

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Skalní umění na Pyrenejském poloostrově**

**Bc. Tomáš Tesařík**

Plzeň 2021

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra archeologie

**Studijní program Archeologie**

**Studijní obor Archeologie**

**Diplomová práce**

**Skalní umění na Pyrenejském poloostrově**

**Bc. Tomáš Tesařík**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Luboš Chroustovský, Ph.D.

Katedra archeologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2021

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, květen 2021*

.....

Poděkování:

Rád bych poděkoval vedoucímu práce Mgr. Lubošovi Chroustovskému, Ph. D. za odborné rady a poskytnutí cenných připomínek k vypracování této diplomové práce. Dále chci velmi poděkovat Nikole Tesaříkové za výtvarnou průpravu a rodině a přátelům za obrovskou podporu.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Dějiny bádání.....	2
1.1 Studium významu skalního umění.....	2
1.2 Mladopaleolitické skalní umění na Pyrenejském poloostrově.....	4
1.3 Postpaleolitické skalní umění na Pyrenejském poloostrově .....	5
2 Životní prostředí .....	7
2.1 Enviromentální zóny Pyrenejského poloostrova.....	7
2.2 Období posledního glaciálu .....	8
2.3 Holocén.....	8
3 Vývojové etapy sledovaných období.....	9
3.1 Mladý paleolit.....	9
3.2 Epipaleolit a mezolit .....	10
3.2.1 Baskicko-kantabrijské pobřeží.....	11
3.2.2 Pobřeží Středozemního moře.....	11
3.2.3 Vnitrozemí .....	12
3.2.4 Západní pobřeží.....	12
3.3 Proces neolitizace.....	13
3.4 Společnost v kontextu umělecké tvorby .....	15
3.4.1 Lovci a sběrači.....	15
3.4.2 Zemědělci .....	16
4 Mladopaleolitické skalní umění.....	17
4.1 Geografické rozšíření.....	17
4.2 Chronologie .....	18
4.3 Základní charakteristika.....	21
4.3.1 Motivy.....	21
4.3.2 Techniky.....	22
4.3.3 Pozitivní a negativní otisky rukou.....	26
4.3.4 Násilí v umění mladého paleolitu .....	26
5 Postpaleolitické skalní umění .....	28
5.1 Levantský styl .....	28
5.1.1 Geografické rozšíření.....	28
5.1.2 Základní charakteristika.....	29
5.1.3 Výtvarné techniky.....	30
5.1.3 Projevy násilí v levantském umění .....	31
5.1.4 Otázka loveckých scén.....	35

5.1.5 Otázka chronologického zařazení.....	36
5.2 Schematický styl .....	38
5.2.1 Geografické rozšíření.....	38
5.2.2 Základní charakteristika.....	39
5.3 Makroschematický styl.....	39
5.3.1 Geografické rozšíření.....	39
5.3.2 Základní charakteristika.....	40
5.4 Saharské skalní umění .....	40
5.4.1 Geografické rozšíření.....	41
5.4.2 Životní prostředí .....	42
5.4.3 Základní charakteristika.....	42
5.4.4 Srovnání saharského a postpaleolitického skalního umění .....	45
6 Srovnání mladopaleolitické a postpaleolitické skalní umění.....	48
7 Analýza skalního umění.....	53
7.1 Popis databáze .....	53
7.2 Analýza kantabrijské oblasti .....	55
7.2.1 Prostorová analýza .....	55
7.2.2 Motivy a techniky .....	57
7.2.3 Chronologie .....	61
7.3 Analýza postpaleolitického umění .....	62
7.3.1 Murcia.....	62
7.3.2 Katalánsko .....	66
7.3.3 Porovnání sledovaných oblastí.....	70
Závěr .....	74
Resumé.....	76
Literatura .....	77
Databázové zdroje.....	81
Příloha .....	85

## Úvod

Skalní umění v nejranějších fázích lidské historie nepřestává fascinovat laickou i odbornou veřejnost pro své nadčasové projevy. Z vědeckého pohledu však stále existuje více otázek než odpovědí, a proto nám stále uniká jeho skutečný význam. Umění vzniklo na počátku mladého paleolitu a jeho poselství stále přežívá i v současném světě. Představuje jedinečný pohled do počátků anatomicky moderního člověka, a lze v něm pozorovat změny v symbolickém a kognitivním myšlení.

V diplomové práci se zabýváme skalním uměním na Pyrenejském poloostrově od mladého paleolitu až do období neolitu. Časový interval je však pouze relativní, jelikož stále neexistují jednoznačná absolutní data pro umění, které přichází společně s novým geologickým obdobím holocénu. Na základě literatury a vlastního uvážení jsme se rozhodli v práci označit ho za postpaleolitické. První část práce je zasvěcena výzkumu skalního umění ve sledovaných obdobích od konce 19. století až do současnosti se zaměřením na oblast Španělska a Portugalska, což není dodrženo v otázkách studia významu, které se týkají především mladopaleolitických maleb a rytin a celoevropského kontextu. Druhá a třetí kapitola je věnována obecnému přehledu vývoje v rámci jednotlivých etap a životním podmínkám, v nichž naši předkové museli přežít. Následné dvě kapitoly sledují vývoj, chronologii, geografické rozšíření, umělecké projevy a další charakteristické rysy mladopaleolitického a postpaleolitického umění. V části o postpaleolitickém umění navíc přinášíme stručný souhrn stylů s jedinečnými malbami a z prostředí saharské pouště v severní Africe a následně přistupujeme k vzájemnému porovnání na několika úrovních. V šesté kapitole se dostáváme k hlavní myšlence naší práce a pokoušíme se zodpovědět otázku, v jakém vztahu jsou vůči sobě umělecké projevy mladopaleolitického a postpaleolitického období. Součástí diplomové práce je také databáze lokalit s přítomností skalního umění, jejíž popis obsahuje kapitola číslo sedm. Dále podrobuje tradiční oblast Kantábrie detailnější analýze z hlediska prostorových vztahů zdejších lokalit z období mladého paleolitu a jejich vyobrazených motivů. Poslední část předkládá taktéž analýzu, ale středem zájmu se stávají lokality v provincii Murcia a Katalánsko ve východním Španělsku s výskytem umění pravděpodobně posledních lovců a prvních generací zemědělců. V závěru zhodnocujeme výsledky naší práce a překládáme vlastní stanovisko ke skalnímu umění ve sledovaných obdobích.

# 1 Dějiny bádání

Studium skalního umění má více než stoletou tradici. Zcela první objev jeskynních maleb byl učiněn ve španělské jeskyni Altamira na sklonku 19. století (Svoboda 2011, str. 31). Za objevitele je považován Don Marcelino Sanz de Sautuola, avšak pravým nálezcem byl místní lovec Modesto Cubillas, jehož pes zabloudil ke vchodu do jeskyně. Jsou dochovány velmi autentické podrobnosti o objevení legendárního Polychromního sálu s motivy bizonů, který poprvé zahlédla Sautuolova dcera María, když zde její otec prováděl v roce 1879 výzkumné práce (Lillios 2019, str. 79). Z dnešního pohledu se může zdát reakce na objev velmi překvapující, vzhledem k velikosti a nezpochybnitelné hodnoty skalních panelů, ale až do počátku 20. století malby nebyly přijímány vědeckou obcí za mladopaleolitické, jelikož odborníci si nedokázali představit tak sofistikované umění v období tzv. „primitivních“ Evropanů (Díaz-Andreu 2012, str. 24). Názory prehistoriků se začali měnit po objevech francouzských jeskyních s parietálním uměním Pair-non-Pair v roce 1883 a La Mouthe v roce 1895. Současně bylo období mladého paleolitu přivlastněno anatomicky modernímu člověku, a tedy uznán jako tvůrce parietálního i mobilního umění (Svoboda 2011, str. 32). V roce 1902 započal v Altamire revizní výzkum jeskynních maleb francouzským prehistorikem Émilem Cartailhacem spolu s Henrim Breuilem, během něhož byla potvrzena pravost skalních panelů, což přineslo i uznání odbornou veřejností (Díaz-Andreu 2012, str. 24).

## 1.1 Studium významu skalního umění

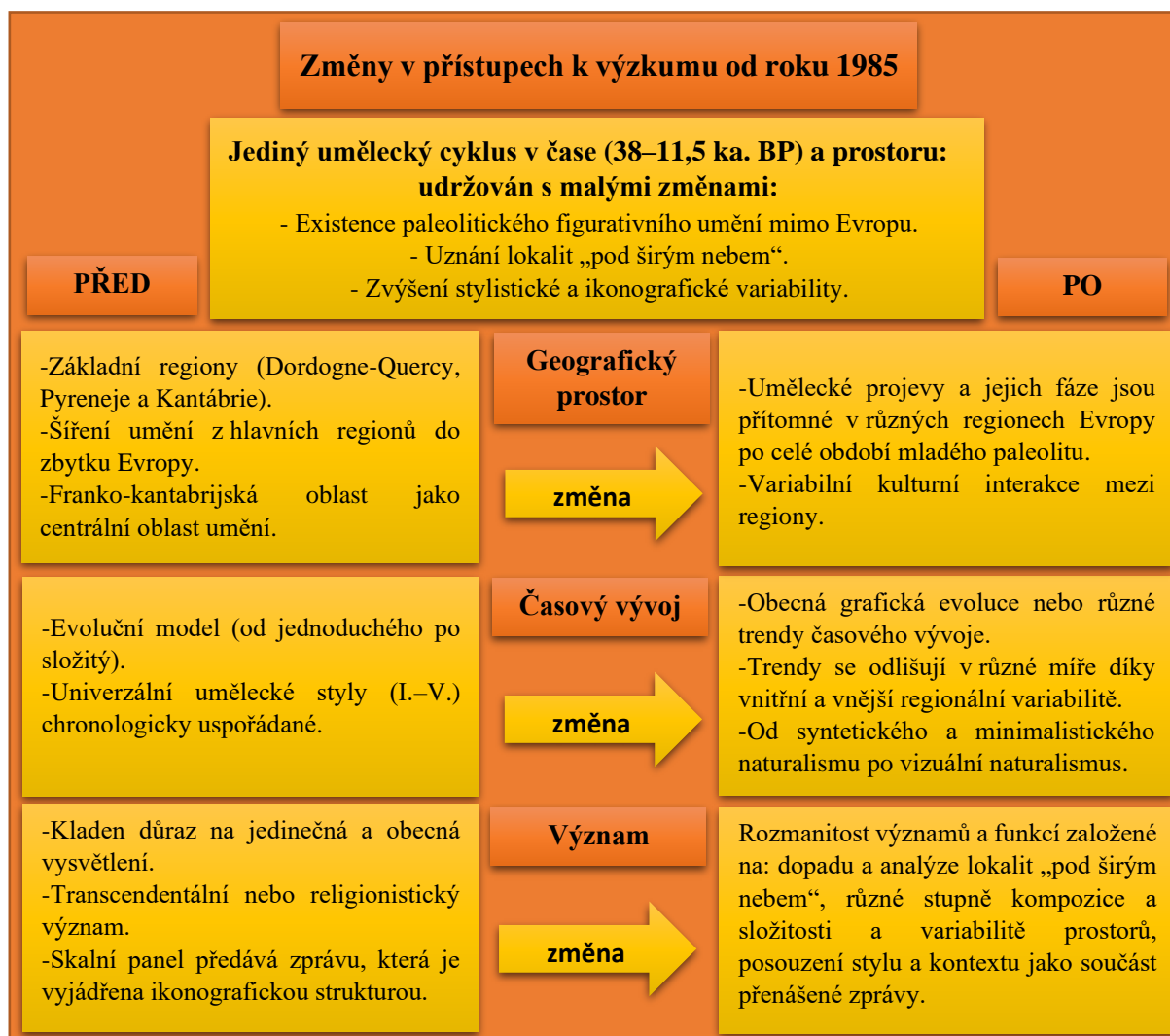
Po uznání stáří a pravosti lokalit se skalním uměním z období mladého paleolitu se předpokládalo, že obrazy představují pouze volnočasovou aktivitu člověka pro vlastní potřebu tzv. přístup „l'art pour l'art“ (Guthrie 2006, str. 7). Jak postupně přibývaly další a další interpretace, tak tento úplně první koncept ztratil na významu (Svoboda 2011, str. 32).

Na počátku 20. století se prehistorikové při interpretaci obraceli k analogiím ze současných lovecko-sběračských kultur, jelikož vycházely první etnologické studie z Austrálie a Afriky (Guthrie 2006 str. 7, Svoboda 2011, str. 33). Vznikl tzv. koncept „lovecké magie“, který připisoval obrazům hluboký symbolický význam. Henri Breuil (1952) navrhol, že umění dodávalo lovcům schopnosti a štěstí v lovu. Podobnou hypotézu zveřejnili André Leroi-Gourhan (1964) a Anette Lamongová-Emperairová (1962), kteří považovali skalní umění za způsob, jak zvýšit nebo zcela si „příčarovat“ plodnost, což podporovaly motivy vulv, falu a nahých ženských postav. Tento směr byl zpochybněn z hlediska kontextu, protože nelze studovat moderní kmenová společenství a aplikovat jejich životní styl na společnost lovců-



sběračů v mladém paleolitu (Guthrie 2006, str. 8). Hlavní důvodem, proč se výrazně zapsali André Leroi-Gourhan (1965) a Anette Lamongová-Emperairová (1959) do studia skalního umění, byl jejich strukturalistický přístup. Vytvářeli detailní popisy jednotlivých motivů a jejich poloh a následně je zkoumali na základě binárního vztahu muž–žena. Výraznějším jedincem v tomto konceptu se stal Leroi-Gourhan, který napsal posléze výrazné publikace *Préhistoire de l'art occidental* (1965) nebo *Les religions de la Préhistoire* (1964) a vytvořil pak v 60. letech 20. století z tohoto přístupu paradigma, které dominovalo výzkumu až do 80. let 20. století (Svoboda 2011, str. 35).

Na konci 80. let došlo ke krizi strukturalistického paradigmatu a následné změně v přístupech k výzkumu skalního umění (obr. 1), protože zavedené metodické a chronologické systémy se dostaly do střetu s vývojem nových analytických metod, jako radiokarbonové datování a pigmentové analýzy a novými nálezy skalního umění v jeskyních Chauvet a Cosquer ve Francii (Alcolea-González – González-Sainz 2015, str. 1).



Obr. 1. Změny v přístupech k výzkumu od roku 1985 (převzato z Alcolea-González – González-Sainz 2015, str. 4, přeloženo autorem).

Další interpretační přístup byl velmi výrazný, ale již je považován z dnešního pohledu za kontroverzní. Jedná se o tzv. magicko-náboženské paradigma. Mezi protagonisty tohoto přístupu patří K. F. Wellman (1978) z prostředí americké archeologie, K. Sales (1992) z prostředí australské archeologie a J. Clottes (2004) a D. Lewis-Williams (2002) z prostředí západoevropské a jihoafrické archeologie (Svoboda 2011, str. 43). Paradigma považuje mladopaleolitické umění za výtvořiny šamanů, kteří vytvářeli malby a rytiny během rituálů za změněného stavu vědomí (Guthrie 2006, str. 8). Tvorba umění byla tedy začleněna do náboženské části lidského chování (Guthrie 2006, str. 10) a jeskyně a skalní převisy byly považovány za posvátná místa plná symbolického významu (Guthrie 2006, str. 9). Velkým nedostatkem této hypotézy je, že neexistují důkazy o takovém chování uvnitř společnosti v období mladého paleolitu a žádná zobrazení neodpovídají magickým symbolům (Guthrie 2006, str. 10). D. Lewis-Williams se po uvedení své knihy *The Mind in the cave* (2002) stal vůdčí osobností magicko-náboženského přístupu (Svoboda 2011, str. 44). Tvorbu lovecko-sběračských společností označil za výsledek „vystupňovaného spektra vědomí“, které velmi působí na fantazii člověka a přivádí mu zrakové halucinace, zjevení a přeludy (Lewis-Williams 2007, str. 148).

Mezi nejnovější koncepty interpretace významu skalního umění náleží tzv. naturalismus, který vytvořil R. D. Guthrie. Jeho knihu *The Nature of Paleolithic Art* (2006) jsme již několikrát výše citovali a považujeme tento přístup za velmi zdařilý a akceptovatelný, jelikož předkládá názor, že mladopaleolitické umění funguje jako informační zdroj o společenství zvířat a dokumentuje podobu minulé živé přírody. Jeho hlavní myšlenky jsou blíže definované v kapitole analýzy skalního umění v mladém paleolitu.

## **1.2 Mladopaleolitické skalní umění na Pyrenejském poloostrově**

Po objevení Altamiry a následném uznání stáří jeskynního umění začali archeologové provádět výzkumy v mnoha jeskyních zejména ve franko-kantabrijské oblasti, ale i v jiných regionech Pyrenejského poloostrova (Lillios 2019, str. 82). K nejvýznamnějším badatelům v období od konce 19. století do začátku první světové války patří Hermilio Alcalde del Río, Lorenzo Sierra, Edouard Piette, Emile Cartailhac, Henri Bégouen a zejména Henri Breuil. Jejich výzkumy poskytly nedocenitelnou interpretační základnu pro všechny koncepce významu skalního umění až do 70. let 20. století. H. Alcade del Río a Lorenzo Sierra samostatně nebo společně objevili jeskyně jako Covalanas, El Castillo, La Haza, Hornos de la Peña, Santián, El Pendo, La Meaza, , El Pindal nebo Las Aguas a publikovali o nich (Bicho a kol. 2007, str. 82). V roce

1911 pak publikovali soubornou monografii společně s Henri Breuilem *Les Cavernes de la Région Cantabrique* (Lillios 2019, str. 82). Španělská občanská válka a následně druhá světová válka způsobily útlum ve výzkumu. V 50. letech byly objeveny jeskyně Las Monedas a Las Chimeneas, a až na přelomu 60. a 70. let archeologové učinili velké nálezy jeskynního umění v Baskicku (Ekain, Altxerri) a Asturii (Tito Bustillo a Llonín). Nových objevů se následně svět dočkal až o dvacet let později v podobě jeskyní La Garma, Covaciella a dalších lokalit ve vnitrozemí a Asturii (Bicho 2007, str. 83).

Od konce 70. let 20. století začala nová generace archeologů mít výhrady vůči nesystematické metodice práce ve výzkumu skalního umění, která se zavedla v publikacích H. Breuila. Výraznou osobností v této době byl Rodrigo de Balbín, jenž začal studovat umělecké výtvary dle návrhů A. Leroi-Gourhana (1965). Jeho systematické zpracování lokalit Tito Bustillo (1989) nebo La Pasiega (1993) přispělo ke změně úvah pro oblast španělského mladého paleolitu ve smyslu nepovažovat umělecké projevy jako pouhé vedlejší produkty mimo archeologickou realitu (Alcolea-González – González-Sainz 2015, str. 1).

V roce 1994 byly zveřejněny výsledky archeologického výzkumu v údolí řeky Côa v severozápadním Portugalsku (Půtová 2015, str. 91). Jedná se o 17 km dlouhé naleziště, kde Ústav pro správu architektonického a archeologického dědictví odhalil více než 500 vyrytých obrazů pod širým nebem. Připojilo se tak k dalším lokalitám stejného typu jako Mazouco, Domingo Garcia nebo poslední objevená Siega Verde (Lillios 2019, str. 83).

### **1.3 Postpaleolitické skalní umění na Pyrenejském poloostrově**

Ruku v ruce s významnými objevy skalního umění z období mladého paleolitu docházelo i k nálezům lokalit s levantským uměním. Úplně první lokalitu Roca dels Moros zveřejnil student výtvarného umění Juan Cabré Aguilla (Díaz-Andreu 2012, str. 24). V roce 1908 bylo objeveno skalní umění na severozápadě Pyrenejského poloostrova a na jihu Španělska, které však vykazovalo odlišné znaky, a tak archeolog Manuel Gómez-Moreno (1908) ve svém článku o skalním umění v jeskyni La Graja poprvé zmínil schematický styl a podotkl šíření dvou různých stylů na území Španělska: levantský styl v oblasti pobřeží Středozemního moře a schematický styl v širší oblasti Pyrenejského poloostrova (Díaz-Andreu 2012, str. 26). Je nutno říct, že termín levantský styl byl zaveden až po Španělské občanské válce. Na počátku získal označení „naturalistický“ (Díaz-Andreu 2012, str. 36). Od roku 1910 se vedoucím pracovištěm studia prehistorických obrazů ve Španělsku stal Pařížský institut lidské paleontologie, avšak za

pouhé dva roky se vlivem španělského nacionalismu založila Komise pro paleontologický a prehistorický výzkum (Díaz-Andreu 2012, str. 26–28).

Od 50. let 20. století španělští badatelé vyvinuli snahu představit výsledky dosavadní práce mezinárodnímu fóru. V tomto pohledu projevil nejvíce úsilí Luis Pericot a posléze Martín Almagro Basch nebo Eduardo Ripoll. Pericot založil Mezinárodní výbor pro studium skalního umění pod záštitou Mezinárodního kongresu prehistorických a protohistorických věd. Oficiálně začal fungovat od roku 1954. Pericot dále uvedl v roce 1959 na Wartensteinově Sympoziu *The Social Life of Early Man* příspěvek *The Social Life of the Spanish Palaeolithic Hunters as shown by Levantine Art* (Díaz-Andreu 2012, str. 41). O rok později Pericot společně s Ripollem koordinovali v rámci stejného sympozia konferenci o skalním umění západního Středomoří a Sahary (Díaz-Andreu 2012, str. 42). V roce 1966 Ripoll uspořádal Mezinárodní symposium skalního umění v Barceloně, což byl tehdy poslední pokus, jak proniknout na mezinárodní scénu (Díaz-Andreu 2012, str. 44).

Historie studia postpaleolitického umění je velmi spjata s rozpory mezi odbornou veřejností o samotnou chronologii skalních maleb a rytin. Celý spor není třeba popisovat, protože ho lze zobecnit. Byly proklamovány dva názory, které od sebe oddělily starší a mladší generaci archeologů (Díaz-Andreu 2012, str. 44). Tradiční archeologové jako Henri Breuil a Pere Bosch-Gimpera trvali na paleolitické chronologii levantského umění. Naopak nová generace archeologů jako Eduardo Ripoll nebo Martín Almagro prosazovala názor mezolitického stáří, a dokonce ho Francisco Jordá zasadil do období středního neolitu (Díaz-Andreu 2012, str. 43). A zcela totožný vývoj lze zaznamenat i v počátcích samotného bádání. O současné situaci chronologického zařazení pojednává kapitola o postpaleolitickém umění.

V 70. letech 20. století Javier Fortea (1975) publikoval studii o novém lineárně-geometrickém stylu, který je charakterizován abstraktními motivy. Ve světle nových objevů a revizí však nenašel žádnou podporu (Díaz-Andreu 2012, str. 45). V současné době neexistuje jednomyslný názor. Někteří ho považují za samostatný styl a někteří ho pouze uplatňují na ryté kamenné plakety z období mezolitu (Díaz-Andreu 2012, str. 46).

Posledním důležitý milník je zasazen na začátek 80. let, kdy Mauro Hernández Pérez (1981) definoval poslední ze stylů tzv. makroschematický, který se dodnes vyskytuje pouze v regionu Alicante ve španělské Valencii (Díaz-Andreu 2012, str. 46).

## 2 Životní prostředí

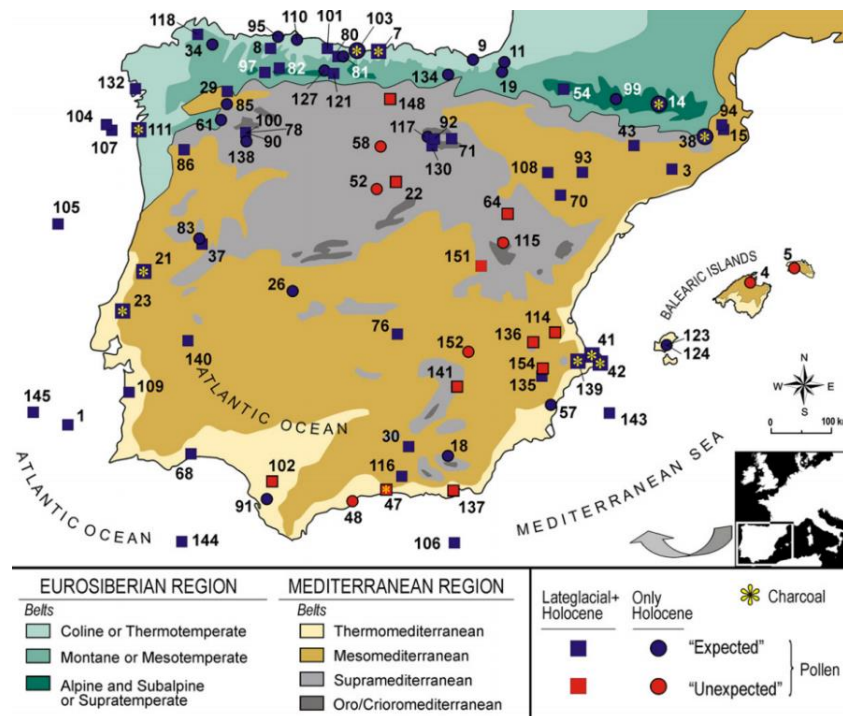
Přechod z mladého paleolitu do období mezolitu je charakteristický velkými environmentálními změnami, které ovlivnily společnost včetně jejího uměleckého projevu. Konkrétně se jedná o přechod z období pleistocénu k holocénu, tedy z období posledního glaciálu na klimatické optimum, které dále pokračuje i v současné době.

### 2.1 Environmentální zóny Pyrenejského poloostrova

Pyrenejský poloostrov lze rozdělit do dvou hlavních bioklimatických zón: euro-sibiřské či franko-kantabrijské a středomořské pásmo (obr. 2). Charakteristiky obou zón se vlivem času změnily, přesto v základním měřítku zůstaly od pleistocénu až do současnosti relativně stabilní (Jones 2013, str. 47).

Euro-sibiřské pásmo zahrnuje území na severu a severozápadě poloostrova. Klima se vyznačuje vlhkým a chladným podnebím bez výrazného sucha během léta (Carrión a kol. 2010, str. 459). Zooarcheologická analýza prokázala upřednostnění velké stádní zvěře před menší kořistí z hlediska stravovacích návyků místních obyvatel (Jones 2013, str. 47).

Středomořské pásmo se naopak vyznačuje teplým a suchým létem a poměrně chladnou a vlhkou zimou (Carrión a kol. 2010, str. 459). Místní strava byla mnohem více zaměřena na menší kořist jako králíci, ryby a měkkýši (Jones 2013, str. 47).



Obr. 2. Grafické znázornění euro-sibiřského a středomořského pásma na Pyrenejském poloostrově (převzato z Carrión a kol. 2010, str. 460).

## 2.2 Období posledního glaciálu

Glaciál je charakteristický střídáním stadiálů (studenější a sušší období) a interstadiálů (teplejší období). Jednotlivé klimatické fáze se studují na základě ledovcových vrtů a jejich stratigrafie. Z informací, které poskytují v tomto případě vrty z Grónska, začíná změna zmiňovaných výkyvů náhlým oteplením o 5 až 10 °C během několika desetiletí, a trvá poté 10–15 tisíc let. Následně započne postupné ochlazování několik stovek let, které skončí náhlým snížením teploty zpět na chladné a suché podmínky trvající 40–100 tisíc let (Burroughs 2005, str. 37–38). Zalednění se netýkalo Pyrenejského poloostrova, přesto ho ovlivňovalo, jelikož zadržovalo 84 až 98 milionů kubických kilometrů vody, což způsobilo snížení globální hladiny moře v průměru o 130 metrů (Burroughs 2005, str. 41).

