitice s-a propagat și a dăinuit în concepțiile unor specialiști. Sarah Milledge Nelson (1990) consideră că nuditatea statuetele paleolitice este asociată cu erotismul, în sensul că ele erau făcute de bărbați pentru bărbați, în perspectiva unei viziuni masculine a vremurilor respective, femeia fiind percepută pentru a răspunde dorințelor sexuale și erotice ale bărbaților.

Din contră, D. L. McDermott (1996) consideră că statuetele paleolitice au fost sculptate în exclusivitate de femei, ele fiind de fapt niște autoportrete. El pleacă de la ideea că femeia, în diverse stadii de graviditate, și-a sculptat propria imagine, privindu-și corpul stând în picioare. În aceste condiții, imaginea picioarelor era distorsionată și, în consecință, ele apar foarte scurte în dezacord cu morfologia lor reală. Paul Bahn (1996) nu este de acord cu McDermott, afirmând că pur și simplu nu se poate atribui un sex creatorilor acestora. Ar însemna să credem că toate femeile au produs imaginile respective stând în picioare, pentru a putea să-și privească corpul din unghiuri fixe, ceea ce pare oarecum greu de acceptat. M. S. Bisson (1996)

consideră că ipoteza lui McDermott se bazează pe o serie de presupuneri care nu sunt realiste. Statuetele paleolitice de tip Venus nu pot fi toate autoportrete.

Dale Guthrie (1979), de profesie biolog, cu preocupări asupra animalelor sălbatice din Alaska, minimalizând total rolul culturii în estetica sexuală a statuetelor de tip Venus, consideră că o serie de componente anatomice, precum sânii, fesele și soldurile, și modul lor de reprezentare sunt pur erotice și ele transmit mesaje vizuale codificate proprii caracteristicilor sexuale ale speciei noastre. La rândul său, americanul Alexander Marshack (1985; 1991) subliniază rolul reprezentărilor feminine ca obiecte sexuale și agenți de reproducție și vorbește de reutilizarea rituală și periodică a imaginilor feminine. Imaginile feminine ar putea reprezenta factori de interes primordial pentru viața fizică a femeii, ele fiind purtătoare de informații referitoare la o serie de procese biologice ca menstruația, sarcina și nașterea, iar A. Rosenfeld (1977; 1988) consideră că statuetele paleolitice pot fi interpretate în sensul unei ideologii care privea fertilitatea feminină și creșterea populației. În măsura în care femeile care manipulau aceste statuete au înțeles într-adevăr ciclurile lor biologice, erau capabile să exercite un control asupra ratei de reproductivitate (McCoid H. C., McDermott D.L., 1996).

O bună parte din statuetele paleolitice nu trebuie interpretate că ar reprezenta femei gravide, ci mai degrabă femei în vârstă, chiar bătrâne care în mod obișnuit sufereau de obezitate pe măsura înaintării în vârstă (P.-E. Jude, 1964). Emisă cu mai mulți ani în urmă, această ipoteză s-a concretizat printr-o serie de studii recente, mai ales pentru statuetele din Câmpia Rusă (L. Iakovleva, 2014). Chiar dacă acceptarea reprezentării femeii însărcinate nu înseamnă a fi unicul sens simbolic al statuetelor, el pare a fi foarte important (R. White, M. Bisson, 1998). În acest fel, cel puțin pentru statuetele din Câmpia Rusă, s-a reușit să fie identificate statuetele care reprezintă imaginea unor femei gravide, alături de cele care ar putea intra în categoria reprezentării unor femei obeze. În categoria reprezentărilor obeze ar rămâne și celebra statueta de la Willendorf, considerată a fi o reprezentare suficient de realistă a unei femei obeze. Combinația dintre forma naturală și schema stilistică generală a statuetelor paleolitice este rezultatul unor idei transcendente vechi conform opiniei exprimată de Walpurga Antl-Weiser (2008). R. White (1999) consideră că statuetele feminine paleolitice se dorea să reprezinte femeile înainte de naștere, iar rolul era acela de a proteja sănătatea și siguranța femeii însărcinate.

Aproape toate teoriile care au fost emise asupra semnificației statuetelor feminine paleolitice converg spre relevarea rolului acestora în comunitățile de vânători-culegători din Paleoliticul superior. Rolul esențial al femeii jucat în viața economică a acestor comunități a fost subliniat încă din 1931 de către P. P. Efimenko. Care considera figurinele paleolitice ca având, pe lângă rolul lor social și economic, o destinație importantă din punct de vedere spiritual, fiind adevărate suporturi ale unei ideologii dominate de femeia-mamă într-o societate de tip matriarhal. El respingea în totalitate ideea caracterului erotic al statuetelor paleolitice sau ca rezultatul unei inspirații pur estetice sau artistice. Plecând de la ipoteza unui stadiu incipient de sedentarizare a comunităților de vânători-culegători paleolitice din Câmpia Rusă, Efimenko consideră că femeia a devenit elementul central al vieții

sociale, responsabil a multor activități cum ar fi locuința cu sediul său central – vatra, prepararea hranei, confecționarea veșmintelor etc. Grupul fiind dominat de imaginea femeii-mamă, femeii-bunică etc., în acest sens statuetele feminine ajung să fie personificate, devenind un element catalizator al grupului în jurul vetrei, a focului, fiind percepute ca un gardian responsabil și simbol al grupului respectiv.

Studiile etnografice, efectuate asupra populațiilor din Asia de nord-est și din nordul continentului American, sugerează câteva trăsături ale figurinelor paleolitice care se apropie de concepțiile lui Efimenko. Ele pot fi rezumate în două ipostaze: 1 – Femeia-stăpână a locuinței, a vetrei, gardianul focului domestic, asociată cu noțiunea de prosperitate și procreație, Ea având același rol de stăpână a fenomenelor naturale, a animalelor și abundența vânatului care asigură existența comunității; 2 – Femeia privită prin prisma fecundității, deținând în cadrul riturilor magice un rol esențial pentru succesul la vânătoare.

Între cele două ipoteze, cea a magiei și cea a fecundității nu există nicio contradicție, după cum, în Paleolitic, nu era probabil ignorată nici componenta estetică a statuetelor (A. Z. Abramova, 1995).

La puțin timp, concepțiile lui Efimenko și-au găsit ecou în lumea occidentală, fiind dezvoltate într-o serie de lucrări, cum ar fi cele ale germanului Franz Hancăr (1939-1940). Rolul economic al femeii în Paleolitic a fost nuanțat destul de sugestiv și de Patricia C. Rice (1981), care nu vede o contradicție între rolul femeii în viața economică din cadrul comunităților paleolitice și statutul ei de titulară a puterilor magice. P. C. Rice, fiind adeptă a mișcării feministe din SUA, a susținut că statuetele feminine paleolitice sunt un simbol al feminității și nu al fertilității, cum a încercat să demonstreze M. Gimbutas (1989), care vedea în statuetele paleolitice de tip Venus primele imagini ale "*Grandmother*" ("*Mother Goddess*", "*Goddess*"), figură cosmogonică, simbol universal al fecundității, pe care o vom regăsi apoi până în Neolitic și chiar în epoca Bronzului. Interpretarea statuetelor feminine ca zeițe ale fertilității nu este prea fericită, întrucât vânătorii-culegători din Paleolitic nu erau organizați în societăți ierarhice, atât din perspectiva patriarhală promovată de S. Reinach, nici din cea matriarhală susținută de M. Gimbutas (R. White, 1997; R. White, M. Bisson, 1998).

Concluzii

Interpretarea trecutului nostru este cu certitudine marcată de percepțiile și concepțiile societății în care trăim. În măsura în care reușim să ne desprindem de acestea și să operăm strict doar cu documentul arheologic de care dispunem, vom reuși să ne apropiem mai mult de gândirea celor care au creat statuetele paleolitice.

În 1864 Henry Cristi și Eduard Lartet demonstau pentru prima dată contemporaneitatea dintre obiectele preistorice gravate și sculptate descoperite în Dordogne (Franța) și animalele dispărute. În consecință, se demonstra contemporaneitatea dintre acele animale dispărute și om, fiind, în același timp relevate virtuțile artistice ale omului din acea perioadă. Totuși, ei nu considerau că acestea sunt apanajul civilizației, considerând creațiile artistice respective ca un rezultat al unei manifestări naturale a umanității, rezultat al unor instincte etalate în timpul liber, ca o activitate spontană. Astfel se năștea interpretarea "ludică" a artei

(Richard N, 1993), definită mai târziu sub numele de ”artă pentru artă”, la care, așa cum am menționat, a aderat cu mult entuziasm inclusiv Edouard Piette.