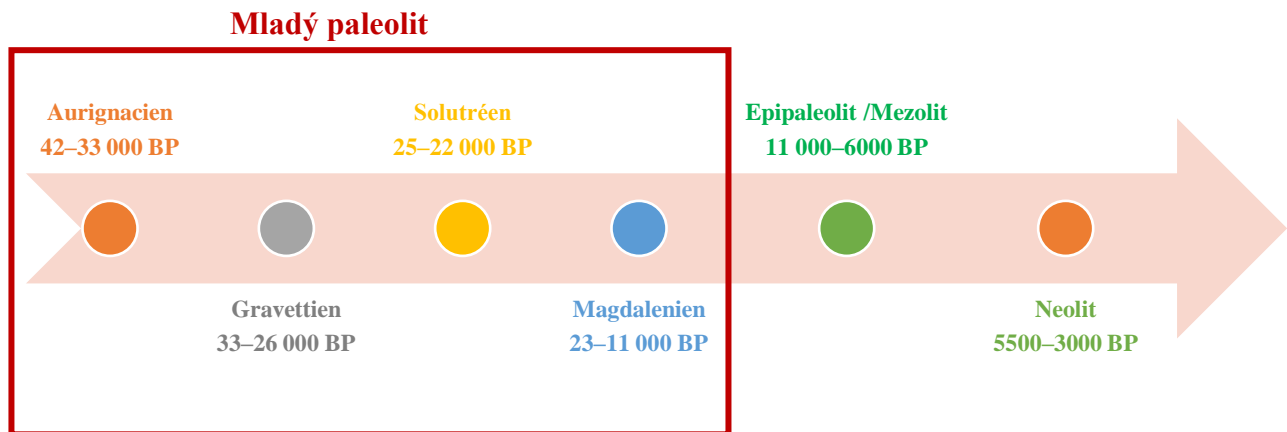
Období poslední glaciálního maxima, které spadá do období kolem 23 až 16 500 BP, mělo zásadní dopad na životy lidí kvůli velmi nehostinným podmínkám. Obrovský rozsah zalednění dosahující největší rozlohy kolem 21 000 BP (Burroughs 2005, str. 40) změnil oblast Pyrenejí na polární poušť bez jakékoliv stop vegetace, a dokonce ve středomořské oblasti převládala vyprahlá polopoušť (Burroughs 2005, str. 91). Kolem 14 500 BP došlo k náhlému a výraznému oteplení, které trvalo přibližně do 12 900 BP, kdy teploty znovu poklesly do téměř glaciálních podmínek. Tento teplotní výkyv byl poslední klimatickou událostí před nástupem holocénu (Burroughs 2005, str. 45).

## 2.3 Holocén

Počátek holocénu je datován kolem roku 12 000 BP, kdy se studené stepi velmi rychle proměnily v Evropě na smíšené lesy (Guthrie 2006, str. 410). Od 10 000 BP teplota vzrostla na úroveň srovnatelnou s moderními hodnotami (Burroughs 2005, str. 47). Tento přechod však vedl k zaplavení pobřežních linií a mladopaleolitických pobřežních lokalit vlivem tání ledovců a vzedmutí hladiny světové oceánu (Lillios 2019, str. 107). Přibližně před 6000 lety se zalednění na severní polokouli stáhlo téměř k moderním limitům (Carrión a kol. 2010, str. 460). V této době dosáhly klimatické podmínky globálního optima, což mělo za následek rozšíření lesů i do vysokých zeměpisných šířek severní polokoule (Burroughs 2005, str. 47). Důležitá otázka zní, jaká událost předcházela zmiňovaným změnám? Změna klimatu byla způsobena největšími planetami sluneční soustavy Saturnem a Jupiterem, které svým vyrovnáním změnily orbitu Země, a tak se ocitla blíže ke Slunci, což zapříčinilo i změnu oceánských proudů, jež přetvořily kontinentální klima produkující více oblačnosti a srážek a redukci sucha a teplotních extrémů (Guthrie 2006, str. 409).

### 3 Vývojové etapy sledovaných období

Na pomyslné časové ose se nyní pohybujeme v období přibližně od 42 000 do 6. tisíciletí BP (obr. 3). Předkládáme charakteristiku jednotlivých vývojových etap mladého paleolitu a mezolitu, a také proces neolitizace na Pyrenejském poloostrově.



Obr. 3. Chronologie sledovaného období v kontextu Pyrenejského poloostrova (dle Lillios 2019).

#### 3.1 Mladý paleolit

Chronologie pro mladý paleolit na Pyrenejském poloostrově vychází tradičně ze studia kamenné industrie. Tento systém určování stáří byl vyvinut francouzskými prehistoriky Denisem de Sonneville-Bordesem a Jean Perrotem, kteří čerpali z archeologických výzkumů mladopaleolitických lokalit (Lillios 2019, str. 66).

První doklady o přítomnosti anatomicky moderního člověka pochází ze severní části Iberského poloostrova kolem 42 000 BP, který přišel na zdejší území ze západní Evropy přes Pyreneje (Lillios 2019, str. 65). Toto území je také velmi zásadní v pochopení procesu nahrazení posledních neandrtálců anatomicky moderním člověkem (Lillios 2019, str. 58). Na severu byl přechod rychlejší, a tak k překrývání AMH<sup>1</sup> a neandrtálců docházelo méně než tisíc let, ale situace na jihu naznačuje, že spolu koexistovali až šest tisíc let. Odhalení skutečné pravdy pořád dále znevažují problémy s datovacími metodami (Lillios 2019, str. 59). Je však zjevné, že na konci aurignacieny žil na Pyrenejském poloostrově pouze AMH (Lillios 2019, str. 67).

<sup>1</sup> anatomicky moderní člověk

Mladopaleolitická společnost byla založena na rodinném soužití. Počet lidí v jedné skupině se odhaduje na 25 až 40 jedinců, což bylo vydedukováno na základě doložených stanic a minimálního počtu, které dovolovalo provádět každodenní činnosti a zajišťovalo přežití (Guthrie 2006, str. 157). V případě vyššího počtu jedinců by pravděpodobně docházelo ke komplikacím, jelikož žít ve velké skupině znamená ulovit více potravy, a tak vyčerpávat rychleji dostupné přírodní zdroje, což by uspíšilo přesun k nové stanici (Guthrie 2006, str. 407).

Lovecko-sběračské společnosti jsou velmi charakteristické častou mobilitou z důvodu vyčerpatelnosti lokálních zdrojů. V mladém paleolitu lze rozlišit dva druhy mobilit: rezidenční a logistickou. Rezidenční mobilita se vyznačuje častějším přesunem celé komunity. Naopak pro logistickou mobilitu jsou příznačné méně časté přesuny a jednotlivci či malé skupiny se vydávají ze stanice, aby splnili specifické úkoly pro potřeby dané komunity (Jones 2013, str. 47).

Na povahu mobilit na Pyrenejském poloostrově proběhl výzkum, který odhalil výskyt samotných stanic v reakci na aktuální klimatické podmínky, kdy dochází k pohybu ve směru sever-jih a zpět. Příkladem můžou být podmínky během posledního glaciálního maxima, které zapříčinilo výrazné zakládání nových stanic na jihu, jelikož středomořské pásmo nabízelo lepší podmínky pro život. Následně v období magdalenien, během posledního interstadiálu, se naopak rapidně zvýšil počet stanic v euro-sibiřské zóně (Jones 2013, str. 49). Studie také došla k závěru, že v euro-sibiřském pásmu se vyskytuje nejvíce stanic s rezidenční mobilitou a v rámci středomořské zóny figurují spíše stanice s logistickou mobilitou. Důvod však stále uniká vědeckému poznání, jelikož je potřeba více dat (Jones 2013, str. 50).

### **3.2 Epipaleolit a mezolit**

Vývoj Pyrenejského poloostrova je po konci mladého paleolitu regionálně odlišný, a proto v následujících odstavcích postupujeme výčtem a stručnou charakteristikou jednotlivých oblastí.

Konec pleistocénu a počátek holocénu lze obecně definovat jako úpadek mladopaleolitické tradice skalního umění, které se navíc postupem času zcela vytrácí (Giraldo – Arranz 2012, str. 227). V raných fázích holocénu (cca 8 000 BP) dochází k radikální změně, kdy jsou jakékoliv umělecké projevy umístěné na přenosné objekty, a tak na Pyrenejském poloostrově zcela dominuje mobilní umění, avšak ve viditelně menším množství než v předchozí periodě (Giraldo – Arranz 2012, str. 228).



### 3.2.1 Baskicko-kantabrijské pobřeží

Azilien (11 750–8 650 BP) je hlavním technologickým komplexem období pozdního paleolitu. Jeho název pochází z eponymní francouzské lokality Mas d'Azil, kterou zkoumal a popsal prehistorik Édouard Piette (1895). Jeho práce pomohla vysvětlit otázku časové hiátu mezi paleolitem a neolitem ve Francii. Azilien je na Pyrenejském poloostrově rozšířen po celé Kantábrii, Baskicku a Pyrenejích (Lillios 2019, str. 123). V současné době lze s jednoznačnými důkazy říci, že přibližně 50 lokalit obsahuje azilské vrstvy (Aura a kol. 1998, str. 91). Mezi klíčové lokality s azilskými vrstvami patří jeskyně Ekain, El Mirón, El Pendo, La Riera a další. Přesto však úrovně nedosahují hluboké stratigrafie, což svědčí o menších sociálních skupinách a sítích (Lillios 2019, str. 123).

V období magdalenieny byla zdejší oblast považována za jednu z nejbohatších míst s výskytem skalního umění v Evropě, avšak pro azilien je charakteristický výrazný pokles ve skalním, a nakonec i v mobilním umění. Důkazy svědčí pouze o velmi strohé geometrické výzdobě nástrojů nebo přívěsků. Na počátku mezolitu (cca 9000 BP) dokonce neexistují žádné nálezy mobilního umění jakéhokoliv druhu (Aura a kol. 1998, str. 95).

Hlavním projevem období mezolitu je asturský technologický komplex, datovaný mezi lety 8000–5000 BP, jehož název vznikl na základě rozšíření ve španělské autonomní oblasti Asturie (Lillios 2019, str. 124). Pro asturien jsou charakteristické kamenné kopáče a mušle. V současné době se vedou diskuse, jestli není asturien pouze pozdní fází azilského technokomplexu, jelikož je známo pouze několik málo lokalit, kde se jednotlivé komplexy stratigraficky překrývají (Lillios 2019, str. 126).

### 3.2.2 Pobřeží Středozemního moře

Pozdní paleolit ve středomořské oblasti Pyrenejského poloostrova je členěn podle změn v kamenné industrii na: *microlaminar epipaleolithic* a *geometric epipaleolithic* (Lillios 2019, str. 109). Použili jsme záměrně originální názvy, jelikož nemají český ekvivalent. *Microlaminar epipaleolithic* (9500–7000 BC) navazuje v kamenné industrii, surovinách, sídlení a subsistenční strategii na magdalenien (Lillios 2019, str. 109). Nenavazuje však na magdalenienickou uměleckou tradici, protože v této fázi epipaleolitu zcela chybí jakékoliv předměty umělecké povahy (Aura a kol. 1998, str. 98). *Geometric epipaleolithic* (nebo mezolit, 7000–5000 BC) se vyznačuje výrobou úštěpů, čepelí a čepelek s geometrií v podobě segmentových kruhů a trojúhelníků (Lillios 2019, str. 109). Během tohoto období známe pouze ryté plakety z jeskyně La Cocica (Aura a kol. 1998, str. 98).

### 3.2.3 Vnitrozemí

Vnitrozemí Iberského poloostrova bylo hojně osídleno v celém mladém paleolitu. Hlavní zlom nastává po skončení doby ledové (cca 11 400 BC), kdy se ze zdejší oblasti, až na několik výjimek v povodí řeky Ebro, vytratil život až do počátku raného neolitu (5000–4500 BC) (Zilhao, J. 2000, str. 144).

Důvodů může být hned několik:

- Vnitrozemí poloostrova postrádá důležitá jezera, a dokonce největší vodní toky mohly být v obdobích letních měsíců náchylné na vysychání. Existuje však tvrzení, které tento návrh vyvrací a argumentuje stálostí řek po celý rok vzhledem k tání sněhu a ledu nahromaděného v ledových okolních horských pásem (Zilhao, J. 2000, str. 144).
- Na počátku holocénu bylo vnitrozemí velmi rychle pokryto lesy, což mělo vliv na úbytek stádní zvěře. Ryby a další vodní živočichové nedokázali pokrýt stravovací návyky místních obyvatel (Zilhao, J. 2000, str. 145).
- Absence mezolitických lokalit může být také způsobena samotným archeologickým výzkumem, který dosud nedokázal identifikovat zachované pozůstatky lidské aktivity. Z analogií je však známo mnoho oblastí po světě, ve kterých nedocházelo k lidskému osídlení právě vlivem velmi hustého zalesnění (Zilhao, J. 2000, str. 145).

### 3.2.4 Západní pobřeží

Západní část Pyrenejského poloostrova tvoří v současné době Portugalsko a autonomní španělské území Galicie. V období pozdního paleolitu a mezolitu sdílí mnoho společného s první zmiňovanou Baskicko-kantabrijskou oblastí. První doklady epipaleolitu/raného mezolitu pochází z cca 9 500 BC (Lillios 2019, str. 129).

V této oblasti je velmi zajímavým jevem sídlení posledních lovců a sběračů. V magdalenieniu byly stanice zakládány ve vnitrozemí a podél pobřeží. S nástupem klimatického optima a rozšiřováním lesního porostu docházelo k migraci populace směrem k pobřeží a ústí řek v provinciích Estremadura, Alentejo a Alentejo (Lillios 2019, str. 129). Právě v těchto nových sídelních lokalitách byly nalezeny charakteristické „*shell middens*“ nebo „*kitchen middens*“ (v češtině „mohyla z mušlí“; Lillios 2019, str. 130). Jedná se o koncentraci odpadu z ulit jedlých měkkýšů společně s dalšími artefakty denní potřeby, které vytváří útvary podobné mohylám. Nachází se po celém světě a vznikají zpravidla po ústupu glaciálního zalednění a vymizení pleistocenní stádní zvěře. Měkkýši se tak stali významným zdrojem potravy (Lillios 2019, str.

133). Vodní živočichové tvořili přibližně 50 % z celkové potravy mezolitického člověka (Aura a kol. 1998, str. 91). Další stanice vznikaly v těsném okolí pazourkových zdrojů a v prostředí skalních úkrytů a v jeskyních. Jednou z nejvýznamnějších jeskyní je Lapa de Picareiro, která byla využívána člověkem od středního paleolitu až do doby železné včetně pozdního paleolitu a mezolitu (Lillios 2019, str. 130).

V Galicii jsou známá naleziště azilienského technologického komplexu ve skalních úkrytech a pod širým nebem. Asturienský technokomplex byl údajně zjištěn podél pobřeží Galicie a severního Portugalska, ale pro lokality neexistují věrohodné kontexty s jednoznačnou datací (Lillios 2019, str. 129).

### 3.3 Proces neolitizace

Proces neolitizace započal na Pyrenejském poloostrově kolem roku 5700/5600 BC, kdy se zde objevily první neolitické komunity a jeho dovršení skončilo v roce 5400/5300 BC, ve kterém je neolit již plně rozšířen napříč celým územím (García-Matínez de Lagrán 2015, str. 443). Nad přechodem z lovecko-sběračské subsistence na zemědělskou stále visí mnoho otazníků (McClure a kol. 2008, str. 327). Jsou navrhovány v celku tři teorie, avšak vysvětlení neolitizace poloostrova vyžaduje stále větší počet archeologických a historických dat (García-Matínez de Lagrán 2015, str. 447).

- *Capillary diffusion model*. Tento model představili v roce 2007 autoři María Cruz Berrocal a Juan Vicent García, kteří předpokládají v kontinuitu mezi mezolitickým a neolitickým obdobím. Hybatelem neolitizace byli tak samotní lovci-sběrači, kteří dokázali vyvolat proces ekonomické transformace a prohloubit sociální systémy. Model zdůrazňuje aktivní roli mezolitických populací při formování procesu osvojení domestikovaných plodin, živočichů a hmotné kultury podle vlastních konkrétních požadavků. Argumentace autorů je založena na archeologických pramenech z epipaleolitických lokalit, kde se nacházejí různé neolitické prvky (Berrocal – García 2007, str. 687). Neolit podle nich nepředstavuje novou fázi sociální evoluce vyvolanou příchodem nových skupin středomořského původu, ale závěrečnou etapu procesu lovecko-sběračské transformace (Berrocal – García 2007, str. 688).

Autoři kritizují duální model, který předpokládá, že neolitická populace kolonizovala poloostrov s již složitými výměnnými sítěmi. Dále pak počítá s přítomností neolitického balíčku bez předchozího vývoje a nevysvětluje náhlé zmizení místních skupin lovců a sběračů (Berrocal – García 2007, str. 686–687).

- **Duální model.** Jádrem modelu spočívá v kolonizaci a následném osídlení Pyrenejského poloostrova zemědělskou populací (McClure a kol. 2008, str. 327). Neolitické skupiny se nejprve usídlily v oblasti západního Středomoří, a poté postupně rozšiřovaly své pole působnosti do jižního Španělska a Portugalska (McClure a kol. 2008, str. 326). První doklady raně neolitického osídlení byly objeveny na území současného města Alcoi v provincii Alicante. Důvodem prvotního osídlení středomořského pobřeží je místní absence činnosti mezolitických populací. Kontakt obou skupin se mohl odehrávat několika způsoby: koevoluce, akulturace či asimilace, v závislosti na kontextu v daném regionu. O roli lovců a sběračů v procesu změny subsistence se vedou i nadále diskuse. Model také podporuje absence divokých předků domestikovaných živočichů (ovce, kozy) a rostlin (pšenice jednozrnka a dvouzrnka), což naznačuje, že neolitický balíček byl importován na Iberský poloostrov zemědělskou populací (McClure a kol. 2008, str. 327).

Zastánci duálního modelu naopak vidí úskalí v předchozí hypotéze, jelikož vyžaduje existenci lokálních, a především dálkových vztahů, a také strategie vedoucí k procesu změny ekonomické základny během mezolitu. Navrhují tedy uplatňovat *capillary diffusion model* pouze na konkrétní a regionální kontexty, nikoliv na celkový proces neolitizace Pyrenejského poloostrova (McClure a kol. 2008, str. 327).

- Současný přístup sleduje proces neolitizace na základě keramické produkce. Pro neolit je typická keramika skupiny *Cardial* (nebo *Cardium*), která se vyskytuje podél pobřeží Středozemního moře od Španělska přes Itálii až do Řecka. V nedávných výzkumech byly však nalezeny jiné keramické skupiny, které naznačují existenci různých vlivů a neolitických cest na Pyrenejském poloostrově (García-Matínez de Lagrán 2015, str. 430). První z nich je keramika italské tradice *Impresso*, jejíž střepy byly nalezeny v několika lokalitách středomořského pobřeží, a která se velmi liší od skupiny *Cardial*, což vyústilo v diskusi, zdali se nejedná o její předstupeň (García-Matínez de Lagrán 2015, str. 432). Velmi zajímavá situace se objevila v jeskyni Nerja v Andalusii na jihu Španělska, kde byla ve spodních úrovních jedné z komor odhalena keramická kolekce, která je velmi podobná zmiňovanému typu *Impresso*. Zde se dokonce uvažuje o neolitizaci jižního Španělska prostřednictvím severoafrické pobřežní cesty (García-Matínez de Lagrán 2015, str. 433). Vyjmenovat další a další typy keramické produkce v jednotlivých regionech není důležité a spíše je nezbytné uvést, k jakému závěru tato skutečnost vede. Neolitizace Pyrenejského poloostrova mohla být vedena z několika

center a vedlo jí několik skupin s různým původem a typem kolonizačního procesu (García-Matínez de Lagrán 2015, str. 443).

Zmiňované modely se nezabývají děním v Baskicko-kantabrijském regionu, jelikož situace je zde velmi odlišná od ostatních oblastí poloostrova. Ve světle nových archeologických pramenů se ukazuje, že v regionu až do počátku 5. tisíciletí žili souběžně lovecko-sběračské a zemědělské populace, čemuž napovídá i překrývání radiokarbonových dat mezolitických a neolitických lokalit (Lillios 2019, str. 128).

### 3.4 Společnost v kontextu umělecké tvorby

#### 3.4.1 Lovci a sběrači

Lovci a sběrači jsou rozděleni do tří kategorií: časní lovci, časní sběrači a pozdní lovci. Rozdíly mezi nimi jsou rozpoznatelné na základě stylistiky a koncepcí v uměleckém vyjádření. Dále pak odlišně vnímali krajinu, měli jiné sociální postavení a obavy. Diferenci lze spatřit také v období výskytu na Zemi. Časní lovci a sběrači žili v mladém paleolitu v časovém rozmezí 40 000–12 000 BP. Pozdní lovci přežívají od 12 000 BP až do příchodu prvních zemědělců (Anati – Anati 2015, str. 221).

- **Časní lovci.** V uměleckém projevu zcela figurují zoomorfní zobrazení. Narativní scény převážně chybí. (Anati – Anati 2015, str. 220). Lidské postavy jsou výjimečným jevem, avšak výjimka potvrzuje pravidlo, a tak v lokalitách v Austrálii, centrální Asii, Rusku, Francii a Španělsku, lze nalézt ojedinělé exempláře. Nejznámější koncentrace umění časných lovců je situována ve franko-kantabrijské oblasti a dále v Arnhemské zemi v Austrálii, v regionech Kondoa a Singida v Tanzanii nebo na pobřeží Kaspického moře v Ázerbájdžánu (Anati – Anati 2015, str. 221).
- **Časní sběrači.** Vegetariánská strava sběračů byla zcela závislá na sběru divokého ovoce, hlíz a listů. Skalní panely jsou zaplňovány z velké části antropomorfními obrazy a abstraktními značkami. Zcela převažují ženské postavy nad mužskými. Umělci vytvářeli scény s nadpřirozenou a sociální tematikou. Příznačné jsou mystické antropomorfní postavy, které představují formu komunikace mezi reálným světem a světem přírodních sil. Hlavní výskyt umění sběračů je koncentrováno v Austrálii a východní Africe. Tyto umělecké projevy zcela chybí v evropském kontextu (Anati – Anati 2015, str. 221).

- **Pozdní lovci.** Toto označení přísluší lovcům, kteří obývali Evropu a další části světa od počátku holocénu. V evropském kontextu lovecko-sběračská subsistence postupně mizí nástupem neolitu. Pozdním lovcům je přisuzováno umění v severní Africe a pravděpodobně i na území španělské Levanty. Skalní umění pozdních lovců zahrnují narativní scény lovu. Převažují zobrazení mužských postav nad ženskými. Hlavními tématy jsou potrava, pohlaví a teritorium. Lovená zvěř se liší v závislosti na prostředí. Největší zastoupení mají kozy a jeleni. Hlavní oblast umění posledních lovců leží na Středním východě a ve střední Asii (Anati – Anati 2015, str. 221).

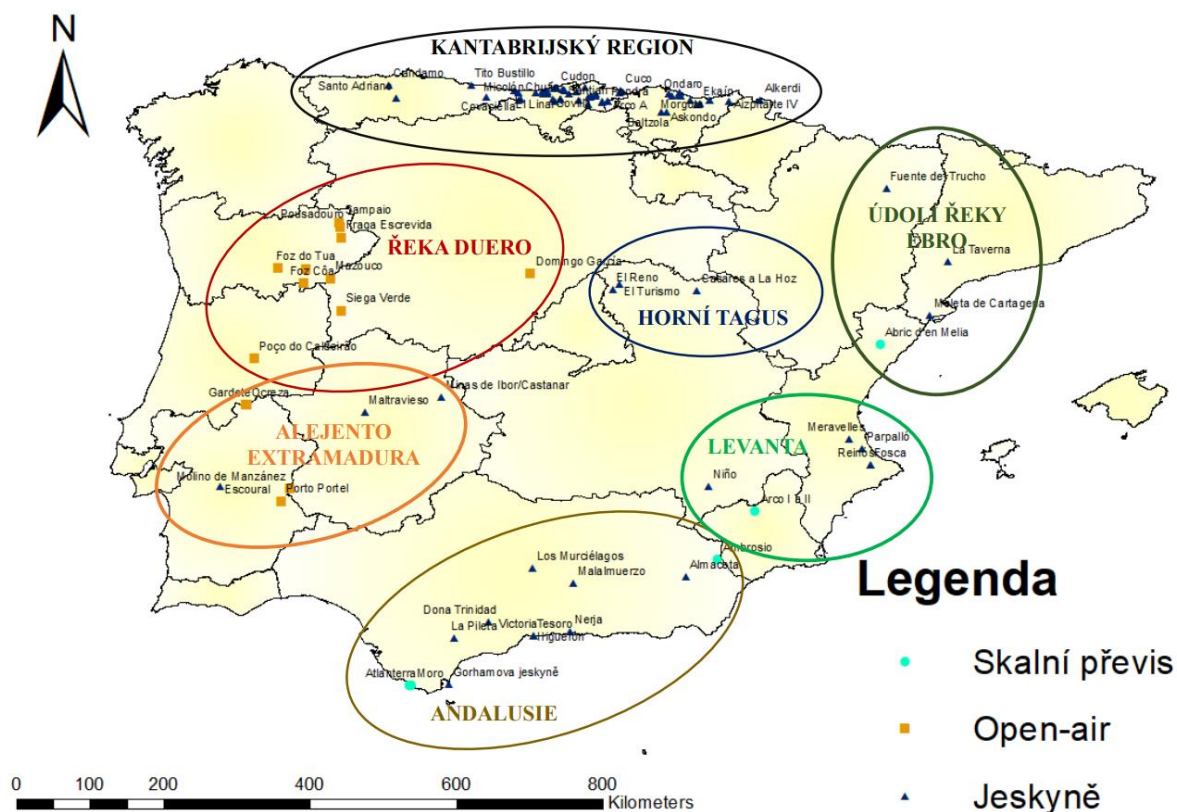
### **3.4.2 Zemědělci**

Umělecké projevy zemědělských komunit obsahují velké množství stylů a témat jako například mytologické, symbolické nebo vzpomínkové. Objevují se narativní i schématické scény. Upřednostněny jsou lidské postavy a nadpřirozené bytosti. Zobrazení konfliktů a válečných scén zaplňuje velké množství skalních panelů. V uměleckém měřítku tvoří scény takového charakteru zcela nový aspekt v životě zemědělských skupin. Umění komplexních společností je rozšířeno v Evropě, v severní a ve východní Africe, v Indii nebo na Dálném východě (Anati – Anati 2015, str. 222).