G. de Mortilet (1883) a susținut fără echivoc că nu se poate vorbi de religie la vânătorii-culegători. Inițial el a adoptat sensul ludic al artei magdaleniene și în fond a artei pentru artă. Ulterior, a câștigat teren ideea că un obiect artistic, independent de virtuțile sale estetice, a jucat un anumit rol simbolic în societățile preistorice, ceea ce deschidea o nouă perspectivă privind posibilitatea ca motivațiile magico-religioase să stea la baza originilor artei.

Salomon Reinach a marcat epoca prin erudismul preocupărilor și opera sa (E. Palacio-Pérez, 2010). El vedea interpretarea credințelor religioase ale omului în paleolitic în strânsă legătură cu cele ale populațiilor primitive actuale, pe care le considera ca autentice fosile vii. În Preistorie astfel de credințe religioase puteau să apară simultan în diverse locuri, fără ca să existe neapărat o legătură între comunitățile respective. Cu certitudine el este cel care a nuanțat și dezvoltat conceptul magico-religios pentru populațiile de vânători-culegători, chiar dacă ideea unor astfel de interpretări încolțise odată cu descoperirea primelor obiecte de artă mobilieră. În esență deci Salomon Reinach poate fi considerat ca promotor al interpretării religioase a artei paleolitice. El considera că studiul religiei în paleolitic se confundă de fapt cu arta acestei perioade. În acest fel, arta paleolitică ar reprezenta cea mai veche expresie simbolic-religioasă a omenirii, iar trăsăturile magice ale sculpturilor, gravurilor sau picturilor paleolitice reprezintă primele dovezi către divinitate concepută ca spirit.

Teoria matriarhatului, devenită ulterior o obsesie marxistă, a fost invocată de P. P. Efimenko (1931) în explicarea semnificației statuetei paleolitice, care pleca de la ipoteza rolului social și economic al acestora în cadrul comunităților de vânători-culegători paleolitici. Ea a fost reluată ulterior, printre alții, de J. Mellaart (1967) și dezvoltată de M. Gimbutas (1989) pentru explicarea noțiunii de ”Mother Goddess”, într-un context economic total diferit, cum era cel al unor societăți agrare. Mai mult, în mod eronat, s-a invocat aspectul planturos al unor statuete paleolitice ca element de continuitate până în Neolitic, invocându-se acest aspect mai ales după descoperirile din Anatolia, în primul rând de la Çatal Höyük. Atunci când s-a invocat asemănarea cu statuetele așa zis obeze din paleolitic s-a omis faptul că nu toate au acest aspect, iar în privința continuității unui astfel de stil de reprezentare între Paleolitic și Neolitic nu s-a avut în vedere stadiul Magdalenian al majorității statuetei care nu au nicio legătură cu obezitatea. O discuție mai amplă privind aceste aspecte a fost făcută de C. Cohen (2003). Nu trebuie omisă o realitate obiectivă, rezultată din recuperarea statuetei paleolitice din contexte arheologice precise, ca urmare a unor săpături sistematice efectuate pe siturile din Europa de Est și Europa Centrală, privind legătura dintre statuete și vetrele în preajma cărora au fost descoperite multe dintre ele (Z. Abramova, 1995; B. Klima, 1995). În plus, pentru Câmpia Rusă și Siberia, pe lângă faptul că semnificația statuetei a fost precizată în strânsă legătură cu contextul arheologic, s-a ținut seama și de o serie de observații etnografice efectuate asupra populațiilor nordice în special cu privire la rolul unor statuete. Studiile etnologice au relevat legătura dintre femeie și locuința

sau vatra domestică. La comunitățile Evenki sau Tunguste, din nordul Rusiei, spiritul vetrei era asociat cu o bătrână înțeleaptă, încă foarte viguroasă, a cărei imagine era păstrată în fiecare cort. La populațiile paleo-siberiene de pe litoralul Oceanului Arctic și al Mării Bering, cunoscute sub numele de Chukchi, treburile comunității erau destinate femeilor, ei numind femeia gardian al vetrei, iar ea asigura prin comportamentul său menținerea caracterului sacru al anumitor obiecte, sângele din jertfa animalelor înlocuia cenușa vetrei etc. La eschimoși, mitul femeii ”stăpâna mării” era destul de prezent, ea fiind asociată cu o femeie în vârstă care locuia pe fundul mării pentru a dirija animalele marine care urmau a fi vâdate. (Z. Abramova, 1995).

Interpretarea artei paleolitice sub influența mișcării filozofice și a structuralismului care s-a născut după cel de al doilea război mondial, în sensul simbolismului sexual, a fost avansată de către A. Laming-Emperaire (1962) și apoi aprofundată de A. Leroi-Gourhan (1965; 1983). Interpretarea simbolică a artei paleolitice se bazează pe o organizare dualistă, masculin-feminin (D. Dupuy, 2007). Încercarea lui A. Leroi-Gourhan (1965) de a înscrie morfologia statuetelor paleolitice mai mult sau mai puțin într-un romb, pare depășită, întrucât A. Duhard (1995) consideră că reprezentările feminine gravettiene sunt o reflectare a lumii reale, ele reprezentând diferitele funcții ale femeii, nefiind neglijată inclusiv cea de reproducere. H. Delporte (1993), la rândul său, recunoaște că anumite statuete paleolitice nu par a se înscrie în sistemul geometric promovat de A. Leroi-Gourhan, care dorea obsesiv să demonstreze unitatea stilistică a statuetelor gravetiene și, în consecință, realizarea lor respecta un model unic.

Cu privire la morfologia statuetelor din Europa de Est, în perspectiva unei interpretări structuraliste, a fost propus un model și reguli de realizare specifice fiecărui grup din cele patru identificate: tipul Kostenki clasic, tipul Avdeevo, tipul schematic și tipul Gagarino. Nu este exclus ca imaginea feminină să fi jucat mai multe roluri în comunitățile de vânători-culegători în Paleolitic (M. D. Gvozdev, 1989; 1995).

P. C. Rice (1981), ținând cont de funcțiile și semnificația statuetelor paleolitice de tip Venus, a încercat să releve percepția oamenilor din zilele noastre, cu privire la atractivitatea acestora, starea lor de reproductivitate (graviditate), vârsta lor etc. Ea distinge trei etape ale vieții în reprezentarea statuetelor feminine paleolitice: primul stadiu ar înfățișa tinerele înainte de a fi apte de reproducere, cu sânii înalți și fermi, stomacul plat și șoldurile ușor rotunjite, al doilea stadiu ar reprezenta femeile în vârstă, cu sânii măriți, stomacul proeminent și șoldurile destul de exagerate și al treilea stadiu al femeilor bătrâne. Încercări similare au continuat prin introducerea și altor factori care să definească percepția contemporanilor noștri asupra statuetelor paleolitice (A. F. Dixon, B. J. Dixon, 2011). Noi considerăm că în acest demers s-a plecat de la percepția greșită că marea majoritate a statuetelor paleolitice au fost contemporane unei perioade de climat riguros, în condițiile în care se știe cât de relative sunt vârstele atribuite multor statuete paleolitice (M. Cărciumaru, 2023). Astfel, s-a tras concluzia că este greu să acceptăm obezitatea femeilor paleolitice într-un climat mult prea puțin favorabil, în condiții climatice

extrem de dificile. Ca urmare a studiului respectiv s-a ajuns la concluzia că figurinele paleolitice se pot împărți în trei categorii: o mică parte din ele ar reprezenta femei tinere, atractive sexual, care ar putea justifica denumirea de Venus; o a doua categorie de reprezentări ale femeilor care au suferit modificări ale corpului în timpul sarcinii și ar putea fi considerate simboluri ale fertilității; în sfârșit a treia categorie de figurine care au avut ca model femeia corpulentă datorită vârstei mijlocii, care nu ar trebui să fie considerate statuete de tip Venus, dar ar putea fi interpretate ca simboluri ale speranței de supraviețuire și realizare a unei maturități bine hrănite, de succes reproductiv, în condițiile glaciare improprie.

Statuetele feminine din Paleoliticul superior nu se caracterizează în niciun caz prin stereotipie (M. Groenen, 2000). Este indiscutabil că statuetele paleolitice se abat prin forma lor de la realismul anatomic al imaginii obișnuite a femeii pentru un scop simbolic sau psihologic. Pentru aceasta, părțile corpului implicate în procesele reproductive sau erotice sunt exagerate pentru a simboliza valorile percepției sociale. Totodată, anumite părți ale corpului, precum fața, mâinile și picioarele sunt neglijate pentru că nu erau importante și semnificative pentru mesajul care se dorea a fi transmis (S. Giedion, 1962; M. D. Gvozdover, 1995).