## 4 Mladopaleolitické skalní umění

### 4.1 Geografické rozšíření

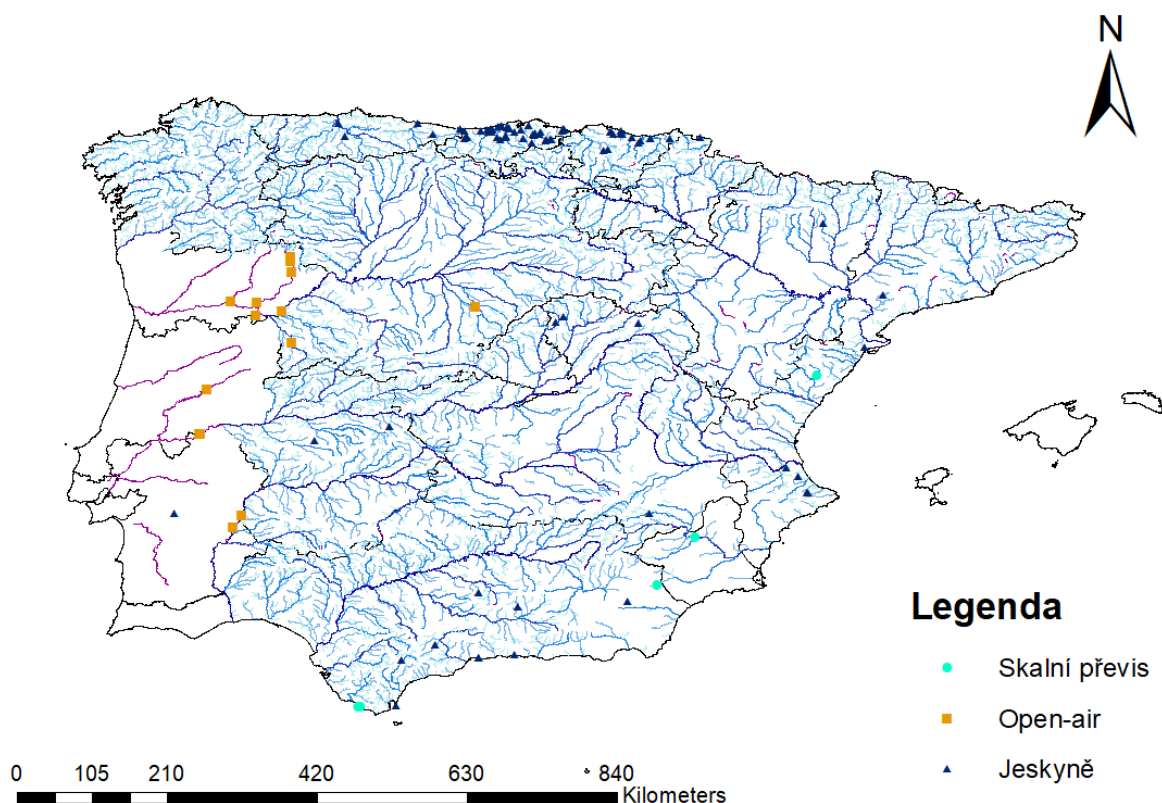
Severní část Pyrenejského poloostrova náleží do tzv. franko-kantabrijské zóny, která je tradičně spjata především s přítomností skalního umění z období mladého paleolitu. Postupem času se však začalo objevovat po celé rozloze poloostrova, a tak lze v současnosti jednotlivé lokality uspořádat celkem do sedmi skupin: kantabrijský region, údolí řeky Ebro, horní tok řeky Tagus, oblast středomořské Levanty, Andalusie, portugalské Alejento a španělská Extremadura a údolí řeky Duero (obr. 4).



Obr. 4. Rozšíření skalního umění na Pyrenejském poloostrově podle typu lokality (vytvořeno autorem podle vzoru Bicho a kol. 2007, str. 84).

Výskyt skalního umění je vždy vázán na vodní tok (obr. 5). Tento jev již zdůraznil například Paul Taçon (1993), který spojuje skalní umění s výraznými geografickými prvky v krajině. Skalní umění mohlo pomáhat snadněji se orientovat v nejbližším okolí, komunikovat s ostatními lovci a sběrači (Půtová 2015, str. 37) a fungovat jako indikátor sociálních a územních vztahů (Berrocal – García 2007, str. 692). V tomto pojetí byly jednotlivé lokality součástí nadregionální sítě určené pro danou komunitu, ale i širší publikum (Berrocal – García

2007, str. 692). Přenos informací musel být však prostorově omezen, jelikož zpráva uložená na jednotlivých skalních panelech sice mohla být přenášena na dlouhé vzdálenosti, ale skupiny, které nepřišly do styku s autorem, nemusely již dané informaci porozumět (Langely 2015, str. 58; 63). Když se na tento jev podíváme z praktického hlediska, tak je samozřejmě nutné připustit možnost, že lidé i zvířata přicházeli k vodním tokům pít. Následně se lze obrátit na naturalistický přístup R. D. Guthrieho, který považuje skalní umění mladého paleolitu za přenos informací o biologické stránce zvířat. Argumentuje především faktem, že zobrazované živočišné druhy se shodují s nalezenými kosterními pozůstatky (Guthrie 2006, str. 55).



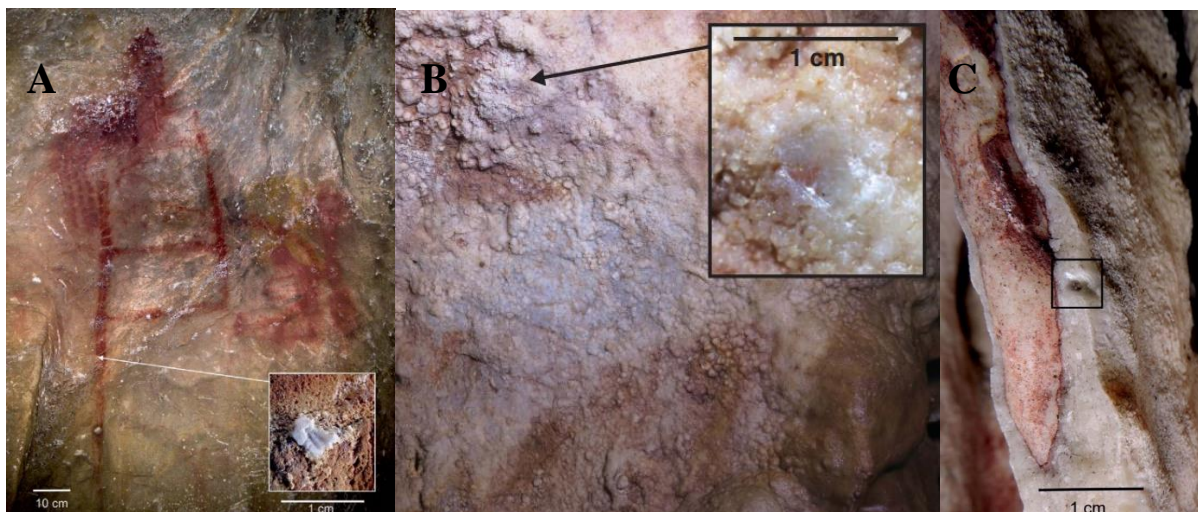
Obr. 5. Říční síť Pyrenejského poloostrova se zobrazením lokalit se skalním uměním (mapový podklad: Ríos de España, ArcGis).

## 4.2 Chronologie

Počátky umění na Pyrenejském poloostrově sahají již do středního paleolitu, kdy Evropu obývali neandrtálci (Lillios 2019, str. 48). Mezi nepřímé předměty uměleckého charakteru náleží perforované mušle (Lillios 2019, str. 55). Pravděpodobně se v tomto případě jedná o následky přírodních procesů, ale v několika jiných lokalitách středního paleolitu a africké střední doby kamenné sloužily perforované mušle jako ozdoby. Za první věrohodné výsledky



neandrtálského skalního umění byly považovány datovací sekvence z několika jeskyní jako Altamira, Tito Bustillo nebo El Castillo, kde se u několika motivů potvrdilo stáří kolem 40 000 BP. Za tvůrce mohou být však považováni neandrtálci stejně jako anatomicky moderní člověk (Lillios 2019, str. 56). V roce 2018 D. L. Hoffman zveřejnil nové výsledky datování uhličitanových krust metodou U-TH (Uranium-thorium) z jeskyní La Pasiega, Maltraviesa a Ardales, které poskytlo zcela převratné výsledky (Hoffman a kol. 2018, str. 912). Minimální věk „žebříkovitého“ obrazce v jeskyni La Pasiega byl datován na 64,8 ka<sup>2</sup> (obr. 6A). Otisk ruky v jeskyni Maltraviesa je minimálně starý 67,7 ka (obr. 6B). Pigmentové skvrně v jeskyni Ardales byl určen minimální věk 65,5 ka (obr. 6C). Někteří vědci stále nedůvěřují zmiňovaným datům a kritizují metodologické problémy analýzy (Hoffman a kol. 2018, str. 913, Lillios 2019, str. 57).

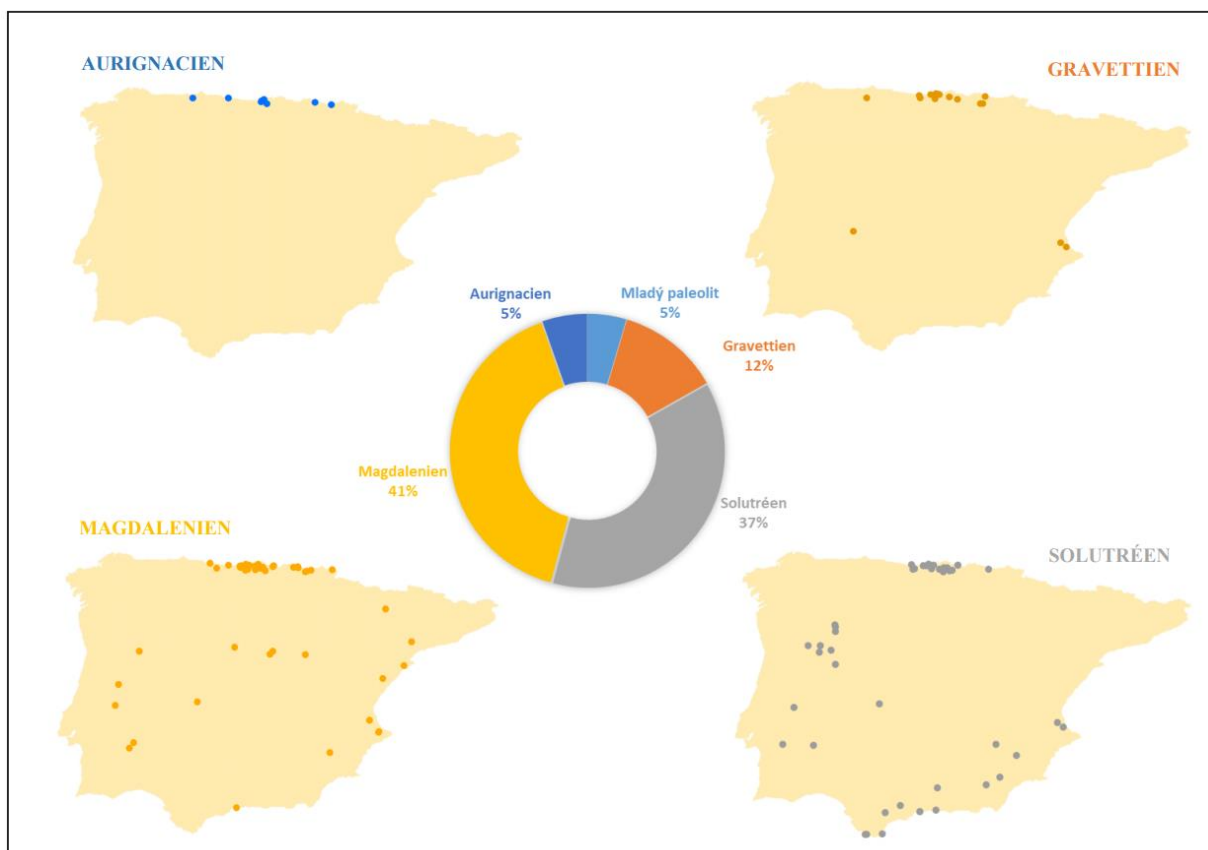


Obr. 6. Motivy, které byly předmětem analýzy datovací metodou U-TH (Uranium-thorium); A. „žebříkovitý“ obrazec; El Castillo; B. otisk ruky; Maltraviesa, C. pigmentová skvrna, Ardales (převzato z Hoffman a kol. 2018, str. 912–913).

Tradice skalního umění na Pyrenejském poloostrově se rozvíjí po příchodu AMH a dále pokračuje až do nejmladšího období mladého paleolitu (obr. 7). Veškeré lokality spojené s raně mladopaleolitickou tvorbou aurignacienu (42 000–33 000) se vyskytují v kantabrijském regionu, v němž skalní umění dominuje ve všech následných fázích mladého paleolitu. A. W. G. Pike a kol. (2012) datovali pomocí metody U-TH několik skalních motivů v jeskyních Altamira, Tito Bustillo a El Castillo, které se shodovaly s obdobím aurignacienu. Například červený disk v rámci *Panel de las Manos* je starý  $41,4 \pm 0,57$  ka (Pike a kol. 2012, str. 1410). Výsledky analýzy představují zásadní význam, jelikož jsou jmenované jeskyně známé až pro své skalní umění magdalenienkého stáří. V období gravettienu (33 000–26 000 BP) umělecká

<sup>2</sup> tisíc let

tvorba pokračuje až na výjimky podél severního pobřeží poloostrova, kde jsou jeskynní malby zcela stylově totožné. Jedná se o konturové malby v nesouměrném poměru, kdy trup dosahuje velkého a hlava naopak malého objemu se schematicky zobrazenými končetinami (Svoboda 2011, str. 97). Následná fáze epigravettienu na Pyrenejský poloostrov nezasahovala. Skalní umění pak zažívá velký rozkvět v solutrénu (25 000–22 000 BP), který navazuje na gravettskou kulturní tradici. Objevuje se zcela nový typ lokalit pod širým nebem, který je příznačný především pro oblast údolí řeky Duero (Půtová – Soukup 2015, str. 153). Solutrén je chronologicky současný s klimatickým obdobím glaciálního maxima, což přimělo lovce a sběrače k přesídlení do jižní části poloostrova, kde panovaly výrazně lepší podmínky pro život, a proto v této oblasti započala nová umělecká enkláva (Svoboda 2011, str. 98). Magdalenien (23 000–11 000 BP) představuje absolutní vrchol paleolitické tvorby z hlediska kvalitního a realistického zpracování jednotlivých motivů. Je uplatňována monochromní i polychromní malba. Tvůrci dodávají svým obrazům trojrozměrnost díky dokonalému stínování. Sofistikované umění skomírá spolu se závěrem magdalenieniu a nahrazují ho silně deformované zoomorfni obrazy (Svoboda 2011, str. 99).



Obr. 7. Relativní četnosti lokalit se skalním uměním vzhledem k jejich dataci v jednotlivých obdobích mladého paleolitu na Pyrenejském poloostrově.

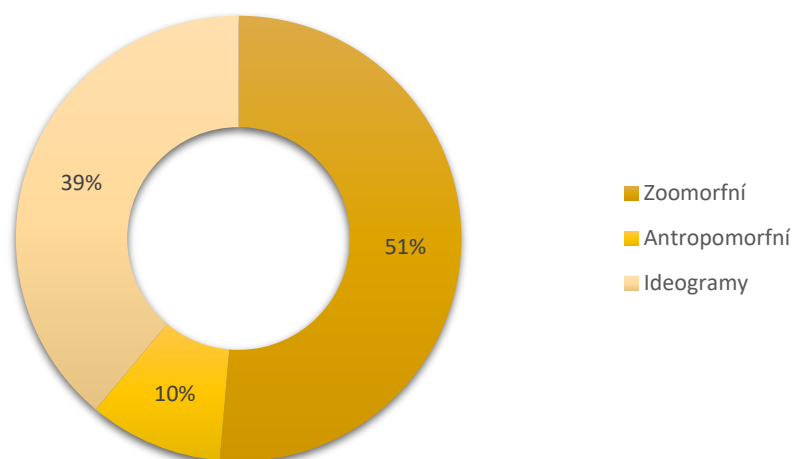
## 4.3 Základní charakteristika

V této kapitole zhodnocujeme motivy a techniky, které se objevují v mladopaleolitickém záznamu. Hlavním zdrojem je vlastní databáze, jež obsahuje 108 lokalit s výskytem skalního umění na Pyrenejském poloostrově.

### 4.3.1 Motivy

Mladopaleolitičtí tvůrci zásadně zpracovávali zoomorfní motivy, dále pak lidské postavy či jejich části a ideogramy (linie, body, geometrické obrazce a další znaky, graf 1). Zoomorfním motivům je dána mnohem větší pozornost i z hlediska kvality zpracování, jež ve většině případů odpovídá živé realitě, což nelze říct o lidských postavách, které tvůrci vyobrazují velmi schematickou formou (Svoboda 2020, str. 54). Existuje mnoho možných vysvětlení, ale podle nás si každá hypotéza v sobě ponechává jednu zásadní věc, a to velmi intenzivní a symbiózní vztah člověka a přírody. „*Příroda, kultura a společnost jsou pro lovce a sběrače součástí jedné sdílené žité reality*“ (Půtová 2015, str. 39). Pro lovecko-sběračské skupiny bylo nezbytné znát své přirozené okolí kvůli orientaci v prostoru, čerpání přírodních zdrojů a lovu (Půtová 2015, str. 40). Zopakujeme některé myšlenky z podkapitoly o studiu významu skalního umění. Mytologické pojetí skalního umění předpokládá, že zobrazená zvířata mohla představovat alegorii člověka, který na sebe vzal podobu určitého druhu. Jeskyně sloužila ke kontaktu s duchovním světem, kam člověk chodil za svými předky (Svoboda 2020, str. 179). Tyto teze byly již v minulosti kritizovány, nicméně pořád mají v současné archeologii své místo. Ústředním aspektem mytologického pojetí je onen přírodní svět, ve kterém lidé nalézají spojení s jiným světem. R. D. Guthrie počítá s velmi prostým vysvětlením mladopaleolitických obrazů. Lovci a sběrači zaznamenávali na skalní panely chování zvířat a jejich anatomickou podobu v přirozeném prostředí. Zaměřovali se především na velká a silná zvířata (Guthrie 2006, str. 52). Pozorovali jejich chůzi, stravovací návyky, způsob, jakým sledovali okolí a pohybovali se po krajině a další činnosti (Guthrie 2006, str. 53), avšak mnohem více zvířat je zobrazeno v pohotovosti, ohrožení nebo ve statickém stavu (Guthrie 2006, str. 60). Jeho hypotézu lze navíc velmi dobře ověřit, protože většina zvířat na skalních panelech dodnes žije, a právě identifikace maleb a rytin probíhá na základě současných popisů daných druhů (Guthrie 2006, str. 55). Mumie zvířat v permafrostu jako například mamuti pomáhají při hodnocení spolehlivosti určitých detailů v mladopaleolitickém umění (Guthrie 2006, str. 56). V současné době převažuje názor o komunikační povaze skalního umění, které vyjadřuje „*určitý příběh, mýtus, rituál, hru, praktické informace i elementární lidská přání, spíše než jen mechanickou reprodukci viděného*“ (Svoboda 2020, str. 215). Lovci a sběrači v mladém paleolitu nebyli

zatížení strategickými a organizačními aspekty společnosti, jelikož jejich přežití záviselo na bezchybném pozorování a interpretaci přírodních pochodů v krajině (Guthrie 2006, str. 404). Podle našeho názoru jde právě o ten důvod, proč zobrazovali převážně zoomorfní motivy. Tvůrci a jejich komunita byli celý život v kontaktu mezi sebou a přírodním světem, jelikož nic jiného neznali. Nevytvářeli příliš velká seskupení z ekonomických důvodů, a tak se příroda stávala jedinou další známou věcí, s níž nemuseli mít strach, protože jejich kognitivní a symbolický systém „*byl charakterizován důvěrným vztahem ke krajině a místu, v němž žili*“ (Půtová 2015, str. 34), což se poté odrazilo i v umělecké produkci, kde spojili svoji mysl se systémem přírodního světa. Na základě zmiňované databáze jsme provedli analýzu zoomorfních motivů, které jsou rozdělené do tří skupin: četné, méně četné a ojediněle četné (obr. 8–9 a graf 2).

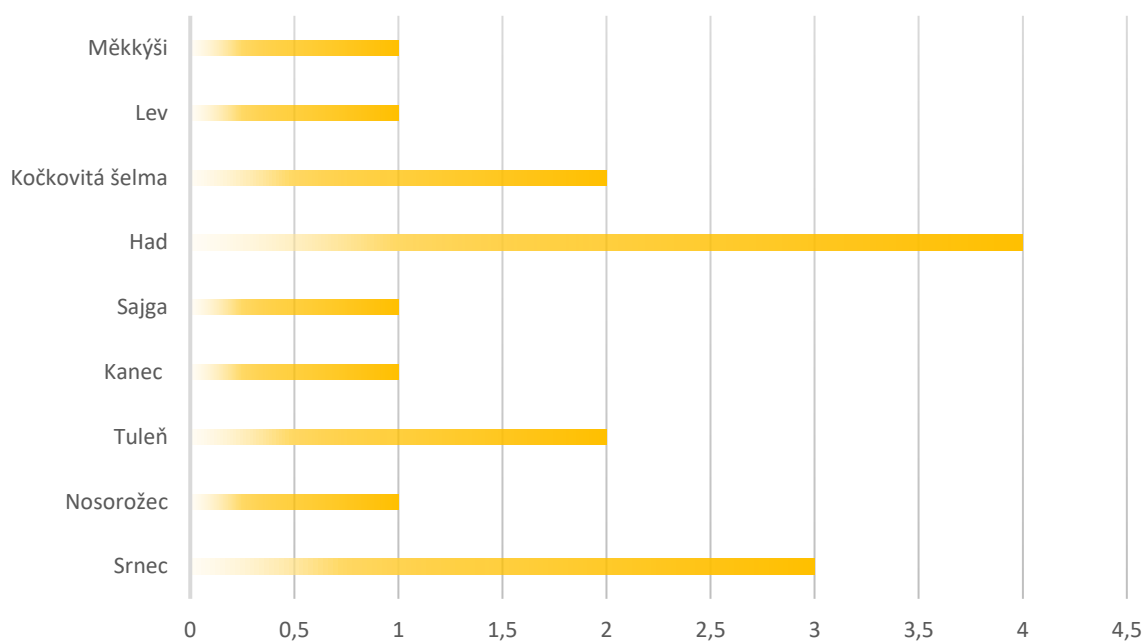


Graf 1. Relativní četnosti lokalit se zoomorfními, antropomorfními motivy a ideogramy na Pyrenejském poloostrově z období mladého paleolitu (z celkových 108 lokalit).

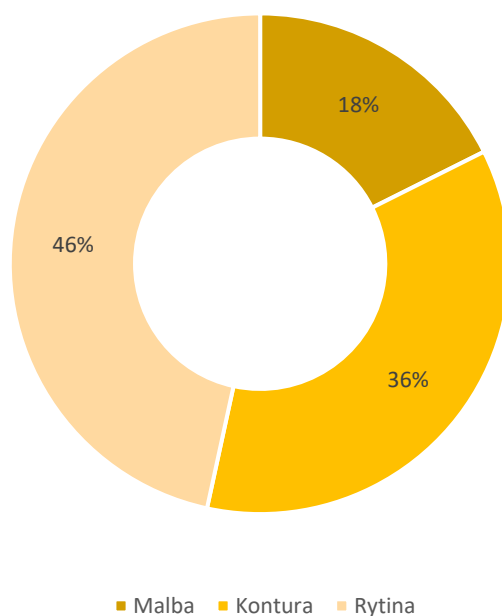
#### 4.3.2 Techniky

Tvůrci skalního umění využívali celkem dvě základní techniky výzdoby skalních panelů: petroglyfy neboli rytiny a piktogramy. Rytiny se vytvářely pomocí úštěpů, a později i nožem (Půtová 2015, str. 14). V našem souboru lokalit se technika rytí vyskytuje téměř u poloviny sledovaných lokalit (graf 3). Do piktogramů náleží celoplošné či částečné malby, konturové malby a kresby. V případě jeskyní se barevný pigment uchovává díky stabilnímu klimatu (Svoboda 2011, str. 129). Mezi základní nástroje patřil štětec nebo tvůrcův prst. Základním prvkem každé malby je bod a skupina po sobě jdoucích bodů pak vytvářela linii. Konturová

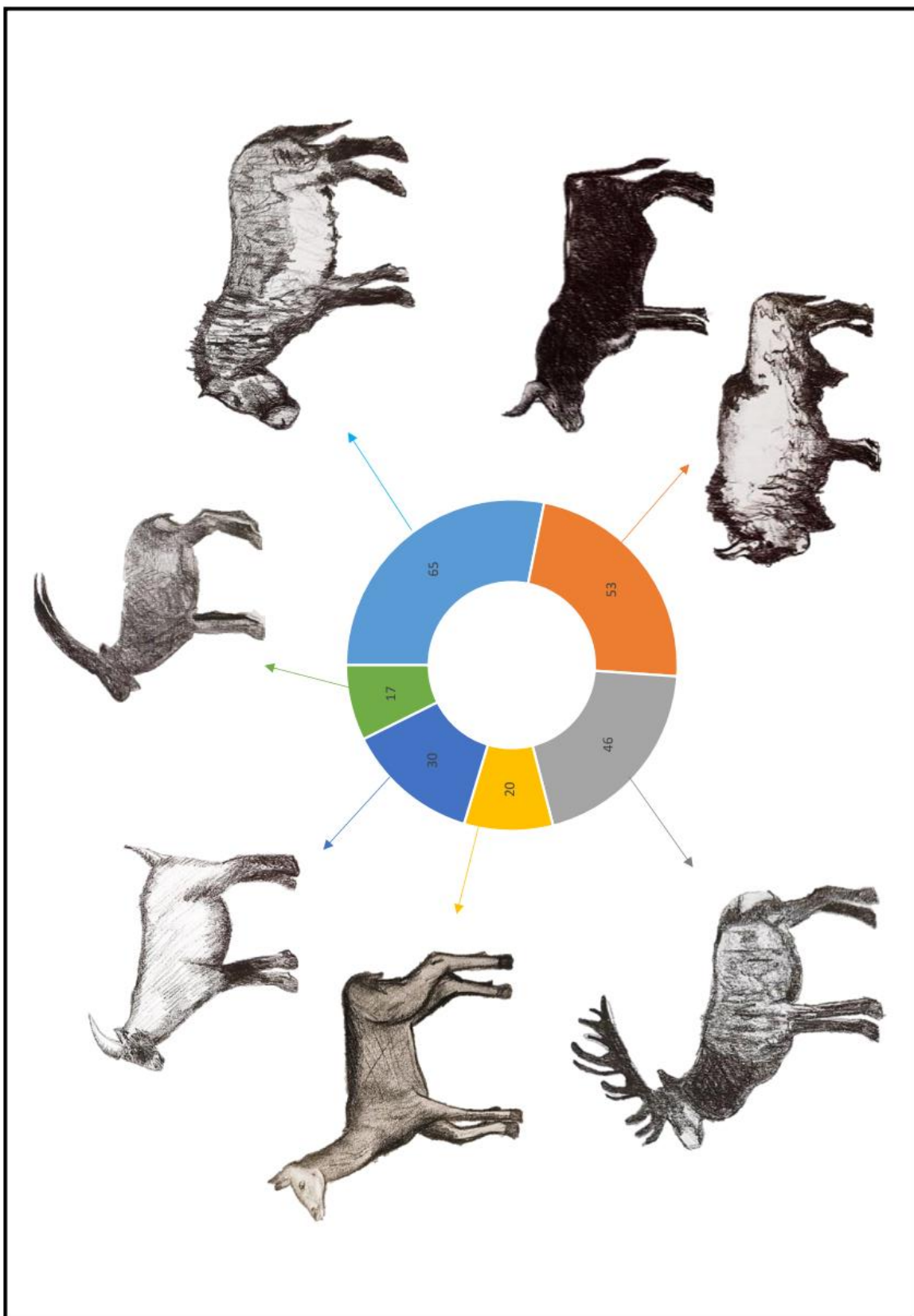
malba značně převyšuje celoplošnou, která je příznačná spíše pro magdalenien s využitím polychromie (graf 3; Svoboda 2011, str. 130).