În concluzie, se poate spune că interpretarea statuetelor paleolitice a trecut prin mai multe etape, care au însemnat și viziuni diferite, cu câștiguri continue privind înțelegerea semnificației lor (R. Burrillon, 2009). Începutul s-a rezumat la studii doar pe plan antropologic (E. Piette, 1894, 1895), apoi din punct de vedere semiologic (H. Begouen, 1935) și tipologic (G. H. Luquet, 1934; E. Saccasyn Della Santa, 1947). Din păcate toate aceste interpretări neglijau adesea contextul arheologic al descoperirilor. Ulterior asistăm la o viziune structuralistă (M. Raphaël, 1986; A. Laming-Emperaire, 1962; A. Leroi-Gourhan, 1965), urmată de considerații asupra stilului (A. Leroi-Gourhan, 1970; H. Delporte, 1993; L. Pales, 1972). În acest fel, statuetele feminine paleolitice erau înțelese în sfârșit în contextul lor grafic, simbolic și socio-economic. În plus, interpretările au început să țină tot mai mult seama de importanța materiei prime și forma suportului pentru a înțelege mai bine tehnica de realizare a statuetelor în contextul tradițiilor culturale (M. Conkey; C. Hastorf, 1990; A. Z. Abramova, 1995; R. White, 2006; R. White, M. Bisson, 1998; K. Fritz, 1999; G. Bosinski, P. Schiller, 1998; D. Dupuy, 2007; M. D. Gvozdover, 1995).

Pe de altă parte, statuetele din Paleoliticul superior din Europa se definesc prin caracteristici stilistice recurente, ca urmare a unui proces universal (A. Rosenfeld, 1977) care constă din două moduri de reprezentare a acestora: forma detaliată și forma prescurtată (versus realistă și schematică), cu variații interne inerente. Cele două moduri de realizare se înscriu în două moduri semantice distincte, nu coexistă în același sit decât foarte rar, și nu se înscriu într-o tendință evoluționistă de la un stil la altul (R. Burrillon, 2009).

Se poate spune că statuetele paleolitice întruchipează și păstrează informații importante cu privire la implicarea femeii în societățile de vânători-culegători, ca gardieni ai acestora sau ca factori de extindere a rețelelor sociale, care au dus implicit la un control conștient al creșterii populației din Paleoliticul superior (S. Nesbitt, 2001).

Cu certitudine, arta paleolitică în general și statuetele feminine în special au reprezentat subiecte care au incitat imaginația multor generații de cercetători, au generat nenumărate controverse din care s-au născut viziuni noi privind interpretarea mai profundă a sensului acestora, iar discuțiile pe astfel de subiecte sunt departe de a fi epuizate. Noi am încercat prin demersul nostru să readucem, poate disparat, o parte din teoriile care au marcat în fond sensibilitatea și trăirile strămoșilor noștri îndepărtați, care au stat la baza apariției riturilor și credințelor în forțe superioare existenței lor cotidiene și, de ce nu, a religiilor care vor domina viața generațiilor care au urmat.

BIBLIOGRAPHIE

Abramova, A. Z., 1995, *L'art paléolithique d'Europe orientale et de Sibérie*, L'Homme des Origines, Jérôme Millon, Grenoble, 367 p., 119 fig.

Antl-Weiser W., 2008, *The anthropomorphic figurines from Willendorf*, Wissenschaftliche Mitteilungen Niederösterreichisches Landesmuseum, 19, p. 19-30.

Bahn P., 1996, *Comments*, in McDermott L. R., *Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines*, Current Anthropology, Vol. 37, nr. 2, p. 248-249.

Bégouen H., 1929 a, *A propos de l'idée de fécondité dans l'iconographie préhistorique*, Bulletin de la Société préhistorique de France, T. 26, nr. 3, p. 197-199.

Bégouen H., 1929 b, *The magic origin of prehistoric art*, Antiquity, [Vol. 3, Issue 9](#), p. 5 - 19; DOI: <https://doi.org/10.1017/S0003598X00002933>

Bégouen H., 1935, *Femmes Préhistoriques*, Imprimerie du Sud-Ouest, p. 4-16.

Bisson M. S., 1996, *Comments*, in McDermott L. R., *Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines*, Current Anthropology, Vol. 37, nr. 2, p. 249-250.

Bosinski G. ; Schiller P., 1998, *Représentations féminines dans la grotte du Planchard et les figures féminines du type Gönnersdorf dans l'art pariétal*, Bulletin de la Société Préhistorique Ariégeoise, 53, p. 99-140.

Burrillon R., 2009, *Les représentations féminines dans l'Europe du Paléolithique supérieur : une vision diachronique*, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, LXIV, p. 105-115.

Cârciumaru M., 2022, *The Controversial Context of Discovery of Some Palaeolithic Figurines. Gravettian Venuses – a Too Easily Accepted Postulate*, Annales d'Université Valahia Targoviste, Section d'Archéologie et d'Histoire, T. XXIV, p. 7-20.

Cârciumaru M., Nițu E.-C., 2018, *Symbolic behavior and art on the territory of Romania from the Middle Palaeolithic to the Mesolithic (55,000-7,500 B.P.)*, Editura Cetatea de Scaun Târgoviște, 415 p., 104 fig.

Cohen. C., 2003, *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Belin-Herschel, 192 p.

Christy H. et Lartet E., 1864, *Cavernes du Périgord, Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques. Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*, Paris, Librairie académique, Didier et Cie, extr. de Revue archéologique, 37 p.

Conkey M. ; Hastorf C. (Edited by), 1990, *The uses of style in archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge, 136 p.

Delporte H., 1987, *Edouart Piette Histoire de l'art primitif. Précédé de Piette, pionnier de la Préhistoire*, Picard, Paris, 276 p.

Delporte H., 1993, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Edition Picard, Paris, 288 p., 232 il.

Dixon A. F., Dixon B. J., 2011, *Venus Figurines of the European Paleolithic: Symbols of Fertility or Attractiveness?*, Journal of Anthropology, ID 569120, doi:[10.1155/2011/569120](https://doi.org/10.1155/2011/569120).

Duhard J.-P., 1995, *De la confusion entre morphologie et géométrie dans les figurations féminines gravettiennes et du supposé style gravettien*, Bulletin de la Société Préhistorique française, T. 92, nr. 3, p. 302-312.

Dupuy D., 2007, *Fragments d'images, images de fragments. La statuaire gravettienne, du geste au symbole*, Archaeology and Prehistory, Université de Provence - Aix-Marseille I, 321 p.

Dürkheim E., 1925, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, 492 p.

Efimenko, P. P., 1931, *La signification de la femme à l'époque aurignaienne*, Bulletin d'informations de l'Académie d'Etat pour l'Histoire de la Culture matérielle, t. XI, 3-4, p. (en russe),

Efimenko, P. P., 1958, *Kostienki 1*, Akademiya Nauk SSSR, Moscow.

Fradkin E., 1975, *Monuments de l'art paléolithique de Kostenki I* (en russe), Leningrad, Institut d'Ethnographie, Dissertation pour le degré scientifique de candidat en Science historique (these de doctorat), 2 vol.

Frazer J.G., 1890, *The Golden Bough: a study in magic and religion*, Oxford University Press, 768 p.

Frazer G. J., 1910, *Totemism and Exogamy. A Treatise on Certain Early Forms of Superstition and Society*, Vol. I, MacMillan and Co., Limited, London, 598 p.

Fritz C., 1999, *La gravure dans l'art mobilier magdalénien. Du geste à la représentation*, DAF, CNRS, Paris, 224 p.

Gamble C., 1982, *Interaction and alliance in Palaeolithic society*, Man, 17, p. 92-107.

Gerasimov, M. M., 1958, *Paleolithic Mal'ta-site (excavation (1956-1957))*, Soviet Ethnography, 3, p. 28-53 (in Russian).

Giedion S., 1962, *The Eternal Present. The Beginnings of Art*, Hardcover, 588 p.

Gimbutas M., 1995, *The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Harper collins, San Francisco, 416 p.

Groenen M., 2000, *L'image de la femme et de l'homme dans l'art du Paléolithique européen. Nouvelles perspectives de lecture*, Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 22, p.7-41.

Guthrie D., 1979, *Ethological observations from Palaeolithic art*, in H. G. Bandi et al. (Eds.) *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, Fribourg, Editions Universitaires Fribourg, p. 35-74.

Gvozdev M. D., 1995, *The typology of female figurines of the Kostenki Palaeolithic Culture*, Soviet Anthropology and Archaeology, T. 27, p. 32-94.