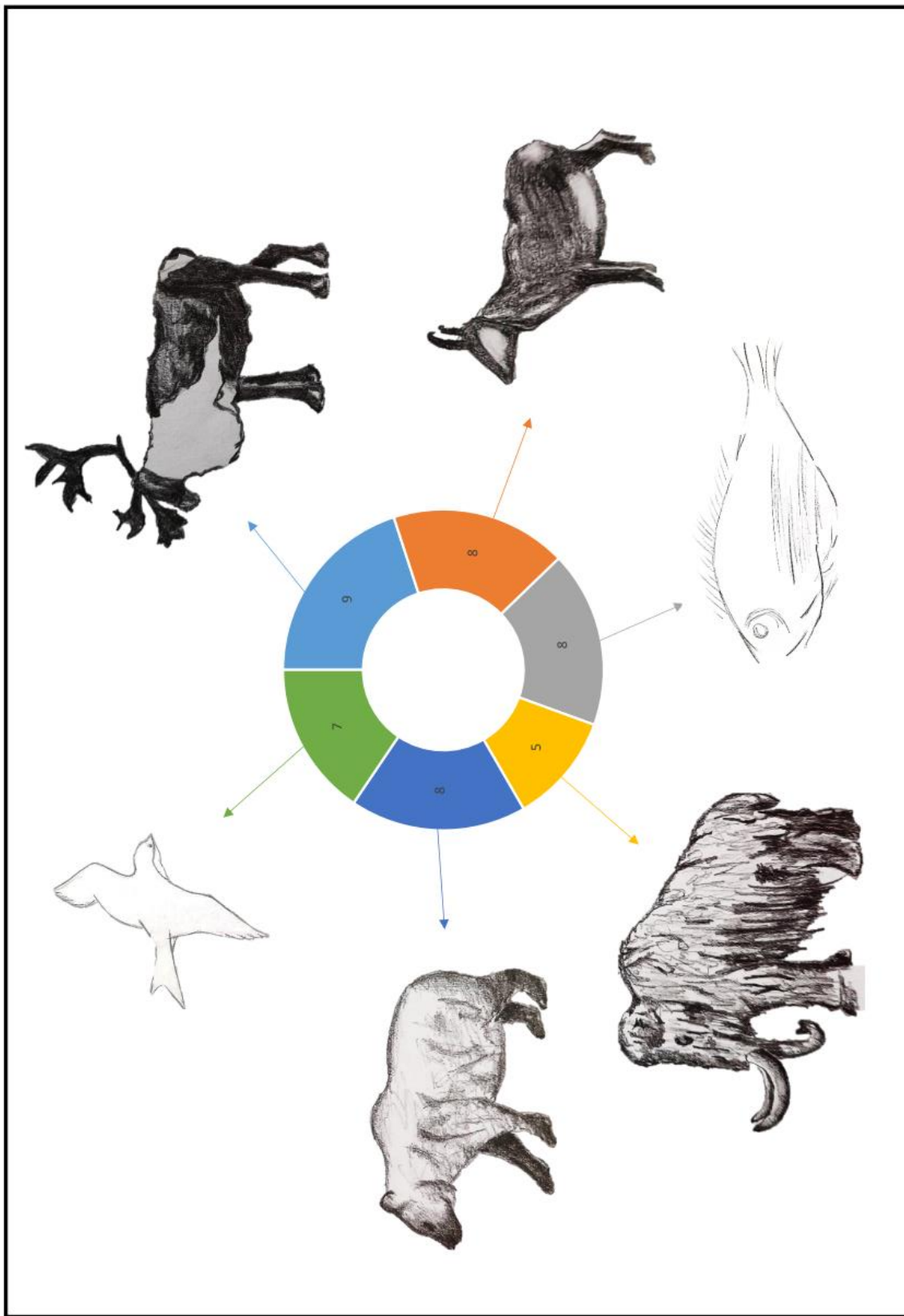
Graf 2. Absolutní četnosti lokalit s ojediněle četnými zoomorfními motivy na Pyrenejském poloostrově z období mladého paleolitu (z celkových 108 lokalit).



Graf 3. Relativní četnosti lokalit na základě uplatněných výtvarných technik na Pyrenejském poloostrově z období mladého paleolitu (z celkových 108 lokalit).



Obr. 8. Absolutní četnosti lokalit s čítně zastoupenými zoomorfními motivy na Pyrenejském poloostrově z období mladého paleolitu (z celkových 108 lokalit).



Obr. 9. Absolutní četnosti lokalit s méně čtým zastoupením zoomorfních motivů na Pyrenejském poloostrově z období mladého paleolitu (z celkových 108 lokalit).

### 4.3.3 Pozitivní a negativní otisky rukou

První nález otisků lidských rukou byl učiněn ve francouzské jeskyni Gargas v roce 1906. Na Pyrenejském poloostrově se nachází v deseti španělských jeskyních (Tab. 1). V případě negativního otisku spočívá způsob tvorby ve foukání primárně červeného barviva na dorsální část ruky pomocí duté tuby nebo ojediněle z úst (Pettitt a kol. 2015, str. 31). Pečlivá dokumentace otisků rukou existuje na Iberském poloostrově pouze pro jeskyni Maltravieso. Studie se často zabývají spíše otázkami, které jsou spojené s tvůrci, jako identita – muž/žena či preferovaná ruka – pravá/levá (Pettitt a kol. 2015, str. 35). Příkladem může být velmi zajímavý fakt, že většina otisků byla provedena levou rukou. Práce však neprojevují příliš velký zájem o fyzický kontext výskytu rukou, ačkoliv v jeskyni La Garma a El Castillo jsou spojovány s prasklinami ve stěnách jeskyně (Pettitt a kol. 2015, str. 36).

LOKALITA	OTISKY RUKOU
Altamira	pozitivní: 2 (červený); negativní: 4 (fialový)
Ardales	pozitivní: 7 (červený); negativní: 2 (černý)
Askondo	pozitivní: 1 (červený)
El Castillo	negativní: 85 (červený)
Cudón	negativní: 1 (červený)
Fuente del Salín	negativní: 14 (černý a červený)
Fuente del Trucho	negativní: 40 (červený a černý)
La Garma	negativní: 39 (červený a žlutý)
Tito Bustillo	negativní: 1 (červený)
Maltravieso	negativní: 71 (červený)

Tab. 1. Přítomnost negativních a pozitivních otisků rukou na Pyrenejském poloostrově (Pettitt a kol. 2015, str. 34–35).

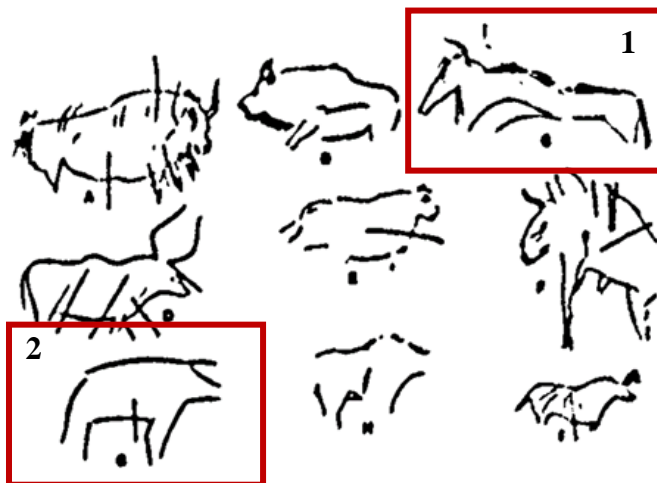
### 4.3.4 Násilí v umění mladého paleolitu

Lovci a sběrači ukládali na skalní panely informace, které vypovídaly o identifikaci konkrétní sociální skupiny, emocionálního stavu samotného tvůrce i jeho komunity, a také o vlastnictví onoho místa, v němž malba či rytina vznikla (Langely 2015, str. 58). V životě

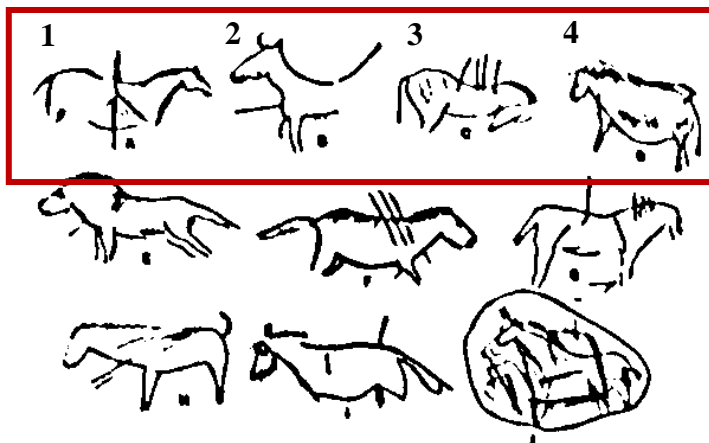


mladopaleolitického člověka se nepochybně odehrávalo násilí, ale nedocházelo k němu v případě skupinových konfliktů. Život lidí byl již tak nestálý a válečný konflikt by znamenal ve své podstatě mnohem více následků než zisků (Guthrie 2006, str. 421).

Mezi projev násilného aktu v mladém paleolitu lze považovat i zobrazení lovené kořisti. A. Leroi-Gourhan (1965) odhadl na základě strukturálních analýz jeskynního umění, že přibližně 15 % kopytníků je zobrazeno v momentu, kdy byli zasaženi kopím a následně vykrváceli. Nejčastěji se tak stává u bizonů a koní. Tyto obrazy zaznamenávají taktiku lovu mladopaleolitických lovců, kdy nejúčinnějším způsobem bylo mířit do oblasti hrudníku, kde jsou důležité orgány jako srdce, plíce a játra, které jsou vysoce prokrvené a masivní ztráta krve rychle zvíře oslabil a na následky vykrvácení po několika minutách zemřelo. Za scény takového charakteru se považují zvířata, do jejichž hrudníku nebo břišní dutiny jsou vedené linie evokující kopí. Na Pyrenejském poloostrově existuje několik takových příkladů v jeskyních La Pileta, Ermita, Altamira, Parpalló a Hornos de la Peña (obr. 10 a 11; Guthrie 2006, str. 240; 241).



Obr. 10. Motivy turů zasažených kopím: 1. Parpalló, 2. Hornos de la Peña, (převzato z Guthrie 2006, str. 241).



Obr. 11. Motivy koní zasažených kopím: 1. La Pileta, 2. Parpalló, 3. Ermita, 4. Altamira (převzato z Guthrie 2006, str. 240).

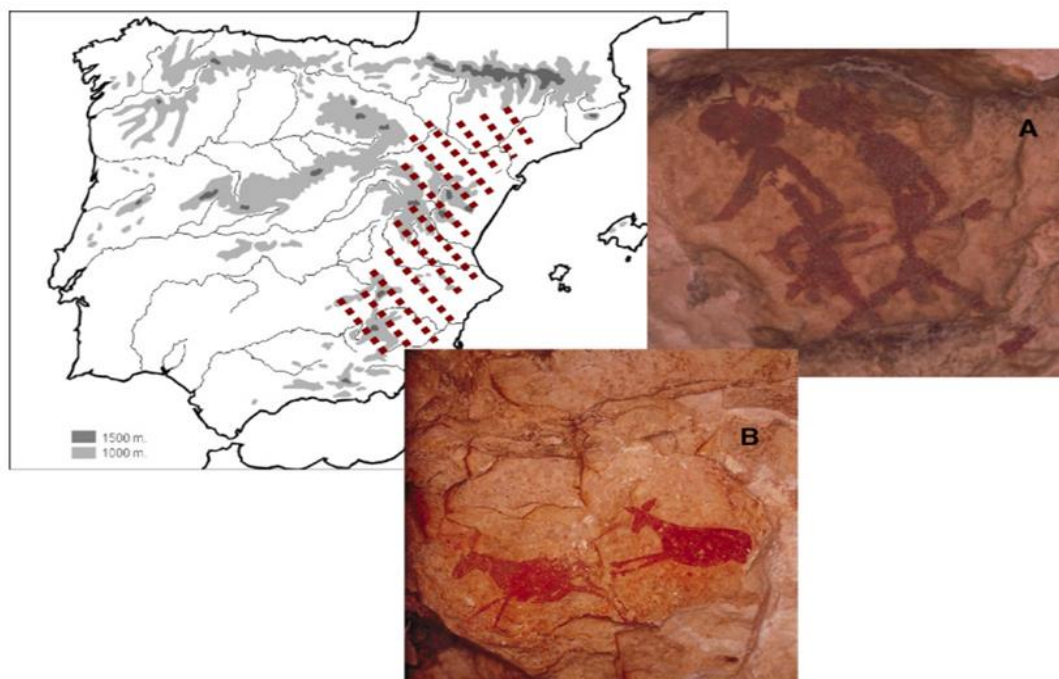
## 5 Postpaleolitické skalní umění

S nástupem holocénu docházelo nejen k radikálním klimatickým a společenským změnám, ale i ke vzniku nové kapitoly v uměleckém projevu. Na Pyrenejském poloostrově se rozlišují tři výrazné umělecké styly: levantský, makroschematický a schematický. Liší se svým charakteristickým stylem, obsahem, frekvencí, částečně prostorovým rozšířením a pro mnoho archeologů i chronologií (Lillios 2019, str. 149). Naopak mezi jejich společné vlastnosti patří sdílení krajiny východního pobřeží až v takové míře, že v některých případech využívají stejné skalní panely (Sanz 2015, str. 45).

### 5.1 Levantský styl

#### 5.1.1 Geografické rozšíření

Lokality s levantským stylem jsou situovány podél celé středomořské pánve v pobřežních a přilehlých vnitrozemských horských pásech (Obr 12.). Skalní umění je zpravidla umístěno ve skalních dutinách pod širým nebem, kam dopadají sluneční paprsky a působí další povětrnostní podmínky (Berrocal – García 2007, str. 682), což zapříčinilo u některých lokalit vyblednutí zobrazených motivů (Sauvet a kol. 2014, str. 2607). Konkrétně se jedná o místa jako krajní body roklí, přirozené komunikace, výrazné prvky v krajině (vodopády, meandry řek) a speciální akustická místa (Bea 2020, str. 13).



Obr. 12. Geografické rozšíření levantského stylu s ukázkou lokalit: A. Cueva Remigia V. a B. Cingle de la Gasulla V. (převzato z Berrocal – García 2007, str. 681).

### 5.1.2 Základní charakteristika

Ze všech tří zmiňovaných tradic se levantskému stylu dostalo největší pozornosti z hlediska výzkumu a diskusí (Lillios 2019, str. 151). Celkově existují stovky lokalit, ale mnohé z nich dále unikají vědeckému poznání, a tak je dostupnost informací značně omezena (Villaverde a kol. 2012, str. 82).

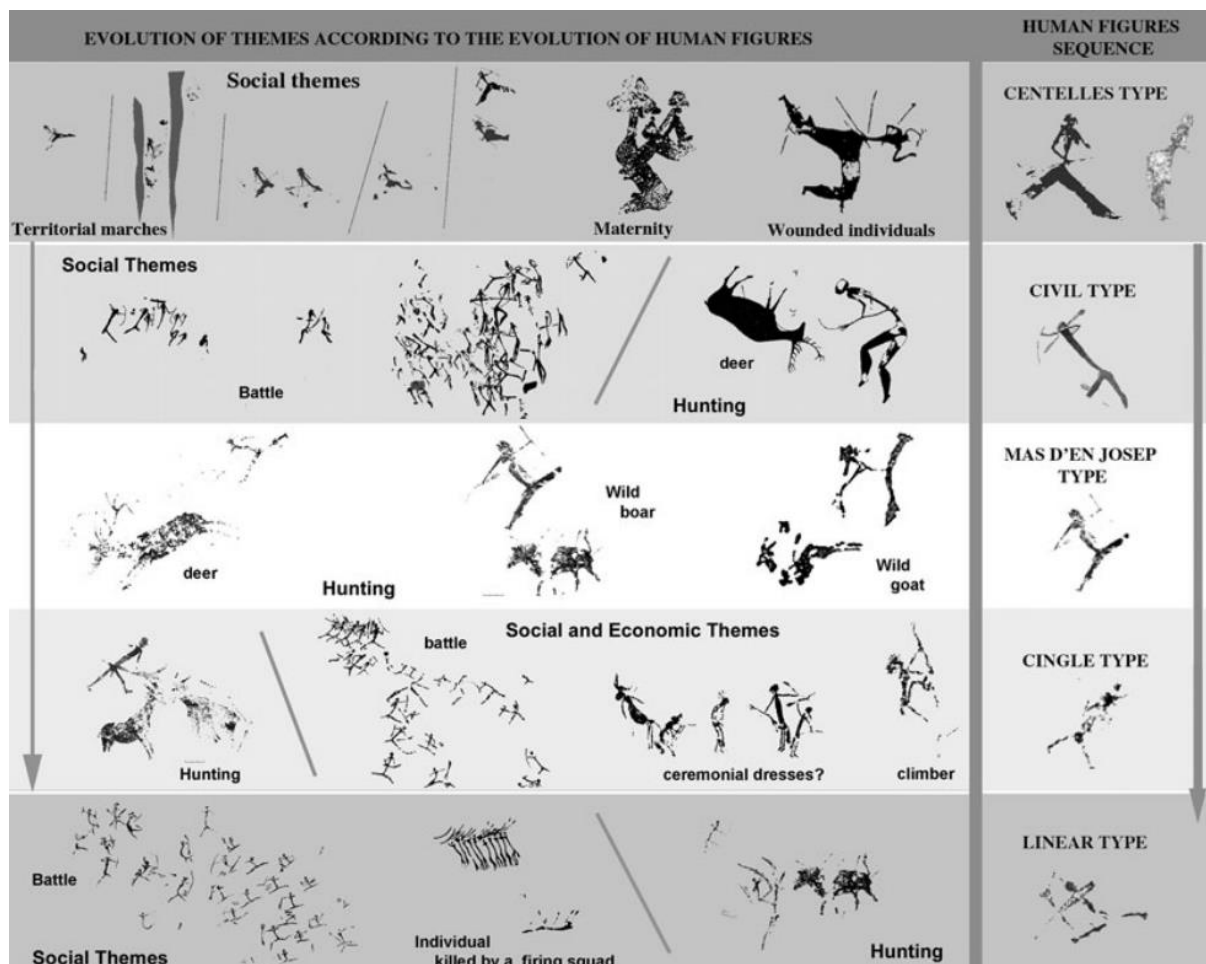
V levantském umění dominují antropomorfní zobrazení (Sanz 2012, str. 118). Tvůrci pracují s lidskou postavou a jejími proporcemi, které jsou chronologicky citlivé a slouží jako určující prvek relativního datování této umělecké fáze. Mezi základní rysy každé postavy náleží hlava, tělo a končetiny s přidanou hodnotou v podobě různých ozdob, oblečení: sukně, široké kalhoty, nástrojů denní potřeby a zbraní: luky a šípy (Sanz 2012, str. 122). Levantské scény i nadále obsahují zvířecí druhy jako divoké kozy, jeleny, divočáky, býky, koně nebo hmyz, jenž jsou naturalisticky pojaté a nevykazují v čase téměř žádné výrazné změny (Sanz 2012, str. 121–122). Vyčleňuje se celkem pět horizontů v zobrazování lidského těla (obr. 13).

**1. Horizont Centelles.** Pro horizont jsou příznačné společenské scény, v nichž figurují velké naturalistické postavy lidí (20 až 35 cm) s ozdobami (pokrývky hlavy, náramky či opasky), oblečením (sukně nebo kalhoty), zbraněmi a přenosnými vaky. Figury jsou proporcionálně velmi povedené. Tvůrci zobrazují pochodující skupiny nebo scény z mateřství či smrti. Zcela chybí lovecké scény (Sanz 2012, str. 123; Sanz 2015, str. 44).

**2. Horizont Civil a Mas d'en Josep.** Na základě nedostatku superpozic nelze určit jejich skutečné pořadí. Lidské postavy nemají tak dobře vyvinuté proporce jako u předchozího horizontu. Horní části těl jsou prodloužené. Autoři pouze ojediněle zobrazují postavu s ozdobami (Sanz 2012, str. 123). V horizontu Civil se objevují společenské i lovecké scény se zaměřením na lov jelenů. Horizont Mas d'en Josep je orientován pouze na lovecké scény s různými taktikami lovu jelenů, divokých koz a divočáků (Sanz 2012, str. 124).

**3. Horizont Cingle.** Lidské postavy jsou zobrazeny minimalistickým stylem. Výška dosahuje pouze 8 až 12 cm. Obrazy jsou genderově nevyvážené. Objevují se postavy s mužskými genitáliemi, ale ztvárnění ženy zcela chybí (Sanz 2012, str. 124). Obličej zahrnuje základní rysy, účesy a vousy (Sanz 2015, str. 44), což se domníváme, že odráží jistý posun v tvůrčím myšlení, jelikož u předchozích horizontů a předešlých období podléhalo veškeré antropomorfní zobrazení anonymitě. Zcela bylo potlačeno zpodobnění jednotlivce. Tvůrci zobrazovali konkrétního jedince. Pokračují společenské a lovecké scény, ale horizont je dále rozšířen o nová témata jako scény evokující sběr medu nebo zobrazující horolezce (Sanz 2012, str. 124).

**5. Horizont Linear.** Lidská postava podléhá výrazné redukci z hlediska velikosti a objemu. Tělo je zobrazené pouze schematicky na základě lineárních tahů. Pokračují scény z předchozích horizontů. Ozdoby a další předměty jsou zastoupeny v závislosti na druhu lidské aktivity (Sanz 2012, str. 124).



Obr. 13. Jednotlivé horizonty lidské postavy v levantském umění (převzato ze Sanz 2014, str. 3647).

### 5.1.3 Výtvarné techniky

#### 5.1.3.1 Plná výplň

Tato technika patří mezi nejvíce rozšířené a uplatňuje se na antropomorfní i zoomorfní motivy. Tvůrce si nejdříve předkreslil daný motiv a následně vnitřní část vybarvil jedním odstínem červené, černé nebo bílé barvy (Sanz 2012, str. 130). Červená barva zcela převažuje v postpaleolitském umění (Sanz 2014, str. 3643). Na zoomorfní motivy je technika plné výplně využívána kontinuálně, ale u lidských postav převládá v horizontech Centelles, Civil a Mas d'en Josep, kdy barevnou výplň tvůrci využívají k zobrazení proporcí lidského těla. V případě,

že se kombinuje s lineárními končetinami, tak lidské postavy náleží do horizontu Cingle (Sanz 2012, str. 130).

#### **5.1.3.2 Výplň rovnoběžnými čarami**

Výplň motivů pomocí rovnoběžných čar je druhou nejužívanější technikou levantské produkce. Není snadno identifikovatelná, jelikož se objevuje v různých variacích podle směru, tloušťky a rozestupů mezi jednotlivými čarami. Techniku využívali všichni tvůrci, kteří reprodukovali na skalní stěny objem zvířecích i lidských postav, ale z velké části se geograficky omezuje na umělecké projevy v jižní části středomořského pobřeží (Sanz 2012, str. 131).

#### **5.1.3.3 Technika kontury**

Jedná se o techniku, při níž tvůrce vyjádří určitý motiv pomocí obrysové linie. Výsledný obraz je spíše kresbou než malbou. Využití konturové malby představuje neobvyklý projev individuality, protože ji lze najít pouze na několika konkrétních místech v regionech Kastilie, Murcie a Aragonie (Sanz 2012, str. 134–135).

#### **5.1.3.4 Lineární tahy štětcem**

Technika spočívá v zobrazení základních anatomických částí lidí i zvířat z několikanásobných lineárních tahů štětcem. Příznačná je pro závěrečnou sekvenci levantského umění v horizontu Linear. Stylisticky se podobá schematické tradici, ale s tím rozdílem, že lineární technika začleňuje do antropomorfního zobrazení různé ozdoby, zbraně nebo přenosné vaky. Geograficky je rozšířena v každém regionu středomořské pánve (Sanz 2012, str. 136).

#### **5.1.3.5 Rytiny**

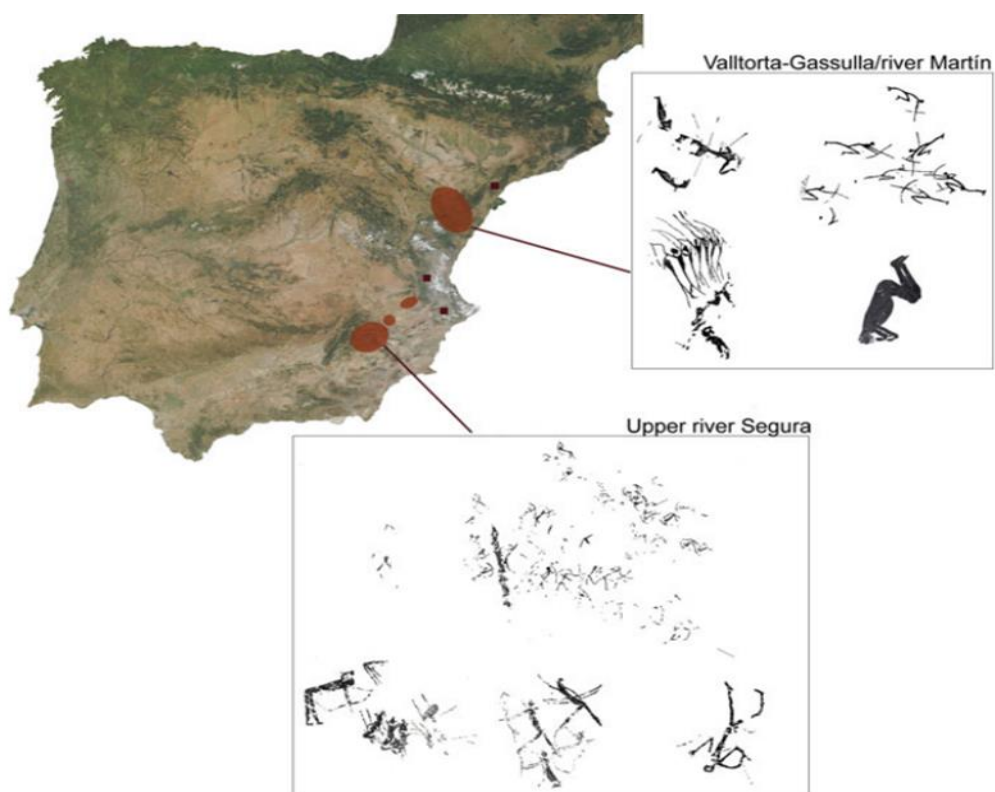
Rytiny jsou v levantském záznamu velmi ojedinělou technikou. Motivy se skládají z jemných tahů, které dohromady vytváří obraz nebo slouží jako doplněk k jiné technice. V současné době se omezuje pouze na několik exemplářů v severní levantské oblasti v okolí Teruelu, Castellónu, Tarragoně a Léridě (Sanz 2012, str. 139).

### **5.1.3 Projevy násilí v levantském umění**

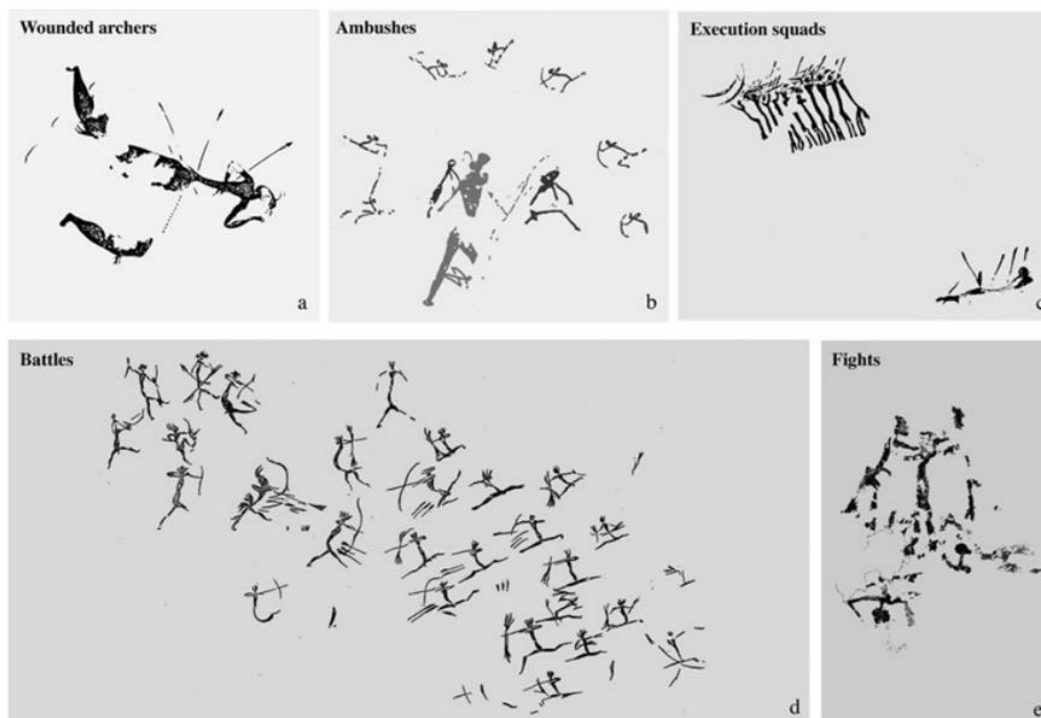
Levantské umění má obzvláště speciální vlastnost v podobě narativní povahy jeho scén (Lopez-Montalvo 2015, str. 310). Zobrazení násilí se vyskytuje pouze v několika regionech (tab. 2). Distribuce však převažuje ve dvou hlavních centrech: severní regiony Valltorta-Gassulla (Castellon) a řeka Martín (Bajo Aragon-Teruel) a jižní vnitrozemské regiony spojené s řekou Segura (obr. 14; Lopez-Montalvo 2015, str. 319). Mezi typy násilných činů náleží boj, válečnictví, přepadení, popravy a zranění lukostřelci (obr. 15; Lopez-Montalvo 2015, str. 311).

	Wounded archers	Ambushes	Battles	Execution squads	Fights/combats	Other	Total
Jaén	–	–	–	–	1	–	1
Murcia	–	–	1	–	–	2	3
Albacete	–	2	2	–	–	7	11
Alicante	–	–	1	–	2	–	3
Cuenca	–	–	–	–	–	–	–
Valencia	–	–	1	–	–	1	2
Lleida	–	–	–	–	–	–	–
Tarragona	1	1	–	–	–	–	2
Teruel	–	2	2	1	–	1	6
Castellón	7	1	4	7	–	2	21
Huesca	–	–	–	–	–	–	–
Total	8	6	11	8	3	13	49

Tab. 2. Násilné scény zobrazené na území levantského umění (převzato z Lopez-Montalvo 2015, str. 311).



Obr. 14. Hlavní regiony spojené s výskytem násilných scén v levantském umění (Lopez-Montalvo 2015, str. 320).

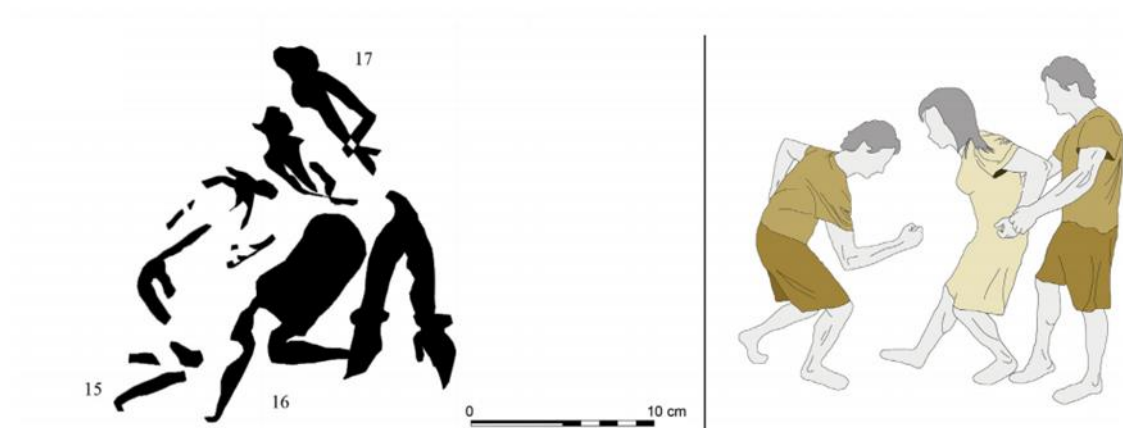


Obr. 15. Druhy násilných scén: A. zranění lukostřelci, B. přepadení, C. popravčí čety, D. válečnictví, E. boj (Lopez-Montalvo 2015, str. 312).

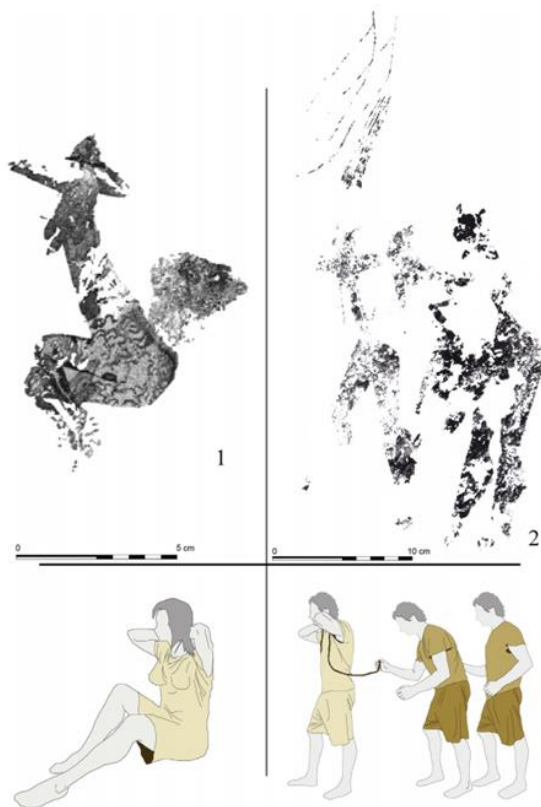
Hlavními aktéry násilných scén bývají muži, kteří jsou identifikováni pomocí zbraní zpravidla lukem a šípem. Postavy ženského pohlaví se objevují pouze buď s proutěným košem, nebo s krátkými holemi a jsou zachyceny při neznámé činnosti (Lopez-Montalvo 2015, str. 319).

Násilná témata skalního umění samozřejmě vyvolávají otázku, jestli je lze porovnat s dostupnými hmotnými prameny. Ve společnostech, které postrádají obranné struktury a nevyužívají zbraně přímo určené k boji, jsou zcela jednoznačným důkazem o existenci sociálních konfliktů kosterní pozůstatky se stopami zranění vzniklé perforací šípem. Na Pyrenejském poloostrově se takové případy objevují v mladším neolitu v regionech na severu a severovýchodě, což znamená na okraji oblasti s výskytem levantských obrazů (Lopez-Montalvo 2015, str. 322). Nicméně pro chronologii levantského stylu stále neexistují jednoznačná data, a tak je složité spojit nárůst kosterních pozůstatků s perforacemi v poslední fázi neolitu a násilnými scénami v uměleckém projevu v oblasti středomořského pobřeží (Lopez-Montalvo 2015, str. 323).

Manuel Bea (2020) publikoval studii, ve které se zabýval obecně tématem násilí, ale také nově analyzoval některé násilné scény horizontu Centelles v oblasti dolní Aragonie a regionu Maestrazgo (obr. 16–17). Horizont Centelles patří do nejstarší fáze levantského umění (Bea 2020, str. 13).



Obr. 16. Skalní převis Centelles v jednotce 12. Tradičně byla scéna interpretovaná jako rituál související s plodností. Autor však uvedl, že se může jednat o násilnou scénu, kdy muž č. 17 drží ženu č.16 za ruce a muž č.15 provádí neurčitou akci. Interpretuje ji jako zajetí ženy dvěma muži (Bea 2020, str. 14).



Obr. 17. 1. Autor interpretuje scénu s tzv. „Venuší“ z Covetes del Puntal jako zajatkyňi se svázanýma rukama za hlavou a barevnou skvrnou imitující krvácení (Bea 2020, str. 15). 2. Výjev na skalním převisu IX. v La Saltadora byl tradičně vykládán jako společenská aktivita nebo blíže nedefinovaný sociální konflikt. Dle autora se jedná o scénu, kdy první muž zleva má svázané ruce za hlavou a vedou ho další dvě pravděpodobně mužské postavy (Bea 2020, str. 15).



M. Bea považuje horizont Centelles za období sociální nestability dle několika zmiňovaných a dalších scén, které zahrnují meziskupinové konflikty v malém měřítku, popravy uvnitř skupiny, popravy cizinců a osobní či individuální šarvátky. Zasazuje tento horizont do období suché klimatické krize mezi 8200–7700 kcal BP, která nepochybně ovlivnila hydrologický systém na celém poloostrově, a dále také omezila množství dostupných přírodních zdrojů, což vyústilo v existenční krizi pro lovce a sběrače (Bea 2020, str. 18). Následné horizonty již považuje za neolitické, kdy zemědělské komunity přinesly nové adaptivní strategie a nové uspořádání sociálních vztahů. Neolit na Pyrenejském poloostrově dal vzniknout také další specializaci v podobě skutečných válečníků, což zapříčinilo změnu ve skalním umění, které zaznamenává konflikty a války mezi velkým počtem jedinců (Bea 2020, str. 20).

#### **5.1.4 Otázka loveckých scén**

Badatelé dlouhodobě připisují lovecké scény mezolitickým tvůrcům, jelikož výjevy zobrazují lov divoké zvěře (obr. 18). Tato hypotéza považuje systém lovců a sběračů a systémy zemědělských komunit za nezaměnitelné a vzájemně se vylučující (Lopez-Montalvo 2018, str. 207). Lov byl však součástí životů i neolitické populace a poměr mezi mírou lovu a zemědělské obživy závisel na jednotlivých biotopech. Některé lokality středního a pozdního neolitu dokonce vykazují mnohem větší význam lovu, než v období raného neolitu (Lopez-Montalvo 2018, str. 209). Levantské umění také obsahuje scény, kdy skupina lovců pronásleduje a zabíjí celé stádo – samce, samice i mláďata, což se neshoduje s taktikou lovecko-sběračských populací, které byli z hlediska pohlaví a věku kořisti vybíraví (Lopez-Montalvo 2018, str. 210). Lov u neolitických společností sloužil jako sekundární zdroj obživy, ale fakta mnohem více nasvědčují tomu, že lov byl velice důležitým symbolickým aspektem života (Lopez-Montalvo 2018, str. 216), a tak například při neselektivním lovu nezáleželo na racionálním rozhodnutí, protože výsledná kořist nebyla hlavním zdrojem potravy (Lopez-Montalvo 2018, str. 210). Lovecké scény se navíc objevují až v pozdějších horizontech levantského stylu, což opět naznačuje neolitické stáří (Sanz 2012, str. 119). Etnografické studie u současných zemědělců zaznamenaly, že lov je součástí začleňování člověka do světa dospělých, vyjádření společenské nadřazenosti, upevnění sociálního statusu a získání určitých privilegií (Lopez-Montalvo 2018, str. 217). Nad původem symbolické povahy lovu visí taktéž velký otazník, jestli pochází z kontaktu zemědělců se skupinami lovců a sběračů nebo již souvisel se šířením neolitických komunit podél pobřeží Středozemního moře (Lopez-Montalvo 2018, str. 218).



Obr. 18. Lovecká scéna s lukostřelci a divokou kozou z lokality Cova Remigia IV (převzato z Lopez-Montalvo 2018, str. 214).

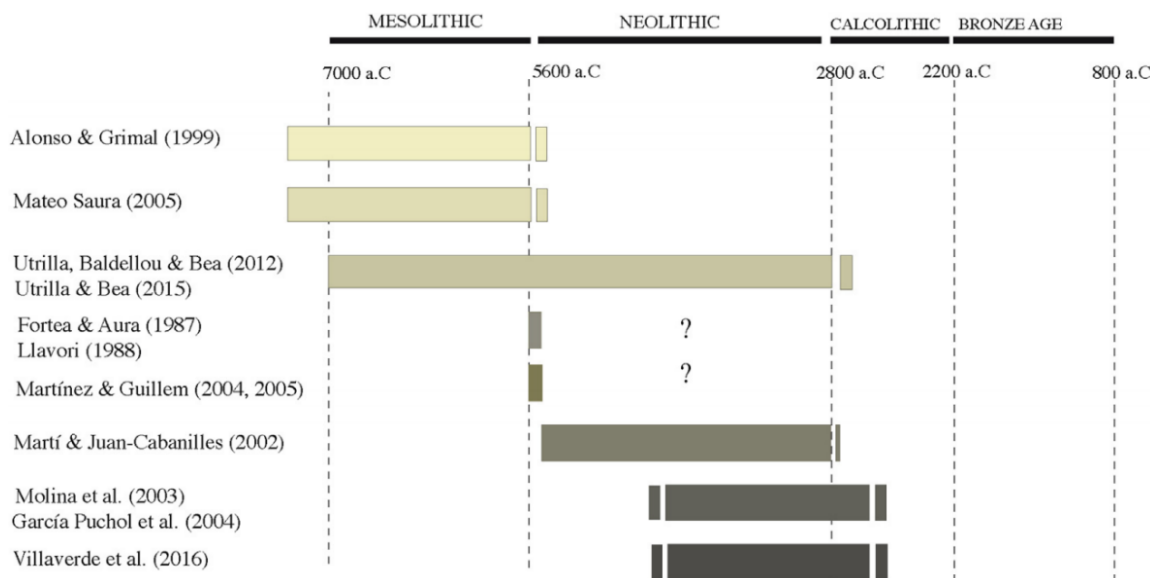
### 5.1.5 Otázka chronologického zařazení

Otázka chronologie levantského umění stále uniká vědeckému poznání. Existuje tu celá škála překážek, které brání stanovení jednoznačného stáří maleb a rytin:

- dostupné radiometrické techniky k přímému datování nepřinášejí uspokojivé výsledky, jelikož v barevných pigmentech se nevyskytují organické látky a další pokus jako například analýza šťavelanu vápenatého uloženého ve vápenatých vrstvách, nebyl akceptován, jelikož archeologové označili techniku i vztah mezi chronologií a vzorkováním krust za kontroverzní (Ochoa 2021, str. 94),
- nedostatek superpozic, rámcová definice figurativního stylu, nerovnoměrná míra pochopení kompozic rámci regionů (Villaverde a kol. 2012, str. 100) a
- studie se věnují popisu scén a chronologii stanovují na základě ekologických, sociálních a ideologických dopadů (Villaverde a kol. 2012, str. 100).

Na počátku 20. století Juan Cabré Aguilla společně s Henrim Breuilem stanovili mladopaleolitické stáří levantskému umění na základě svého objevu úplně první lokality Roca dels Moro a dalších nalezišť podél středomořského pobřeží. Henri Breuil srovnával levantský styl s magdalenienkou tradicí z franko-kantabrijské oblasti, a chtěl tak ukázat zcela nový významný protipól vůči rozsáhlé galerii skalního umění v Kantábrii (Villaverde a kol. 2012,

str. 82–83). Postupem času však mnozí badatelé upozornili na nesprávnost jejich výkladu, protože skalní malby vykazují charakteristické prvky pro období mezolitu a neolitu (Villaverde a kol. 2012, str. 84). Přístup se radikálně změnil na Wartensteinově sympoziu v roce 1960, kde proti sobě stanula starší generace, která podporovala mladopaleolitickou chronologii a mladší generace archeologů, jež proklamovala mezolitické až neolitické stáří (Díaz-Andreu 2012, str. 43). Poté docházelo ke sjednocení nové hypotézy o spojení umění s mezolitickou chronologií a s posledními lovci a sběrači podél středomořského pobřeží (Villaverde a kol. 2012, str. 84). Dalším výrazným milníkem, který ovlivnil chronologický rámec směrem kupředu, byl objev makroschematického umění na počátku 70. let (Díaz-Andreu 2012, str. 46). Ten se nachází na základě superpozic s levantským uměním níže a jeho tvůrci byli součástí již plně funkčních neolitických skupin, což posouvá levantský styl do období neolitu. Ve vědeckých vodách však také panoval názor, že nositeli tohoto umění byli mezolitičtí lovci a sběrači, kteří uměleckým projevem reagovali na šíření nové neolitické populace na Pyrenejském poloostrově (Díaz-Andreu 2012, str. 47). Dodnes tak neustále probíhá diskuse nad otázkou chronologického zařazení (obr. 19; Díaz-Andreu 2012, str. 47). Spolehlivá data pro levantské umění stále chybí (Ochoa 2021, str. 94), a proto je potřeba odebírat vzorky velmi obezřetně a s jasnými otázkami, jelikož budoucnost může přinést nové datovací metody, které budou schopné přesně datovat levantské skalní umění (Ochoa 2021, str. 99).



Obr. 19. Navrhované chronologie levantského umění (Lopez-Montalvo 2018, str. 207).

## 5.2 Schematický styl

### 5.2.1 Geografické rozšíření

Schematický styl je rozšířen po celém Pyrenejském poloostrově a zasahuje až do oblasti jihovýchodní Francie (obr. 20; Sauvet a kol. 2014, str. 2608). Na pobřeží Středozemního moře sdílí s levantským stylem skalní dutiny pod širým nebem, a dokonce oba styly často pojí stejná lokalita. Ač jsou mezi nimi zjevné rozdíly v samotné tvorbě nebo využívaných pigmentech a nástrojích, tak se navzájem doplňují (Berrocal – García 2007, str. 682).

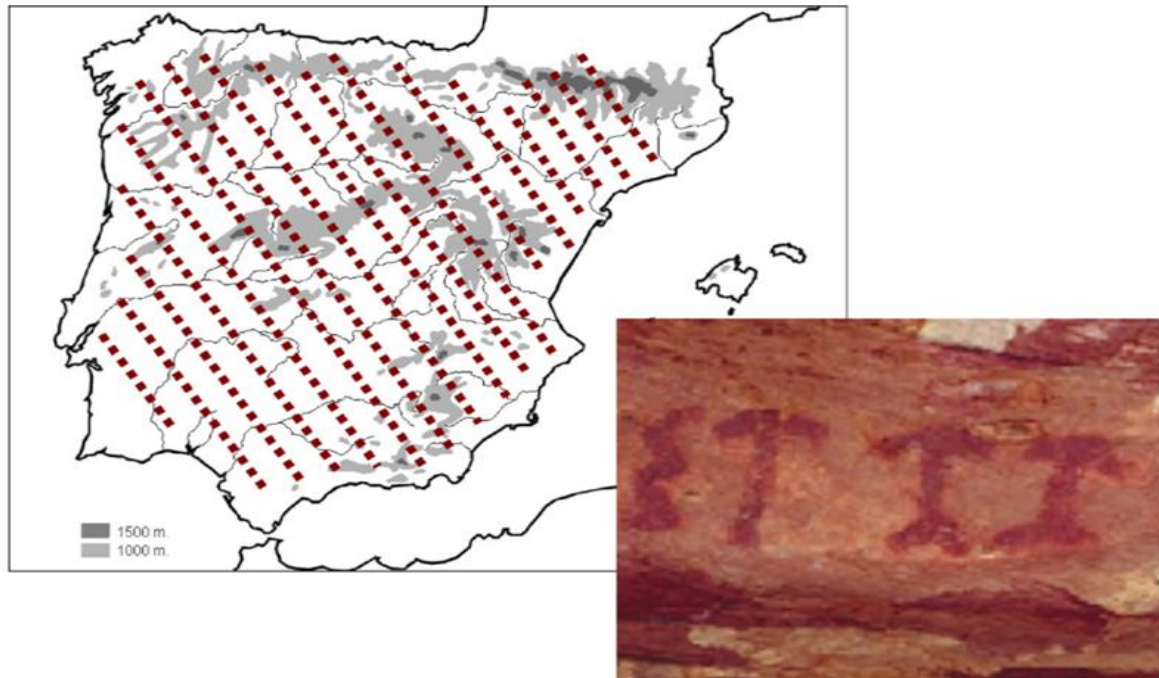
H. C. Giraldo (2016) prováděl analýzu lokalit s výskytem schematického umění a vyčlenil celkem pět typů:

1. Velké skalní dutiny nad deset metrů délky, výšky a hloubky. V krajině tvoří dominantní polohy a přístupné jsou veškerému publiku (Giraldo 2016, str. 2). Taková místa mají povahu centralizovaných lokalit s důležitou strategickou hodnotou. Nacházejí se v horkých průsmycích, kopcích nebo přístupových zónách podél toků řek (Giraldo 2016, str. 5).
2. Skalní dutiny do deseti metrů délky, výšky a hloubky. Mohou být využity i jako úkryty až pro několik osob (Giraldo 2016, str. 2).
3. Ploché skalní stěny, které jsou svým mírným sklonem chráněné před povětrnostními podmínkami (Giraldo 2016, str. 2).

Typy 2 a 3 odpovídají tzv. indikačním lokalitám a transportním úkrytům. Indikační lokality se objevují ve svazích v kontaktní zóně mezi lesem a skalami. Stojí ve větší vzdálenosti od komunikačních cest a strategických míst, což omezuje jejich viditelnost na krátké a střední vzdálenosti. Z hlediska malé četnosti skalních maleb, byly tyto lokality využívány cyklicky. Transportní úkryty souvisí se strategickými polohami podél komunikačních cest kolem vodních toků, horských průsmyků, kopců a brodů. Viditelnost těchto úkrytů je klasifikována jako vysoká nebo střední (Giraldo 2016, str. 6).

4. Lokality umístěné v malých prostorách uvnitř velkých skalních bloků (Giraldo 2016, str. 2).
5. Malé dutiny, které nedosahují velkých rozměrů a člověk musel speciálně uzpůsobit svou polohu těla, aby vytvořil příslušný motiv (Giraldo 2016, str. 2).

Typy 4 a 5 jsou interpretovány jako lokality, které sloužily pouze pro soukromé účely. Lidé kolem nich mohli chodit prakticky bez povšimnutí. Absence superpozic motivů navíc podporuje tuto interpretaci (Giraldo 2016, str. 7).



Obr. 20. Geografické rozšíření schematického stylu s ukázkou lokality Abrigo de Selva Pascuala (převzato z Berrocal – García 2007, str. 683).

### 5.2.2 Základní charakteristika

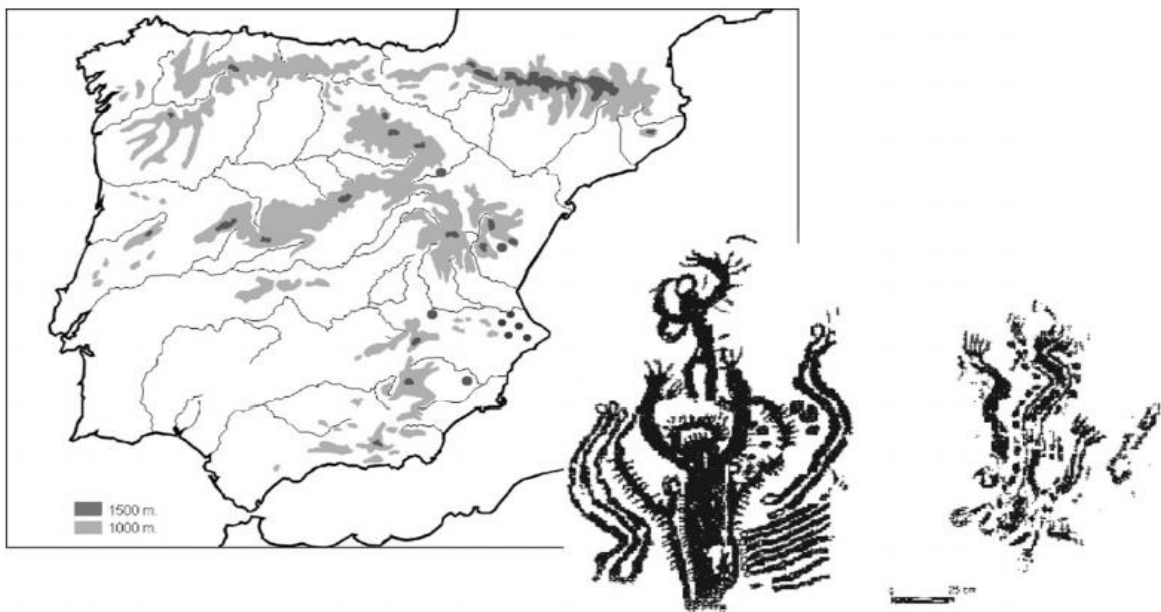
Schematický styl se vyznačuje velmi minimalistickou formou zobrazení na základě jednoduchých lineárních tahů štětcem. Tvůrci nejvíce využívají červenou, a poté černou a bílou barvu. Styl zahrnuje antropomorfní postavy z frontální roviny, čtyřnohá zvířata z bočního pohledu, geometrické značky (linie, tečky a klikatky), symboly slunce a idoly (Sauvet a kol. 2014, str. 2610). Schematický styl je datován od období neolitu (5500–3000 BC) až do doby měděné (3000–2500 BC), protože podobná zobrazení se vyskytují na keramice zmiňovaných chronologických sekvencí. Není však stále zřejmé, jestli schematické umění bylo vytvářeno kontinuálně nebo nezávisle na sobě v několika cyklech (McClure 2008, str. 333).

## 5.3 Makroschematický styl

### 5.3.1 Geografické rozšíření

Rozšíření makroschematického stylu se omezuje na severní část provincie Aliacante, která je zároveň centrální oblastí raného neolitu (obr. 21; Sauvet a kol. 2014, str. 2608). Malby vyplňují

povrchy mělkých skalních dutin. V lokalitách se nevyskytuje jakákoliv přítomnost pozůstatků lidského osídlení (McClure a kol. 2008, str. 332).



Obr. 21. Geografické rozšíření makroschematického stylu s ukázkou lokality Pla de Petracos (převzato z Berrocal – García 2007, str. 684).

### 5.3.2 Základní charakteristika

V makroschematickém umění se objevují pouze antropomorfní postavy a geometrické značky v podobě rovnoběžných čar a vlnovek. Motivy dosahují velkoformátových rozměrů. Základní technikou jsou nepravidelné široké tahy štětcem. Tvůrci využívali husté tmavě červené barvivo. Lidské postavy podléhají značné schematizaci. Trup je tvořen z jedné čáry nebo dvou paralelních linií. Hlava má půlkruhovitý tvar. Paže jsou zobrazené v adorační pozici nad hlavou (Berrocal – García 2007, str. 683). Zoomorfní motivy zcela chybějí (Sauvet a kol. 2014, str. 2608). Chronologii makroschematického umění usnadňují superpozice s levantským stylem a paralely s neolitickou keramikou skupiny Cardial, na které se objevují totožné motivy. Styl tak nepochybně souvisí s nástupem raného neolitu spojený s příchodem zemědělských kultur (McClure a kol, str. 332–333).

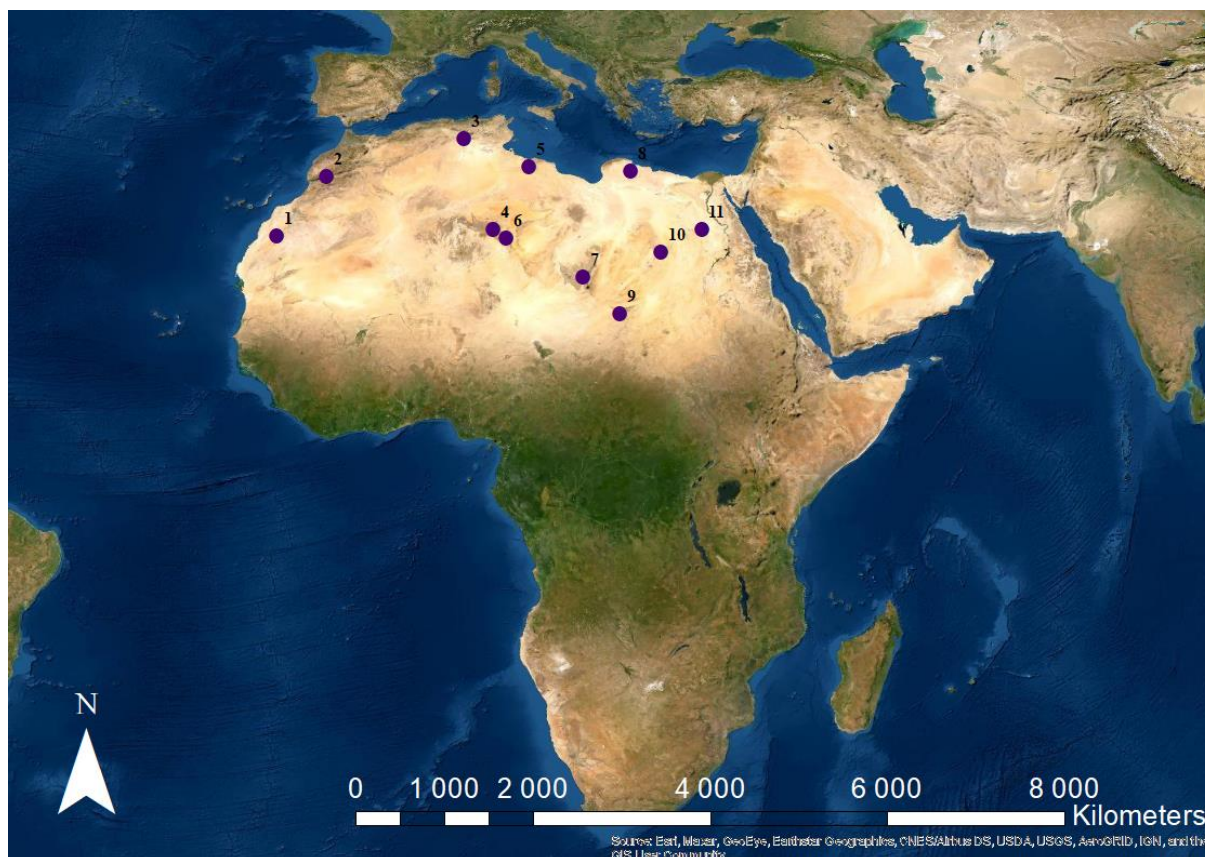
### 5.4 Saharské skalní umění

Na počátku holocénu, kolem roku 10 000 př. n. l., došlo na území severní Afriky k rapidní změně klimatických podmínek, což mělo za důsledek dlouhodobé osídlení kolem jezer, náhorních plošin a pohoří lovecko-sběračskými a posléze pasteveckými komunitami, které

pokryly místní skalní stěny výtvarným a rytým uměním. Sahara se tak stala jedním z center s nejvyšší koncentrací skalního umění na světě (Svoboda 2011, str. 109).