Gvozdoev M. D., 1995, *Art of the Mammoth Hunter. The Finds from Avdeevo*, Oxbow Monograph, 49, 54 p., 155 fig.

Hanáčar F., 1939-1940, *Zum Problem des Venusstauetten im Eurasiatischen Jungpaläolithikum*, Sonderdruck aus der Praehistorischen Zeitschrift, XXX-XXXI, 1-2, p. 85-156.

Iakovleva L., 2014, *Convergence et divergence thématique et stylistique dans l'Art du Gravettien d'Europe orientale*, in M. Otte, F. Le Brun-Ricalens, *Modes de contacts et de déplacements au Paléolithique eurasiatique*, UISPP, Liège, mai 2012, ERAUL, 140, p. 569-586.

Jude P.-E., 1964, *L'origine de l'art et le vrai visage des Venus paléolithique*, Société d'Etudes et de Recherches Préhistorique des Eyzies, 14, p. 71-80

Klaatsch H., 1913, *Die Anfänge von Kunst und Religion in der Urmenschheit*, Unesma, Cornell University, 63 p.

Klima B., 1995, *Les figurations paléolithiques féminines en Moravie*, in H. Delporte (Edité par), *La Dame de Brassempouy*, Actes du Colloque de Brassempouy, juillet 1994, Liège, ERAUL, 74, p. 129-132.

Lalanne J.-G., 1912, *Bas-relief à figuration humaine de l'abri sous roche de Laussel*, CIA et AP, Genève, T. I, p. 547-552.

Laming-Emperaire A., 1962, *La signification de l'art rupestre paléolithique : methodes et applications*, Picard, Paris, 425 p.

Leroi-Gourhan A., 1964, *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*, Presses Universitaire de France, 156 p.

Leroi-Gourhan A., 1965, *Préhistoire de l'art occidentale*, Mazenod, Paris, 485 p.

Leroi-Gourhan A., 1970, *Observations technologiques sur le rythme statuaire*, in Pouillon, J ; Maranda, P. (Ed.), *Échanges et communications: mélanges offerts à C. Lévi-Strauss à l'occasion de son sixantième anniversaire*, La Haye, Mouton, Paris, p. 658-676.

Leroi-Gourhan A., 1983, *La religion des cavernes : magie ou métaphisique ? in Le fil du temps: ethnologie et préhistoire*, Fayard, Paris, p. 276-291.

Leroi-Gourhan A., Efimenko P. P., 1954, *Matériaux sur le peuplement paléolithique de Kostienki I* (Extrait de l'article de P. P. Efimenko), Bulletin de la Société préhistorique de France, t. 51, nr. 7, p. 322-325; doi : <https://doi.org/10.3406/bspf.1954.3105>

Luquet G. H., 1926, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Masson et Cie Editeurs, Paris, 229 p.

Luquet G. H., 1934, *Les Vénus paléolithiques*, Journal de psychologie normale et pathologie, 31 (5/6), p. 429-460.

Marshack A., 1985, *Theoretical concepts that lead to new analytic methods, modes of inquiry and classes of data*, Rock Art Research, 2, p. 95-111;

Marshack A., 1991, *The female image: A "time-factored" symbol. A study in style and aspects of image use in the Upper Palaeolithic*, Proceedings of the Prehistoric Society. 57, p. 17-31).

McCoid H. C., McDermott D. L., 1996, *Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Paleolithic*, American Anthropologist, NS, vol. 98, nr. 2, p. 319-326.

McDermott L. R., *Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines*, Current Anthropology, Vol. 37, nr. 2, p. 227-275

Mellaart J., 1967, *Çatal Höyük, A Neolithic Town in Anatolia (New Aspects of Archaeology)*, Thames and Hudson, 232 p.

Mortillet G. de, Mortillet A. de, 1910, *La Préhistoire, origine et antiquité de l'homme*, Schleicher Frères, Paris, 709 p.

Nelson S. M., 1990, *Diversity of the Upper Paleolithic "Venus", figurines and Archaeological Mytology*, Archaeological Papers of American Anthropological Association, vol. 2, Issue 1, p. 11-22.

Nesbitt S., 2001, *Venus Figurines of the Upper Paleolithic*, Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology, Vol. 9, Iss. 1, Article 6, p. 53-64.