#### 5.4.1 Geografické rozšíření

Lokality se skalním uměním se rozkládají v rámci hlavních horských masivů severní Afriky (obr. 22; Gallinaro 2013, str. 351). Zcela, až na některé výjimky, se opouští prostor jeskyní, kde například nacházíme většinu uměleckých projevů mladého paleolitu v rámci evropského kontextu. Malby a rytiny jsou vytvářeny „pod širým nebem“ na skalních výchozech nebo exponovaných balvanech, popřípadě uvnitř skalních útvarů (Barnett 2006, str. 96). Můžeme pozorovat v této změně nové symbolické myšlení tvůrců nebo naopak lze jednoduše argumentovat faktem, že to saharský reliéf krajiny a malý počet jeskynních komplexů neumožňuje (Dungel 2020, str. 224).



Obr. 22. Geografické rozšíření saharského umění: 1. Západní poušť; 2. Marocký atlas; 3. Severní Alžírsko; 4. Tassili; 5. Tripolsko; 6. Akákús, Messach; 7. Tibesti; 8. Kyrenaiský kras; 9. Enedi; 10. Džilf al-Kabír a Džabal al-Uwajnát; 11. Núbie (vytvořeno autorem podle vzoru Svoboda 2020, str. 8–9; mapový podklad: World Imagery, ArcGis).

## 5.4.2 Životní prostředí

Mezi pozdním pleistocénem a raným holocénem (cca 20 000–10 000 BP) se na základě archeologických a klimatologických výzkumů usuzuje, že Sahara procházela tzv. hyperaridní fází, kdy převládalo extrémní sucho, které přirozeně nepřálo lidskému osídlení na tomto území (Soukupová 2011, str. 27). Existují však výjimky, jež dokládají lidskou okupaci v saharských horách (Soukupová 2011, str. 33). Badatelé čerpají zejména z klimatických dat a nálezů kamenných nástrojů v eolickém písku (Soukupová 2011, str. 34). Tento sediment slouží jako stratigrafická vrstva spojená se zmiňovanou suchou fází (Soukupová 2011, str. 27). Horské oblasti měly dostatečnou vlhkost pro přežití lidí, zvířat a vegetace. Jedná se například o pohoří Tibesti, Hoggar či Tadrart Acacus, kde se vytvořilo mikroklima s vyšší četností srážek a vlhkostí vzduchu (Soukupová 2011, str. 34). Bohužel pohoří Tadrart Acacus bylo jako jediné zkoumáno i z klimatického hlediska, a tak stále není jasné, jaké komunity tato území osidlovaly (Soukupová 2011, str. 35). S nástupem vlhkého období na počátku holocénu, které lze připodobnit k dnešním africkým savanám (Dungel 2011, str. 212), je doložena intenzivní přítomnost člověka (Soukupová 2011, str. 37). Vlhké klima bylo ovlivněno tzv. „intertropickou konvergenční zónou“, která přinášela sezónní deště, a tím i vznik jezer a vodních toků. Po roce 5 300 př. Kr. započalo opětovné vysychání celého území a jeho přeměny v pouštní klima (Bárta 2017, str. 103).

## 5.4.3 Základní charakteristika

Saharské malby a rytiny jsou rozděleny celkem na pět skupin (tab. 3). Klasifikace jednotlivých stylů odráží i posloupnost relativní chronologie (Soukupová 2011, str. 45). Charakteristiku jednotlivých období účelně uvádíme pouze v časovém rozmezí od 10 000 do 2 800, které se shoduje s časovým rámcem umění na Pyrenejském poloostrově.

Styl	Vysoká chronologie ( <sup>14</sup> C)	Nízká chronologie
<b>období Velké fauny/Buvola</b>	10 000–7500 BP	7000–4 500 BP
<b>období „Kel Essuf“</b>	před 9800 BP	od 7000 BP
<b>období Kulatých hlav</b>	9800–7500 BP	7000–2800 BP
<b>Pastevecké období</b>	7500–2800 BP	7000–2800 BP
<b>období Koně</b>	od 2800 BP	od 2800 BP
<b>období Velblouda</b>	od 2800 BP	od 2800 BP

Tab. 3. Členění uměleckých stylů a jejich chronologie (Soukupová 2011, str. 55).



#### **5.4.3.1 Období Velké fauny/Buvola**

V literatuře se můžeme setkat s dvěma pojmy pro nejranější fázi saharského skalního umění – „Velká fauna“ (Wild fauna) označuje realistické a monumentální, v některých případech až v přirozené velikosti, rytiny buvolů, turů, žiraf, nosorožců, slonů či antropomorfních zobrazení včetně prvních zaznamenaných scén (obr. 23A; Svoboda 2011, str. 111). Další pojem období „Buvola“ (Bubaline) označuje převažující vyobrazení divokého druhu afrického buvola *Bubalu antiquus*, který vymřel kolem roku 5 000 BP (Soukupová 2011, str. 47). Oba pojmy jsou nicméně pro toto časné období přípustné. Styl se vyskytuje především v oblasti Centrální Sahary: severní oblast pohoří Tassili a na náhorní plošině Messach (Svoboda 2011, str. 110; Soukupová 2011, str. 47). Rytiny jsou provedené velmi realisticky ve statické poloze hlubokou konturovou rytinou. Antropomorfní zobrazení jsou v několika násobném poměru menší, což může indikovat velmi úzký vztah s přírodním světem, který byl formou perspektivy upřednostňován (Soukupová 2011, str. 47).

#### **5.4.3.2 Období Kel Essuf**

Termín byl přijat od berberského kmene Tuaregů, který obývá část Sahary a Sahelu v severní části Afriky. V překladu znamená „duchové mrtvých“. Jedná se pouze o antropomorfní rytiny seskupené především uvnitř skalních útvarů. Postavy jsou vysoké mezi 12 a 60 cm s oválným tvarem těla a velmi schematickým naznačením končetin (Soukupová 2011, str. 48). Archeologové po provedení typologie jednotlivých postav usoudili, že tento styl představuje ranou fázi následujícího období Kulatých hlav (Soukupová 2011, str. 49).

#### **5.4.3.3 Období Kulatých hlav**

Obdobím Kulatých hlav označujeme převážně malby a vzácně rytiny antropomorfních postav se zakulacenými hlavami. Postavy jsou provedeny z profilu červenou jednoduchou konturou, žlutou či bílou celoplošnou malbou v jednom barevném odstínu nebo polychromií. Objevují se lovecké, taneční a rituální scény, které jsou spojené s divokými zvířaty: ovcemi a antilopami (obr. 23B; Gallinaro 2006, str. 359). Typické jsou rohovité výčnělky a předměty ve tvaru půlměsíce na hlavě, náramky, náhrdelníky a lineární předměty v ruce. Častým prvkem je i obličejová maska. Výzdoba nabývá velké důležitosti v kontextu umění Kulatých hlav. Velikost se pohybuje od několika centimetrů až do čtyř metrů (Soukupová 2011, str. 50). V největší koncentraci se tento styl vyskytuje v Centrální Saharě: Tassili a Tadrart Acacus (Soukupová 2011, str. 51).

#### **5.4.3.4 Pastevecké období**

Pastevecké nebo Bovidiánské (nazýváno v oblasti Tassili) umění reprezentuje výraznou změnu v subsistenci, která se odehrála pravděpodobně kolem roku 7 000 př. Kr. Lovci a sběrači postupně přecházejí k pasteveckému způsobu života tedy k chovu domestikovaných zvířat. Tato přeměna trvá až do roku 5 300 př. Kr., kdy všechny skupiny lidí už můžeme považovat za pastevence (Bárta 2017, str. 104). Hlavním tématem je domestikovaný dobytek a pastevecký život, avšak v některých případech se objevují i rituální scény (obr. 23C). Ve většině případů převažuje celoplošná či polychromní malba nad rytinami. Malby jsou velice propracované a plné detailů v podobě body paintingu, oděvů a účesů (Gallinaro 2006, str. 360). Styl se vyskytuje po celé Sahare, což kopíruje velký populační růst během nástupu pastevectví. Nachází se v otevřených prostranstvích a uvnitř skalních úkrytů. Tvůrci striktně rozlišovali místa, která využívali k produkci maleb a rytin. Lokality s malbami nalézáme v oblasti vyšších nadmořských výšek v odlehlých místech, a navíc uvnitř skalních úkrytů. Naopak rytiny mají „volnost“ proniknout do všech topografických situacích (Holl 2015, str. 298).

#### 5.4.4 Srovnání saharského a postpaleolitického skalního umění

Umění posledních lovců v rámci Pyrenejského poloostrova se orientuje pouze na výzdobu každodenních nástrojů nebo ojediněle na abstraktní rytiny na kamenných destičkách. Umělecké projevy posledních lovců v severní Africe jsou naproti tomu až monumentální a odráží složitost jejich symbolického myšlení, které vyniká především v období Kulatých hlav, kde tvůrci zobrazují nejen každodenní témata, ale i rituální scény, což se na Pyrenejském poloostrově objevuje nejspíše až v době po příchodu neolitických komunit. V období Velké fauny autoři rytin zpracovávají nezměrné množství místních divokých zvířat v životní velikosti. Nelze to ztotožňovat kontextuálně, ale z hlediska kvality zpracování jednotlivých motivů lze tvorbu severoafrických lovců spíše ztotožnit s tvorbou magdalenienů na Pyrenejském poloostrově (tab. 4).

Sledované znaky	Poslední lovci v severní Africe	Poslední lovci na Pyrenejském poloostrově
Umístění	pod širým nebem	mobilitní umění
Motiv	antropomorfní, zoomorfní	abstraktní
Scény	ano	ne
Výtvarné techniky	rytina, malba	rytina
Životní prostředí	klimatické optimum	klimatické optimum

Tab. 4. Rozdíly v umělecké produkci posledních lovců v severní Africe a na Pyrenejském poloostrově.

Skalní umění pastevců v severní Africe a zemědělců na Pyrenejském poloostrově nyní porovnáváme pouze z hlediska jejich vizuálního projevu, nikoliv s ohledem na jejich životní styl, který byl jednoznačně odlišný. Pástevecké období sdílí společné rysy hlavně s levantským uměním. V obou tradicích figuruje především člověk a poté zvíře. Severoafričtí pastevcí zobrazují domestikovaná a tvůrci levantského stylu zase lovená zvířata. Důležitá jsou však společná témata scén. Zobrazovali děje ze společenského, každodenního a rituálního života. Pástevecké a levantské umění nelze tedy pokládat za totožná, ale stylem a tematikou jsou si blízká (tab. 5).

Sledované znaky	Pastevci v severní Africe	Zemědělci na Pyrenejském poloostrově
Umístění	pod širým nebem	pod širým nebem
Motiv	antropomorfní, zoomorfní	antropomorfní, zoomorfní
Scény	ano	ano
Výtvarné techniky	malby, rytiny	malby, výjimečně rytiny
Životní prostředí	klimatické optimum, pouštní klima	klimatické optimum

Tab. 5. Rozdíly v umělecké produkci pastevců v severní Africe a zemědělců na Pyrenejském poloostrově.



Obr. 23. Příklady skalního umění ze severní Afriky; A. rytina slona z období Velké fauny, Tassili n Ajjer; B. rituální scéna z období Kulatých hlav, Tassili n Ajjer; C. pastevecká scéna z Pasteveckého období, Tassili n Ajjer (Coulson–Campbell 2010, str. 6; 10).

## 6 Srovnání mladopaleolitické a postpaleolitické skalní umění

V této kapitole přistupujeme ke srovnání mladopaleolitického a postpaleolitického umění na základě několika úrovních (tab. 6). Hledáme společné a odlišné rysy, jimiž se skalní umění ve sledovaných obdobích projevuje.

Sledované znaky	Mladopaleolitické umění	Postpaleolitické umění
Společnost	časní lovci	pozdní lovci a zemědělci
Umístění	jeskyně	otevřené prostory
Ústřední motiv	zoomorfní	antropomorfní
Styl	naturalistický	schematický, stylizovaný
Scény	ne	ano
Výtvarné techniky	rytina i malba	malba, ojediněle rytina
Projevy násilí	neprůkazné	průkazné
Přírodní svět	součást každodenního života	oddělená část každodenního života
Životní podmínky	pleistocén	holocén
Komunikace	ano	ano

Tab. 6. předkládá rozdíly nebo shody mladopaleolitického a postpaleolitického skalního umění na základě několika sledovaných znaků.

### Umístění

Výskyt mladopaleolitického umění je dominantně spjato s prostorem jeskyně. Toto tvrzení však neplatí na území dnešního Portugalska, kterému se jeskynní umění téměř vyhýbá a převažují tu lokality pod širým nebem. U postpaleolitického umění se pravidla vyměnila. Skalní převisy a bloky ve strategických polohách hrály zásadní roli pro uměleckou tvorbu. Jeskynní umění a umění pod širým nebem vykazují odlišné funkční znaky (tab. 7).

JESKYNĚ	SKALNÍ PŘEVISY
žádná komunikace s okolím	komunikace s okolím
skrytý a neviditelný prostor	viditelné
bez interakce s krajinou	interakce s krajinou

utváří vlastní mikrokrajinu	součástí malé části velké krajiny
umělé světlo	denní světlo
obrazy jsou „živé“ a dynamické	obrazy jsou statické
intenzivní zapojení všech smyslů	zapojení smyslů v každodenním režimu

Tab. 7. Sledované znaky, které odlišují jeskynní umění od umění v otevřeném prostoru (převzato z Lensen-Erz 2015, str. 272–276).

Na základě tab. 7 vyvozujeme o jeskynním umění několik závěrů:

- jeskyně představují uzavřený prostor, který se aktivně nepodílí na utváření symbolické krajiny,
- jeskyně vytváří prostředí sama pro sebe,
- sám vstup nebyl na první pohled patrný (Svoboda 2011, str. 253),
- komunikační hodnota jeskynního umění podléhá jistému utajení,
- jeskyně nelze nikdy pozorovat jako celek, jelikož oheň dovoluje sledovat pouze jejich určitou část (Lensen-Erz 2015, str. 273),
- v jeskyních je člověk zrazen vlastním zrakem, což uvede všechny smysly do stavu větší pozornosti a podnítlí lidskou mysl k větší kreativě (Lensen-Erz 2015, str. 277) a
- plápolání ohně evokuje v publiku pocit, že se motivy na skalních panelech pohybují.

Zmiňované závěry nás utvrzují, že jeskyně představují intimní prostor, který mohl být významný pro určitou komunitu lovců a skalní umění sloužilo jako součást jejich kulturní identity.

Na základě tab. 7 vyvozujeme pro umění pod širým nebem několik závěrů:

- skalní převisy se aktivně podílejí na utváření symbolické krajiny,
- umění může sloužit širokému publiku, a tak je schopné přenášet informace na velké vzdálenosti,
- denní světlo je konzistentní, tudíž zobrazované motivy zůstávají během dne statické a
- umění pod širým nebem vyžaduje stejnou míru pozornosti jako při jiných každodenních činnostech.

Skalní umění v krajině má svým charakterem volného přístupu potenciál působit jako prostředek komunikace mezi lidmi. Obrazy představují každodenní koloběh života a reálný svět. Mohlo být adresováno komunitám, kteří zdejší region navštívili poprvé bez předchozí přípravy, a zlepšovalo tak jejich orientaci v blízkém okolí (Lenssen-Erz 2015, str. 277).

### **Motiv**

Zásadním rozdílem mezi uměleckými projevy ve sledovaných obdobích je ústřední motiv. Mladopaleolitičtí tvůrci zaznamenávají především zoomorfní motivy, což odráží jejich velice symbiózní a intenzivní vztah s přírodou. Obrazy obsahují veškeré detaily jako srst, paroží nebo rohy. Stejně druhy zvířat mohou být zobrazeny zcela odlišným způsobem, a proto v mladopaleolitickém záznamu panuje rozmanitost nikoliv jednota. Lidské postavy podléhají značné schematizaci a jsou zcela ojedinělým námětem (Guthrie 2006, str. 433). Naopak tvůrci postpaleolitického umění zaznamenávají události každodenního života jako lovecké, taneční, rituální nebo válečné scény, které výhradně souvisí s činností člověka (Anati – Anati 2015, s. 227). Čím více rostla složitost sociálních vztahů ve společnosti, tím klesala schopnost pozorovat a naslouchat přírodním procesům (Guthrie 2006, str. 420). Postpaleolitičtí tvůrci jsou plně zaměstnáni běžnými tématy, což pak dává průchod k opakujícím se námětům a scénám (Guthrie 2006, str. 433).

### **Styl**

Pojmem styl myslíme v tomto případě sdílené prvky z hlediska výtvarného zpracování. U mladopaleolitických maleb a rytin na nás nejprve zapůsobí smysl pro detail, výtvarné techniky na vysoké úrovni a v mnoha případech zobrazení zvířat v životní velikosti. Takové rysy zahrnuje pojem naturalistický. Tvzení není platné úplně pro všechna díla, jelikož samozřejmě existují i více schematicky pojaté obrazy. Tvůrci postpaleolitického umění se vydali proti proudu předchozí tradice. Ani jeden z postpaleolitických stylů, které jsme uvedli v předchozích kapitolách, nenabývá stejných kvalit. Obrazy podléhají značné stylizaci a minimalismu. V případě schematického stylu častokrát není určen ani konkrétní živočišný druh. Skalní malby a rytiny navíc dosahují malých rozměrů. Nízká míra kreativity v uměleckém projevu mohla být způsobena novou formou subsistence. Kreativita byla v obecném slova smyslu uplatněna spíše v technologické rovině, kdy každá změna k lepšímu znamenala udržet populační růst (Guthrie 2006, str. 411). V holocénu oproti mladému paleolitu se nově objevují různé formy mobilního a užitého umění, které mohou vynahrazovat onen „úpadek“ ve skalním umění (Svoboda 2020, str. 76).



## Scény

Skalní stěny, které jsou pokryté malbami a rytinami z období mladého paleolitu, nezobrazují narativní scény. Spíše se jedná o jednotlivé motivy, obvykle ve statickém stavu, jež jsou především doplněny o abstraktní znaky (linie, tečky, geometrické obrazce atd.) nebo antropomorfní motivy. Vzájemný vztah zoomorfních motivů, abstraktních znaků a lidských postav není stále jednoznačně interpretován (Svoboda 2020, str. 195). V postpaleolitickém umění, zejména v levantském stylu, není o narativní scény nouze. Vidíme zde různé kompozice vyjadřující děj, které jsou součástí každodenního nebo duchovního života.

## Projevy násilí

V kapitole o mladopaleolitickém skalním umění je uvedeno několik možných náznaků zpodobnění násilí. Jedná se pouze o zvířata, která pravděpodobně sloužila jako kořist. Linie interpretované jako kopí v břišních dutinách živočichů mohou zastávat i jinou funkci, jelikož v předchozím odstavci jsme uvedli, že vztah mezi piktogramy a abstraktními značkami není známý, a tudíž nelze jinak hodnotit než považovat tyto kompozice za neprůkazné v kontextu násilných scén. V případě levantského umění důkazy jasně vypovídají o násilí páchaném člověkem vůči ulovené kořisti nebo dalšímu člověku.

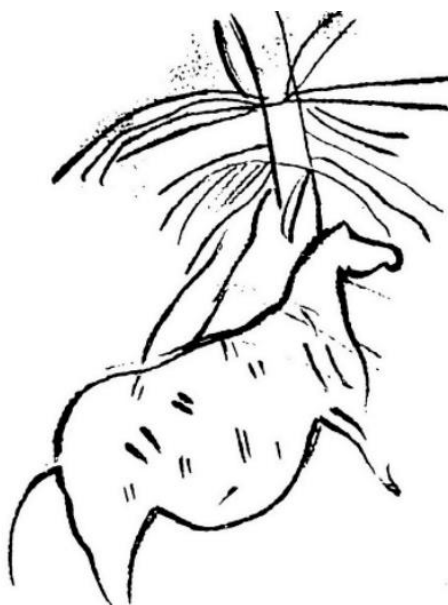
## Komunikace




Mnozí odborníci v oblasti lingvistiky argumentují skutečností, že jazyk není jediným nástrojem myšlení a stále se zapomíná na nonverbální komunikaci, mimiku a výtvarné umění (Svoboda 2020, str. 13). V současné době se již nepochybuje o komunikační povaze skalního umění, které vyjadřuje „*určitý příběh, mýtus, rituál, hru, praktické informace i elementární lidská přání, spíše než jen mechanickou reprodukci viděného*“ (Svoboda 2020, str. 215). Jiří A. Svoboda (2020) nazývá skalní umění jako „*obrazový komunikační systém*“. Symboly a jejich význam jsou podmíněny uznáním určitou společností, která bude následně daný symbolický systém využívat. Anatomicky moderní člověk si v průběhu času vytvořil vlastní umělecký jazyk, v němž je uložena jeho sociální identita (Svoboda 2020, str. 14).

„Negramotné“ společnosti zobrazovali tři odlišné typy značek: piktogramy/mytogramy, ideogramy a psychogramy. Piktogramy nebo mytogramy označujeme postavy, které lze skutečně identifikovat na základě rysů malby či rytiny (Anati 2019, str. 20). Jedná se o antropomorfní a zoomorfní postavy, topografické znaky, tektiformy, nástroje a zbraně (Anati 2019, str. 21). Ideogramy reprezentují značky a jejich shluky (Anati 2019, str. 20). Ideogramy jsou dále rozdělené do tří skupin: anatomické (pohlavní znaky mužů a žen), koncepční (kříže,

disky a různé geometrické útvary) a číselné (body a linie či jejich soubory). Některé ideogramy v sobě nosí univerzální význam, který je pak považován za archetyp jako například: obdélník nebo čtverec znamená zemi, místo či území; dvě a více vlnovek znamená vodu nebo nějakou kapalinu; paprskovitý disk znamená slunce, světlo nebo den; a nakonec disk znamená nebe či vzduch (Anati 2019, str. 21). Archetyp je zjednodušeně pravzor, který je hluboce zakořeněný ve společnosti a přežívá napříč civilizacemi (Svoboda 2020, str. 209). Posledním typem značek jsou psychogramy, které nelze považovat za objekty ani symboly. Psychogram nabývá podobu abstraktních tahů, jež vyjadřují pocity a energii tvůrce (Anati 2019, str. 20).

Vzájemné spojení mezi jednotlivými značkami studuje syntax (obr. 24; Anati – Anati 2015, str. 224). Syntax je podmíněna přítomností nebo absencí scén, pravidelným uspořádáním nebo kompozicí. V kontextu postpaleolitického umění lze syntax lépe vykládat, jelikož scény umožňují nahlédnout do každodenních událostí a živé reality. U skalního umění v období mladého paleolitu převládají abstraktní kompozice, jejichž smysl byl zřejmý pro lovce a sběrače, nikoliv pro současnou společnost (Anati – Anati 2015, str. 227).



Pictograms	Ideograms	Psychogram
		
Horse	Two parallel lines defined 'lips' are repeat 10 times	Rectangle that emanates energy rays

Obr. 24. Syntaktický rozbor abstraktní kompozice v jeskyni La Pileta ve Španělsku (převzato z Anati 2019, str. 20).

## 7 Analýza skalního umění

### 7.1 Popis databáze

Databáze je vyhotovena v programu MS Access a obsahuje celkem čtyři tabulky: Kantábrie (tab. 9), Katalánsko (tab. 11), Murcia (tab. 10) a Pyrenejský poloostrov (tab. 9).

První tabulka Kantábrie obsahuje celkem 41 záznamů s veškerými lokalitami s přítomností skalního umění z období mladého paleolitu v autonomní oblasti Kantábrie. U všech lokalit sledujeme zobrazené piktogramy a ideogramy a výtvarnou techniku, kterou byly motivy vyhotoveny. V prvních dvou polích jsou identifikační čísla. Třetí pole obsahuje názvy jednotlivých jeskyní ve sledované oblasti. Následující pole mají stejný vzorec. Nejprve je uvedeno pole konkrétního motivu opatřené datovým typem ano/ne. Celkem jsme zaznamenali dvacet motivů: otisky rukou, kůň, tuň, jelen, laň, kozorožec, sob, ryby, koza, mamut, medvěd, ptáci, had, kamzík, kanec, body, linie, skvrny, antropomorfní postavy a geometrické znaky. Po zjištění přítomnosti daného motivu je v dalším poli uvedena technika výzdoby a barevný pigment. Legendu k jednotlivým zkratkám uvádíme v tab. 8. V případě antropomorfních motivů a geometrických značek je navíc přidáno pole s konkrétním zobrazením. Poslední pole Zdroje odkazuje na použitou literaturu potřebnou k vytvoření této tabulky.

Zkratka	Barva	Zkratka	Technika
Č	černá	M	malba
ČV	červená	K	kontura
F	fialová	R	rytina
Ž	žlutá	P	pozitivní otisk
H	hnědá	N	negativní otisk

Tab. 8. Legenda zkratk uvedených v databázi lokalit.

Druhá a třetí tabulka: Katalánsko a Murcia vykazují stejnou strukturu. V Katalánsku se vyskytuje celkem 55 lokalit s přítomností postpaleolitického skalního umění. V autonomní oblasti Murcia dosahují počty lokalit čísla 53. Hlavním zdrojem k těmto tabulkám je již existující databáze Organizace OSN pro vzdělání, vědu a kulturu (zkratka UNESCO), jelikož skalní umění po celém středomořském pobřeží Pyrenejského poloostrova je od roku 1998

zapsáno na seznam světového dědictví této organizace.<sup>3</sup> Seznam nyní začleňuje 758 lokalit, což je jedním z důvodů, proč jsme přistoupili k analýze pouze dvou oblastí. V poli Lokalita uvádíme konkrétní názvy lokalit. Zde je nutno uvést, že v několika případech má stejný skalní převis za svým jménem uvedenou římskou číslici. Některé převisy mají svůj vlastní řádek, a některé jsou zase uvedeny pospolu. Důvodem je zdrojová databáze, ze které vycházíme. Dále následuje pole Umístění, kde rozlišujeme přítomnost maleb uvnitř jeskyně či pod širým nebem neboli open-air. Další dvě pole obsahují délku a šířku daného místa v souřadnicovém systému WGS 84. V sedmém poli zaznamenáváme nadmořskou výšku u jednotlivých lokalit. Pole Umělecký styl 1 a 2 uvádí výskyt postpaleolitických stylů v rámci skalního převisu nebo jeskyně. Následující pole uvádí přítomnost či nepřítomnost narativní scény a její interpretaci. Poslední pole jsou věnované zobrazeným motivům, kdy rozlišujeme zoomorfní a antropomorfní postavy a abstraktní znaky. V případech, kdy je možné identifikovat obraz, tak v dalším poli předkládáme jeho interpretaci. Blíže neurčitelné motivy zapisujeme jako otazník. Pokud dochází k superpozicím uměleckých stylů a máme o nich dostatečné informace, předkládáme i příslušnost motivů jednomu ze stylů, což se projevuje zkratkou *Schem.* za obrazem, který náleží ke schématickému stylu. Poslední pole Zdroje odkazuje na použitou literaturu potřebnou k vytvoření této tabulky.