Available at: <http://ir.lib.uwo.ca/totem/vol9/iss1/6>

Okladnikov A. P., 1955, *Yakotie jusqu'à la réunion de l'Etat russe*, in *Histoire de la Yakotie*, I, p. 17-23.

Palacio-Pérez E., 2010, *Salomon Reinach and the religious interpretation of Palaeolithic art*, Antiquity, 84, p 853-863.

Pales L., 1972, *Les ci-devant Vénus stéatopyges aurignaciennes*, Santander Symposium, Librería científica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, p. 217-261.

Passemar L., 1938, *Les statettes féminines paléolithiques dites "Venus stéatopyges"*, Librairie Tessier, Nîmes, 141 p.

Piette E., 1888, *Sur un buste de femme taillé dans la racine d'une dent incisive d'équide, trouvé dans la grotte magdalénienne du Mas-d'Azil*, Compte rendu de séance de l'Académie des Sciences, T. CVI, P. 1553. Séance du 28 mai.

Piette E., 1892, *Gravures du Mas-d'Azil et statuettes de Menton*, Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, Séances du 5 novembre.sj

Piette E., 1894, *Sur de nouvelles figurines d'ivoire provenant de la station de Brassempouy*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences, T. CXIX, Séance du 26 novembre, p. 927.

Piette E., 1895, *La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique*, L'Anthropologie, T. VI, nr. 2, p. 129-151.

Piette E., de Laporterie J., 1894a, *Sur des ivoires sculptés provenant de la station quaternaire de Brassempouy (Landes)*, Comptes rendus des Séances de l'Académie des Sciences, T. CXIX, Séance du 16 juillet, p. 249.

Piette E., de Laporterie J., 1894b, *Les fouilles de Brassempouy en 1894*, Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, T. V, IV-e série, p. 623.

Raphaël M., 1986, *L'art pariétal paléolithique*, Couteau dans la plaie/Kronos, Limoges, 228 p.

Reinach S., 1903, *L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'Age du renne*, L'Anthropologie, Vol. XIV, p. 257-266.

Richard N., 1993, *De l'art ludique à l'art magique; Interprétations de l'art pariétal au XIXe siècle*, Bulletin de la Société préhistorique française, tome 90, nr. 1, p. 60-68; <https://doi.org/10.3406/bspf.1993.9581>

Rice P. C., 1981, *Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood ?*, Journal of Anthropological Research, vol. 37, nr. 4, p. 402-414.

Rosenfeld A., 1977, *Profile figures: Schematization of the human figure in the Magdalenian culture of Europe*, in P. J. Ucko (Edited by), **Form in indigenous art: Schematization in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe**, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, p. 90-110.

Roosevelt A. C. 1988, *Interpreting Certain Female Images* in V. E. Miller (Edited by), **Prehistoric Art, in The Role of Gender in Pre-Columbian Art and Architecture**, Lanham: University Press of America, p. 1-19.

Saccasyn della Santa E., 1947, *Les figures humaines du paléolithique supérieur eurasiatique*, De Sikkel, University of California, 208 p.

Saint-Périer R. de, 1932, *L'Art préléhistorique (Époque Paléolithique)*, Les Éditions Rieder, Paris, 76 p., 60 fig.

Soffer O., Vandiver P., Klima B., Svoboda J., 1993, *The pyrotechnology of performance art: Moravian venuses and wolverines*, in H. Knecht, A. Pike-Tay and R. White (Eds.), **Before Lascaux: The Complex Record of the Early Upper Paleolithic**, Boca Raton: CRC Press, p. 259-276

Tylor E. B., 1865, **Researches into the early history of mankind and the development of civilisation**, London.

Van Gennep A., 1920, **L'état actuel du problème totémique**, Editions Ernest Leroux, 363 p.

White R., 1982, *Rethinking the Middle/Upper Paleolithic Transition*, *Current Anthropology*, 23, p. 169-192.

White R., 1997, *Perspectives technologiques sur la double statuette de Gagarino*, *Technè*, 5, p. 6-16.

White R., 1999, *Paleolithic Protectress*, *Discover*, 20, p. 19.

White R., Bisson M., 1998, *Imagerie féminine du Paléolithique: l'apport des nouvelles statuettes de Grimaldi*, *Gallia Préhistoire* 40, 95–132.

Zamiatnine S., 1934, **Gagarino**, Académie de l'Histoire de la Culture Matérielle, Les Editions d'Etat, Section Sociale et Economique, Moscou-Leningrad, 85 p.