Čtvrtá tabulka Pyrenejský poloostrov obsahuje celkem 108 detailně prozkoumaných lokalit. V poli Lokalita uvádíme konkrétní názvy lokalit. Další dvě pole obsahují informace o poloze na úrovni státu a autonomní oblasti. Následující dvě pole udávají délku a šířku dané lokality v souřadnicovém systému WGS 84. Pole Datace třídí jednotlivé lokality do období mladého paleolitu. V poli Umístění rozlišujeme výskyt skalního umění uvnitř jeskyně nebo v otevřeném prostoru neboli open-air. Další čtyři pole se věnují technikám a barevným pigmentům. Pole Otisky rukou a prstů uvádí přítomnost či nepřítomnost tohoto motivu ve sledovaných lokalitách. Následující pole obsahují informace o zobrazených motivech a konkrétním druhovém určení v případě zvířat. Základními motivy jsou zoomorfní, antropomorfní a znaky. Máme zde uvedeno celkem 21 živočišných druhů opatřené datovým typem ano/ne. Do kategorie znaků začleňujeme veškeré ideogramy a barevné skvrny. Poslední pole Zdroje odkazuje na použitou literaturu potřebnou k vytvoření této tabulky.

Veškeré četnosti, které uvádíme v následujících podkapitolách, jsou „četnosti lokalit“ se zaznamenanými motivy.

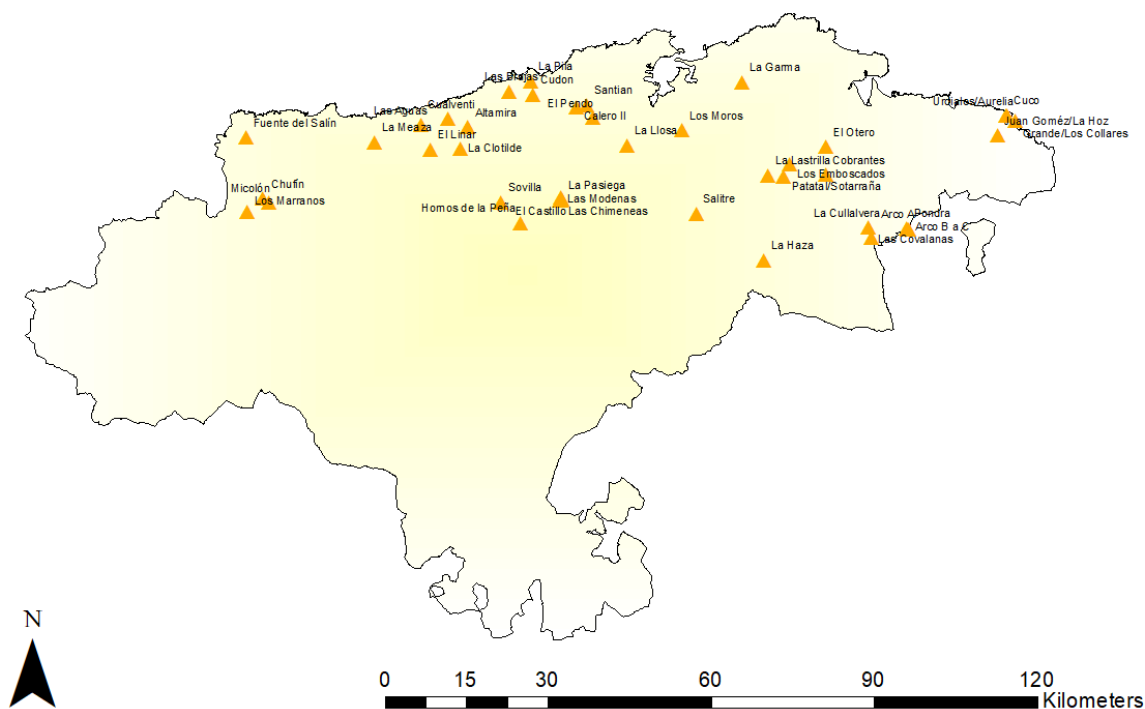
---

<sup>3</sup> převzato z World Heritage Convention, 1992–2021 [online]. The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. [cit. 21.04.2021]. Dostupné z: <https://whc.unesco.org/en/list/874/>

## 7.2 Analýza kantabrijské oblasti

### 7.2.1 Prostorová analýza

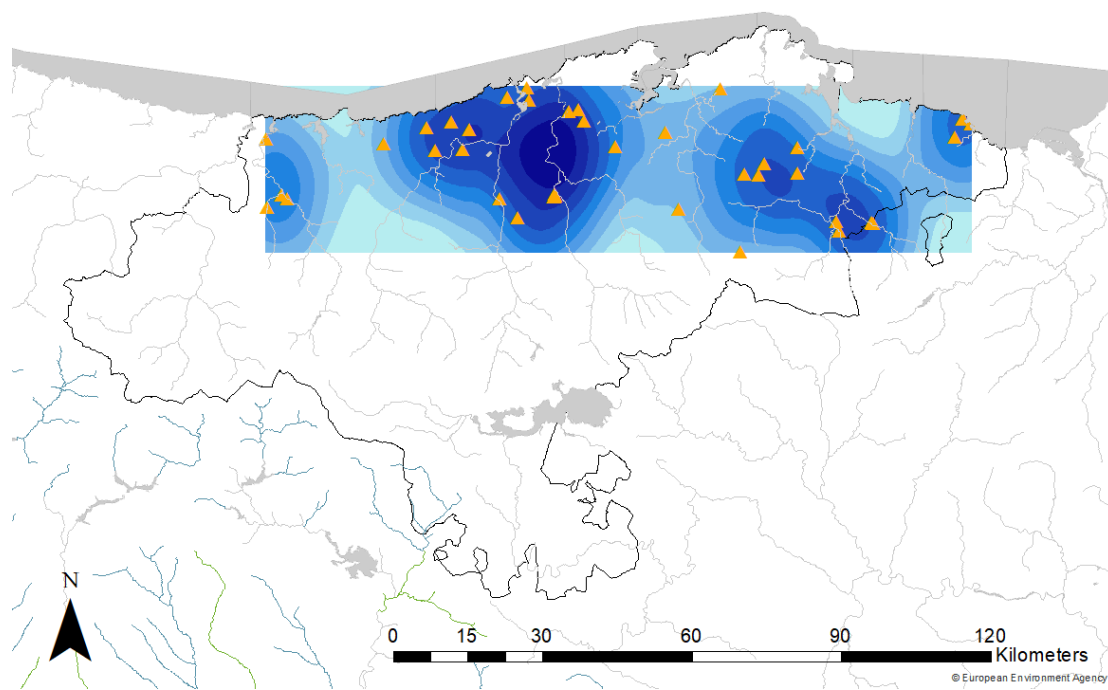
V prostorové analýze pracujeme se 41 lokalitami z autonomní oblasti Kantábie, která náleží do tzv. Baskicko-kantabrijského regionu s významným výskytem skalního umění z období mladého paleolitu v celoevropském měřítku (obr. 25). Více než polovina známých maleb a rytin na Pyrenejském poloostrově pochází právě z tohoto regionu (Lillios 2019, str. 86). Rozsáhlou produkci umožňovaly různorodé a bohaté přírodní zdroje, díky kterým zde rostla demografická hustota lidí, zejména v období solutréenu a magdalenieniu. Kantábie také nabízí širokou pobřežní zónu s velkým množstvím krasových jeskyní, jejichž prostředí je příhodné pro uchování barevných pigmentů až do současnosti (Bicho a kol. 2007, str. 86). Nachází se tu proslulé lokality jako Altamira, La Pasiega, El Castillo, El Pendo a další. Všechny mapové výstupy jsme zpracovali v geografickém informačním systému ArcGis v programu ArcMap.



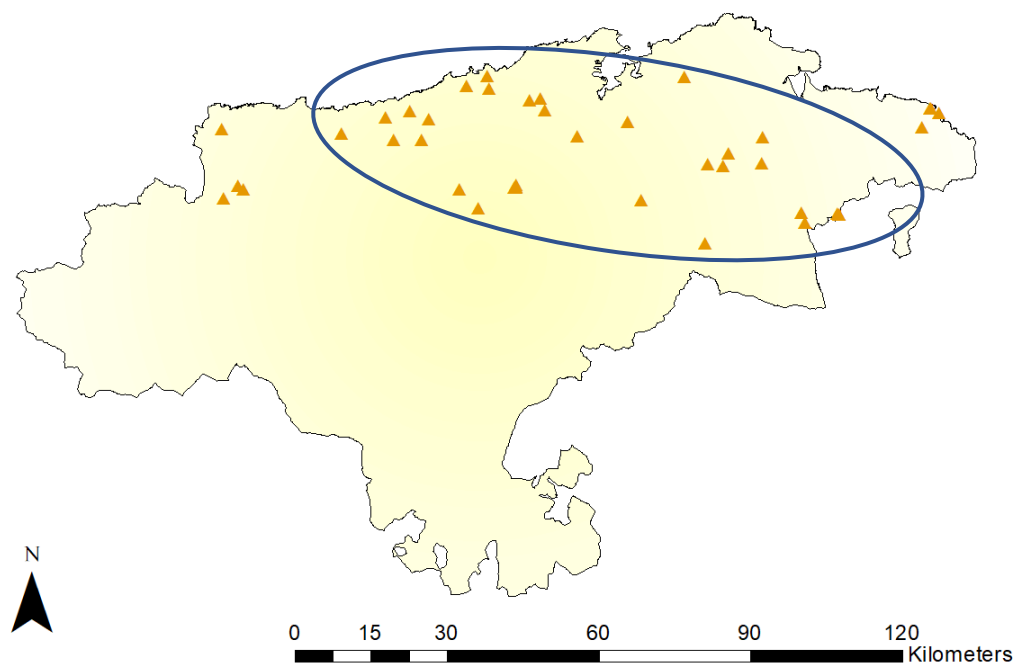
Obr. 25. Lokality s výskytem mladopaleolitického skalního umění v oblasti Kantábie (podkladová mapa: Europe NUTS 2 Demographics, ArcGis).

Po provedení analýzy hustoty si lze povšimnout, že lokality vytváří celkem čtyři shluky, z nichž dva nejrozsáhlejší přesně zapadají do hlavní distribuční zóny, která je situována ve střední části Kantábie (obr. 26 a 27). Pokud lokality promítneme na mapu s místní říční sítí, tak můžeme vyvodit závěr, že se nacházejí v blízkosti vodních toků v dané oblasti, což plně koreluje s ostatními nalezišti skalního umění na Pyrenejském poloostrově. Mapový podklad, který by

toto stanovisko blíže vizualizoval není součástí práce, jelikož nemáme k dispozici vrstvy s kompletní hydrologií pro oblast Kantábrie. Náš závěr vznikl komparací dostupných mapových serverů (Mapy.cz nebo Google Maps) a mapových vrstev v ArcGis. Částečně lze však tuto situaci vidět na obrázku číslo 26.



Obr. 26. Analýza hustoty lokalit s vizualizací říční sítě v Kantábrii (mapový podklad: Europe NUTS 2 Demographics a Ríos de España, ArcGis).



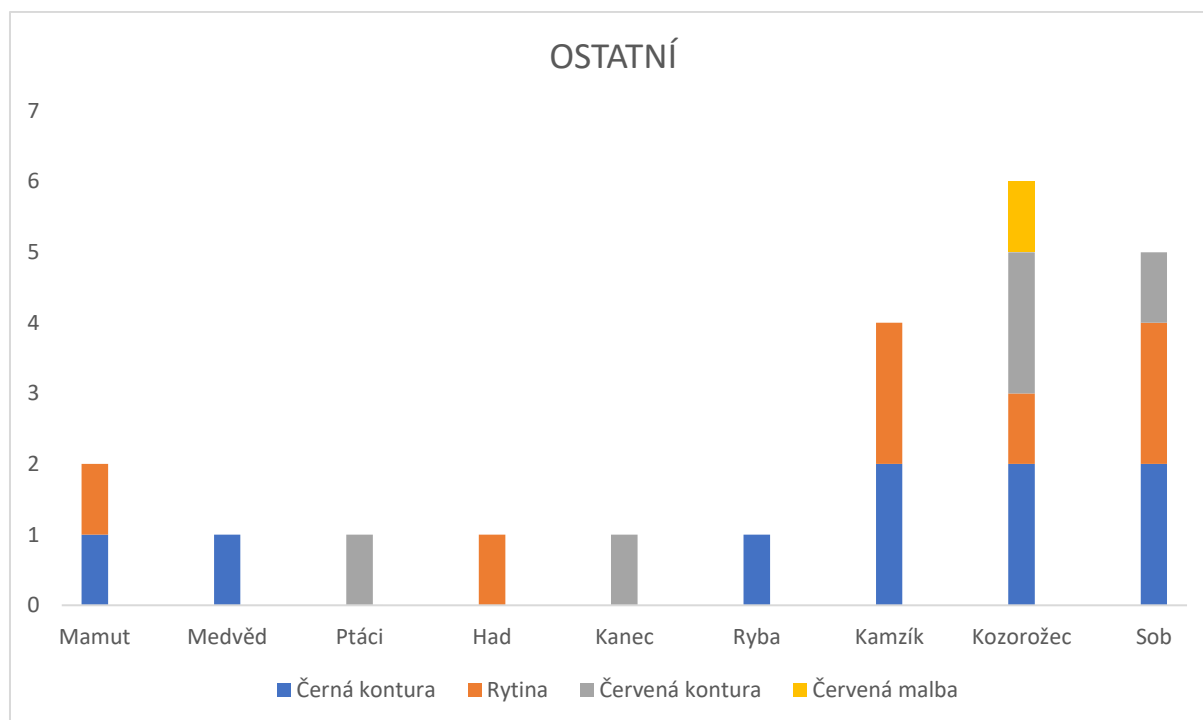
Obr. 27. Hlavní distribuční zóna skalního umění v Kantábrii (mapový podklad: Europe NUTS 2 Demographics, ArcGis).

## 7.2.2 Motivy a techniky

### 7.2.2.1 Zoomorfní motivy

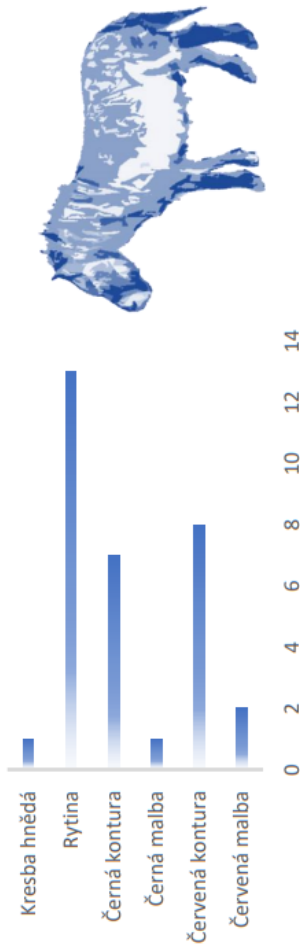
V tabulce Kantábrie je uveden počet zobrazených živočišných druhů v rámci jednotlivých lokalit, na kterých se vyskytuje daná technika výzdoby. To znamená, že v lokalitě je například 11 rytin koní, což pokládáme jako plus jeden do pole počtu petroglýfů.

K nejvíce zobrazovaným živočišným druhům náleží koně, jeleni a tuři, což se shoduje se zastoupením zvířat s nejvyšší četností v rámci celého poloostrova. Motiv koně se nejvíce vyskytuje v lokalitách v podobě rytiny. Černá i červená kontura dosahuje téměř stejných hodnot. Malby v obou sledovaných barevných odstínech mají pouze ojedinělý charakter (graf 5). Pro motiv jelena je příznačná technika rytí. Objevuje se dále v černé a červené konturové malbě s velmi nepatrnou převahou té druhé (graf 6). U motivu laně se setkáváme téměř se shodou rytiny a červené kontury, které patří k nejvíce užívaným technikám. Černá kontura s červenou malbou dosahují stejných hodnot, ale nejsou uplatňovány tak často (graf 7). V případě zobrazení turů lze konstatovat, že technika rytí společně s černou a červenou konturovou malbou tvoří dominantní postavení. Velmi ojedinělým způsobem zobrazení turů je polychromní malba, která se uplatnila pouze v Polychromním sálu v jeskyni Altamira. Stejného počtu také dosahují červená a žlutá konturová malba (graf 8). Graf 4 pak předkládá ojedinělé zoomorfní motivy.



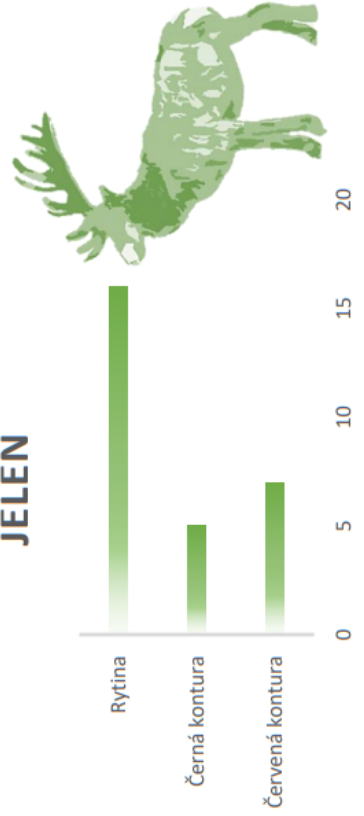
Graf 4. Absolutní četnosti lokalit s ojedinělými zoomorfními motivy v Kantábrii (z celkových 41 lokalit).

## KŮŇ



Graf 5. Absolutní četnosti lokalit se zobrazením motivu koně na základě technik a barevných odstínů v Kantábrii (z celkových 41 lokalit).

## JELEN



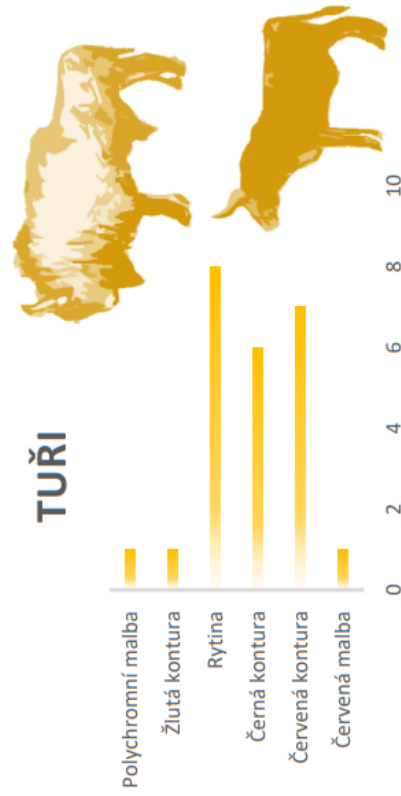
Graf 6. Absolutní četnosti lokalit se zobrazením motivu jelena na základě technik a barevných odstínů v Kantábrii (z celkových 41 lokalit).

## LAŇ



Graf 7. Absolutní četnosti lokalit se zobrazením motivu laně na základě technik a barevných odstínů v Kantábrii (z celkových 41 lokalit).

## TUŘI

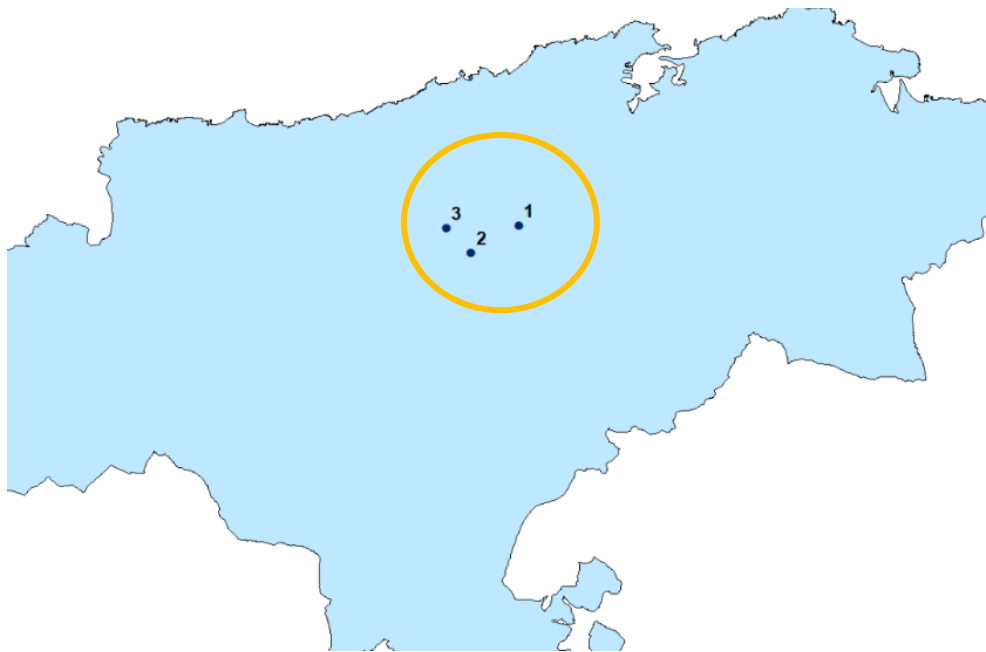


Graf 8. Absolutní četnosti lokalit se zobrazením motivu tura na základě technik a barevných odstínů v Kantábrii (z celkových 41 lokalit).

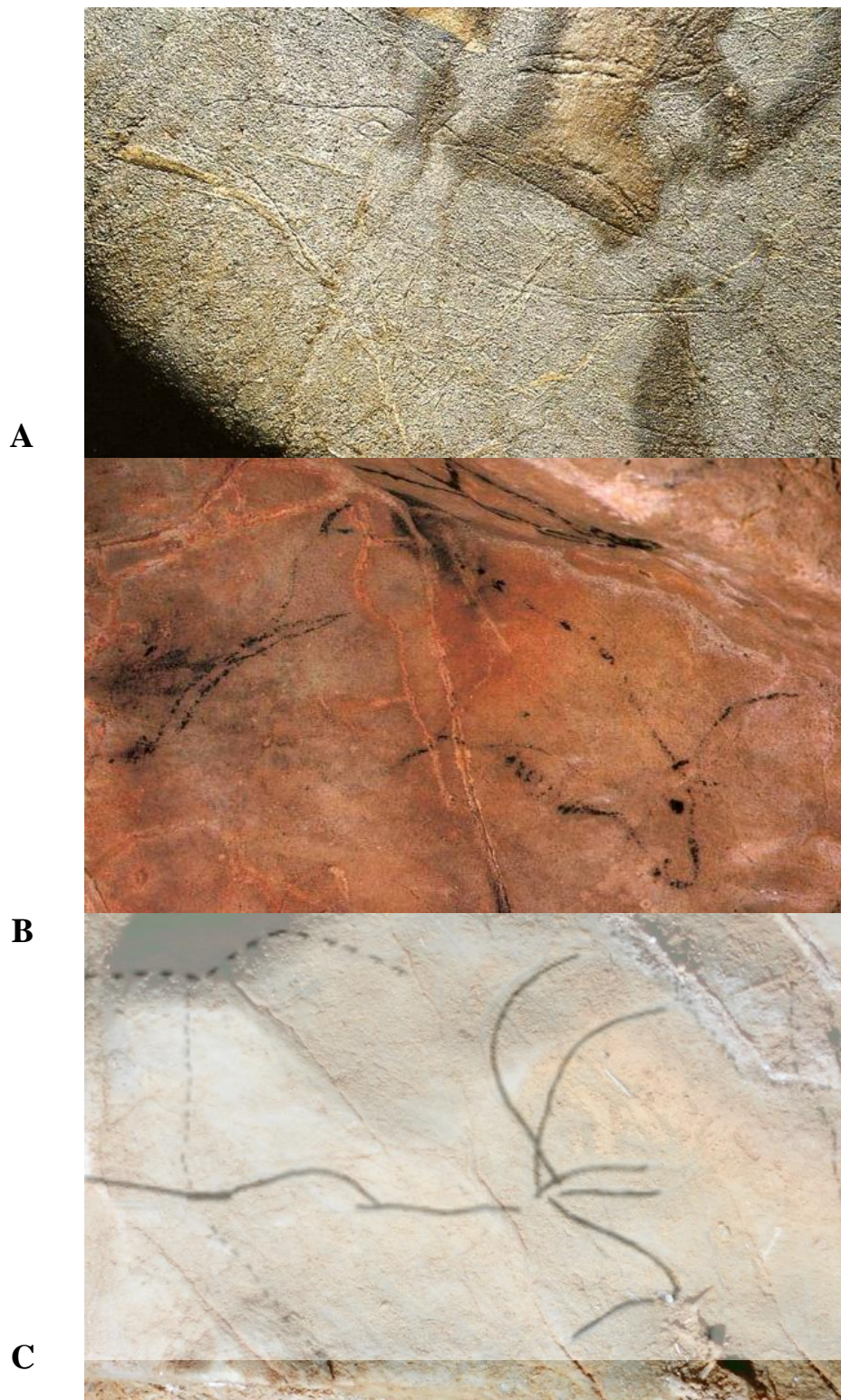


## ***Sob***

Motiv soba se vyskytuje v kantabrijském záznamu mladopaleolitického skalního umění v pěti lokalitách: Altamira, La Haza, Sovilla, Hornos de la Peña a Las Monedas. Velmi nápadné jsou tři z nich: Sovilla, Hornos de la Peña a Las Monedas, které se nachází v bezprostřední blízkosti (obr. 28). V jeskyních Sovilla a Hornos de la Peña tvůrci vyobrazili soba technikou rytí (obr. 29A a C). V jeskyni Las Monedas nabývá sob své podoby pomocí černé kontury (obr. 29B). Ač se techniky u všech lokalit neshodují, lze si povšimnout jistých podobností. Motivy jsou provedeny úsporným stylem a vždy vidíme pouze náznak hřbetu a krku, a poté zobrazení hlavy s paroží. Všechny obrazy chronologicky spadají do období magdalenieniu. V tomto období hrál sob zásadní roli ve stravovacích návycích lovců, ale přesto v umělecké tvorbě nezaplnil příliš velké místo (Svoboda 2011, str. 164–165).



Obr. 28. Lokality s motivem soba: 1. Las Monedas, 2. Hornos de la Peña, 3. Sovilla (mapový podklad: Europe NUTS 2 Demographics, ArcGis).



Obr. 29. Lokality s motivem soba: A. Rytina soba, Hornos de la Peña<sup>4</sup>; B. Černá konturová malba soba, Las Monedas<sup>5</sup>; C. Rytina soba, Sovilla<sup>6</sup>.

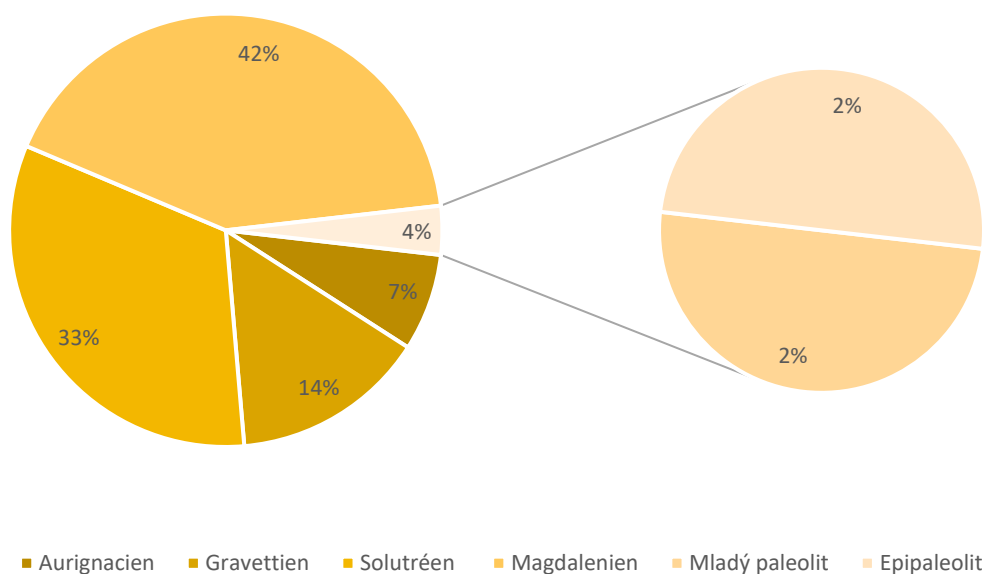
<sup>4</sup> převzato z Prehistoric Rock Art Trails, 2015 [online]. CARP – Prehistoric Rock Art Trails 2015 [cit. 04.04.2021]. Dostupné z: <http://www.prehistour.eu/carp-guide/hornos-de-la-pena-cave>

<sup>5</sup> převzato z Miguel López Cadavieco, 2021 [online]. Regio Cantabrorum. [cit. 04.04.2021]. Dostupné z: [http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/cueva\\_monedas](http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/cueva_monedas)

<sup>6</sup> převzato z Miguel López Cadavieco, 2021 [online]. Regio Cantabrorum. [cit. 04.04.2021]. Dostupné z: [http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/la\\_cueva\\_de\\_sovilla](http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/la_cueva_de_sovilla)

### 7.2.3 Chronologie

Nejvíce lokalit se chronologicky řadí do období solutréenu a magdalenien, což odpovídá značné aktivitě lovců a sběračů v Kantábrii během pozdního paleolitu. Naopak nejméně lokalit pochází z pozdního paleolitu a následně aurignacienu (graf 9).

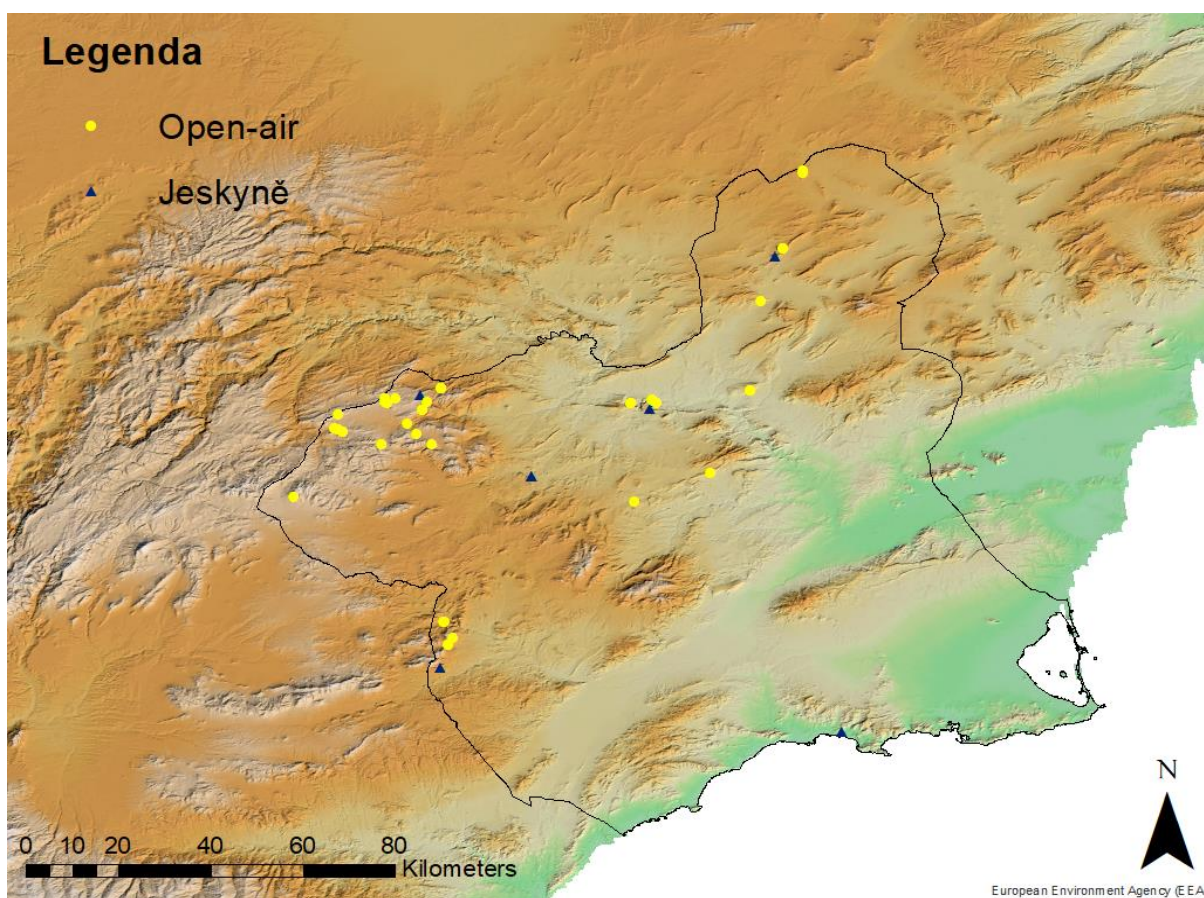


Graf 9. Relativní četnosti lokalit se skalním uměním vzhledem k jejich dataci v rámci jednotlivých období mladého paleolitu ve španělské Kantábrii (z celkových 41 lokalit).

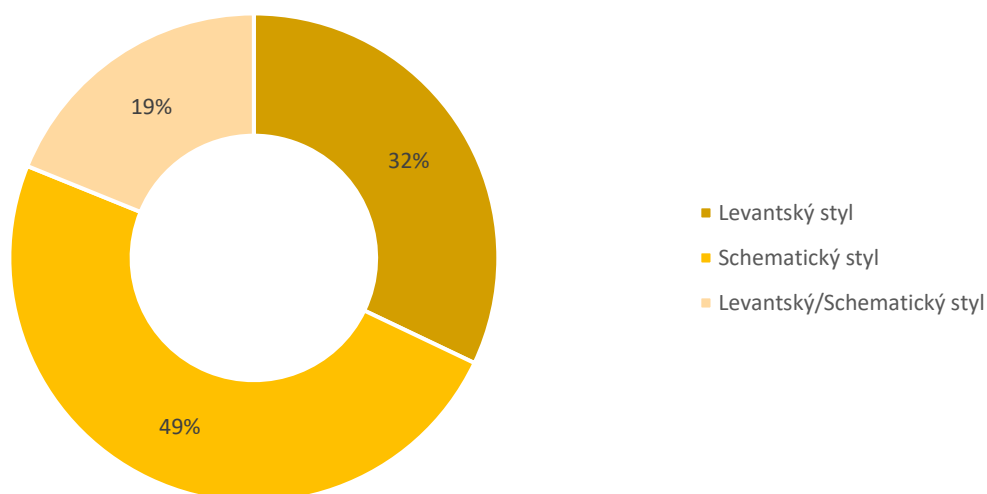
## 7.3 Analýza postpaleolitického umění

### 7.3.1 Murcia

Autonomní oblast Murcia leží v jihovýchodní části Pyrenejského poloostrova u pobřeží Středozemního moře. V Murcii můžeme nalézt projevy dvou postpaleolitických stylů: levantský a schematický. Levantský styl se projevuje celkem v 17 z 53 lokalit (32 %). Schematický styl má své zastoupení ve 26 z 53 lokalit (49 %). Velmi obvyklé jsou vzájemné superpozice, kdy schematický styl doplňuje skalní umění v levantském stylu. Tyto superpozice se vyskytují v 10 z 53 lokalit (19 %). Zmíněná data vychází z grafu číslo 10. Většina lokalit splňuje základní charakteristiku postpaleolitických stylů, jelikož umělecké projevy jsou umístěné pod širým nebem (obr. 30). V devíti případech nalézáme skalní umění v jeskyních (obr. 30). Pokud sledujeme lokality na základě georeliéfu, tak docházíme k závěru, že postpaleolitičtí tvůrci volili vyšší polohy s členitým terénem (obr. 30). Průměrná nadmořská výška u levantského umění dosahuje 915 m.n.m a v případě schematického umění o sto metrů méně, tedy 811 m.n.m.



Obr. 30. Mapa autonomní oblasti Murcia s lokalitami se skalním uměním levantského a schematického stylu doplněná o georeliéfní podkladovou vrstvu (podkladová mapa: Europe NUTS 2 Demographics a EU-Dem, ArcGis).

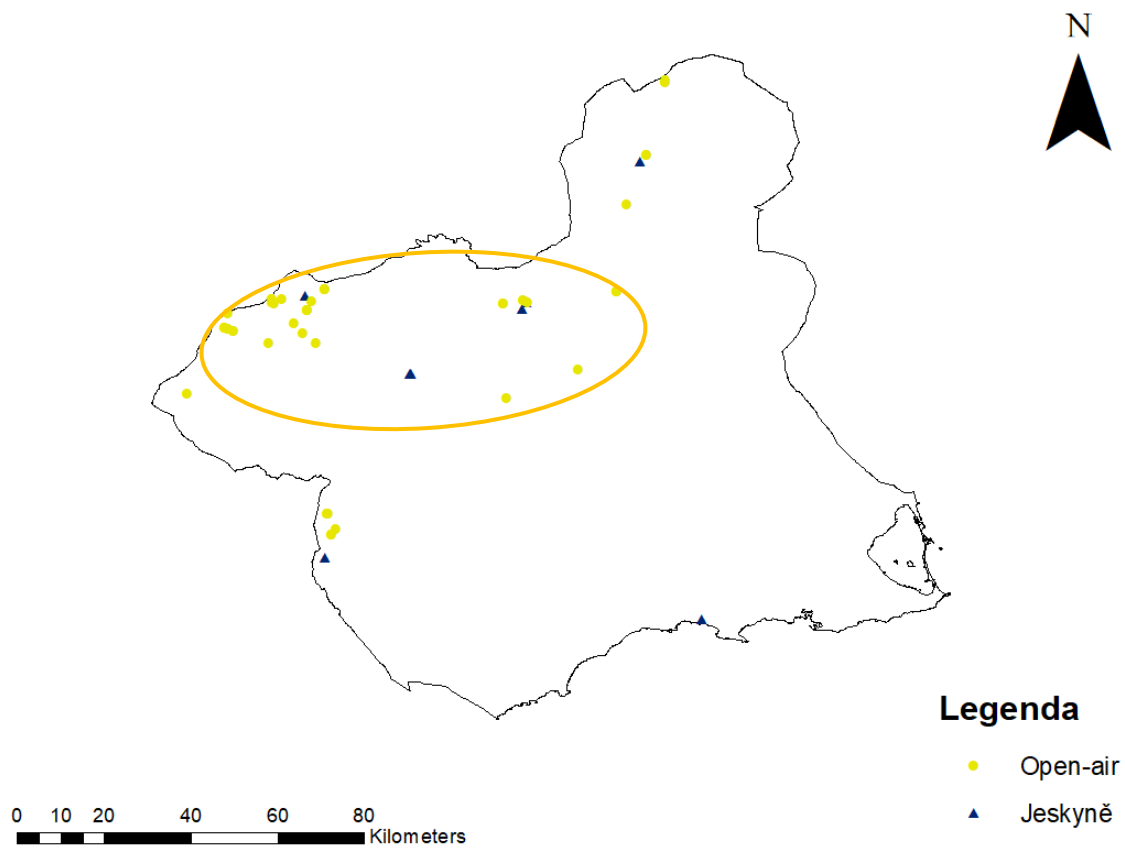


Graf 10. Relativní četnosti lokalit s levantským a schematickým uměním včetně jejich vzájemných superpozic v oblasti Murcia (z celkových 53 lokalit).

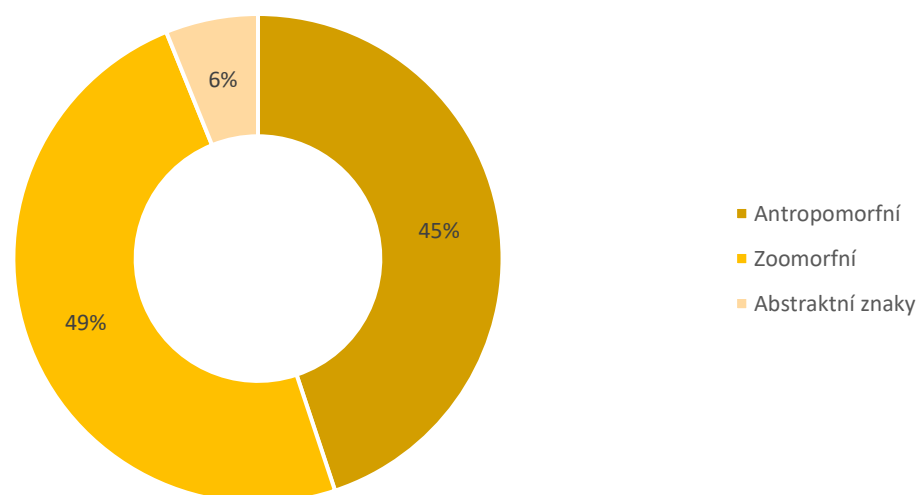
Hlavní distribuční zóna se nachází v severovýchodní části Murcie s největší koncentrací v pohoří Sierra de Segura (obr. 31).

Levantský styl se v Murcii projevuje téměř stejným počtem antropomorfních a zoomorfních motivů. Abstraktní značky v podobě linií jsou zastoupené pouze ve třech lokalitách (graf 11). Největšího počtu v kategorii lidských postav dosahují muži (lukostřelci, bojovníci a nespécializovaní), dále pak ženy a postavy bez specifických ukazatelů pohlaví. Nejčastěji zastoupená zvířata jsou jeleni a kozy, což plně odpovídá základní charakteristice levantského stylu (graf 12). Ve více než polovině lokalit nacházíme scény, které jsou typické pro tento umělecký projev. Největší podíl mají lovecké scény, následně rituální, a dokonce na skalních převisích Abrigo del Buen Aire I a Fuente del Sabuco II jsou zobrazené válečné scény (graf 13). Východní až severovýchodní část Murcie přiléhá k řece Segura, jejíž horní tok je spojen s výskytem válečných scén, a tak je velmi zajímavé, že ve zdejší oblasti zaznamenáváme pouze dvě lokality se scénami takového charakteru.

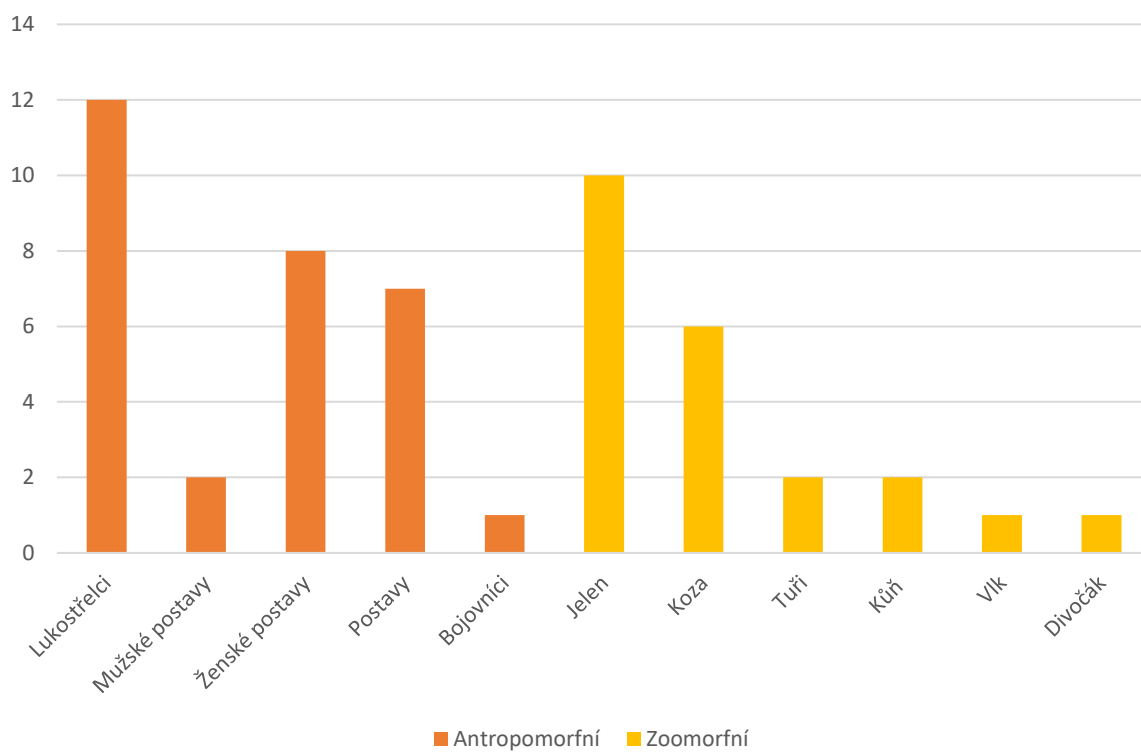
V případě schematického stylu nelze dojít k jednoznačným závěrům, jelikož zde neexistují specifikace v uměleckém projevu vzhledem ke značné stylizaci motivů. V schematickém umění oproti levantskému vzrostl podíl abstraktních motivů. Nápadné je zobrazení kříže či kruhu. Antropomorfní ani zoomorfní motivy téměř nevykazují rysy, díky kterým by bylo možné rozeznat pohlaví a konkrétní živočišný druh (graf 14).



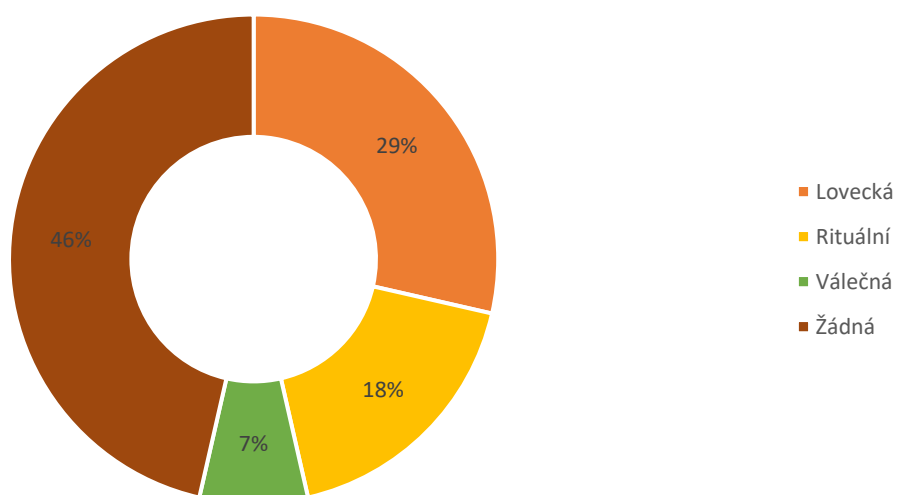
Obr. 31. Hlavní distribuční zóna skalního umění v autonomní oblasti Murcia (podkladová mapa: Europe NUTS 2 Demographics, ArcGis).



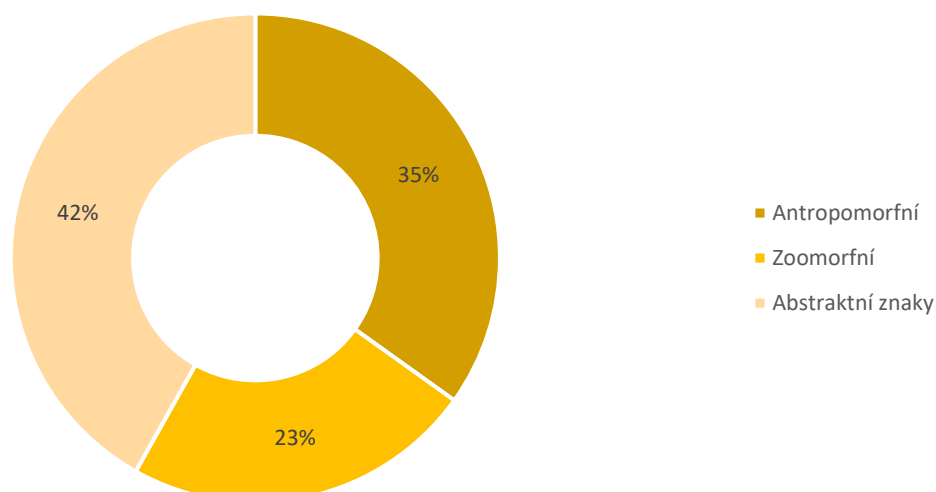
Graf 11. Relativní četnosti lokalit s antropomorfními, zoomorfními a abstraktními motivy levantského stylu v oblasti Murcia (z celkových 53 lokalit).



Graf 12. Absolutní četnosti lokalit s konkrétními antropomorfními a zoomorfními motivy levantského stylu v oblasti Murcia (z celkových 53 lokalit).



Graf 13. Relativní četnosti lokalit s výskytem narativních scén levantského stylu v oblasti Murcia (z celkových 53 lokalit).



Graf 14. Relativní četnosti lokalit s antropomorfními, zoomorfními a abstraktními motivy schematického stylu v oblasti Murcia (z celkových 53 lokalit).

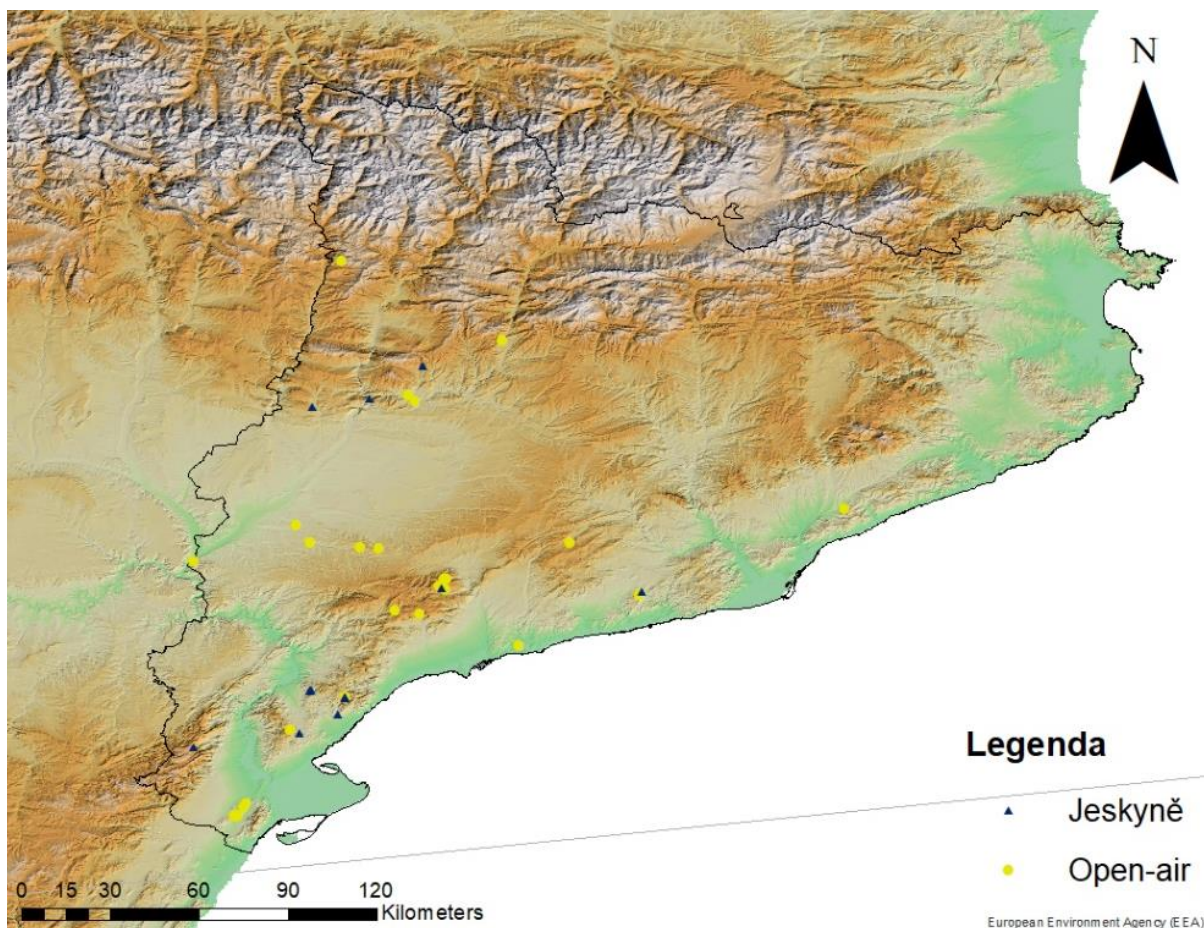
### 7.3.2 Katalánsko

Autonomní oblast Katalánsko se rozkládá v severovýchodní části Pyrenejského poloostrova na pobřeží Středozevního moře. Schématický styl se zde projevuje ve 24 z 55 lokalit (44 %). Skalní umění v levantském stylu pokrývá skalní stěny v 18 z 55 lokalit (33 %). Superpozice obou postpaleolitických projevů nacházíme ve 13 z 55 lokalit (24 %). Stále platí, že chronologicky starší je levantské umění. Zmiňovaná data jsou uvedena v grafu číslo 15. Na základě obrázku číslo 32 můžeme uvést tyto závěry:

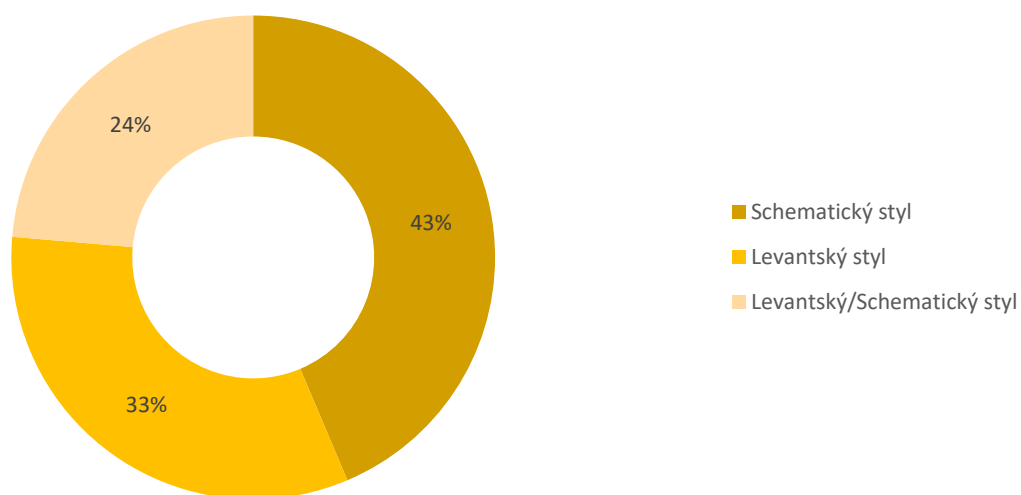
- většina lokalit se vyskytuje v otevřeném terénu,
- jeskynní umění je zastoupené pouze ve 13 situacích,
- z prostorového hlediska se lokality sdružují v jižní části Katalánska, což můžeme označit za hlavní distribuční zónu (obr. 33),
- druhý shluk lokalit nacházíme v severní části, kde se rozkládá pyrenejské pohoří a
- většina lokalit kopíruje zdejší horská pásma.

Průměrná nadmořská výška lokalit s levantským uměním dosahuje 340 m. n. m. U schematického stylu se průměrná nadmořská výška pohybuje v 570 m. n. m. Tvůrci postpaleolitického umění zde využívali spíše méně členitější a výškově nižší reliéf s těsnou vazbou na středomořské pobřeží.

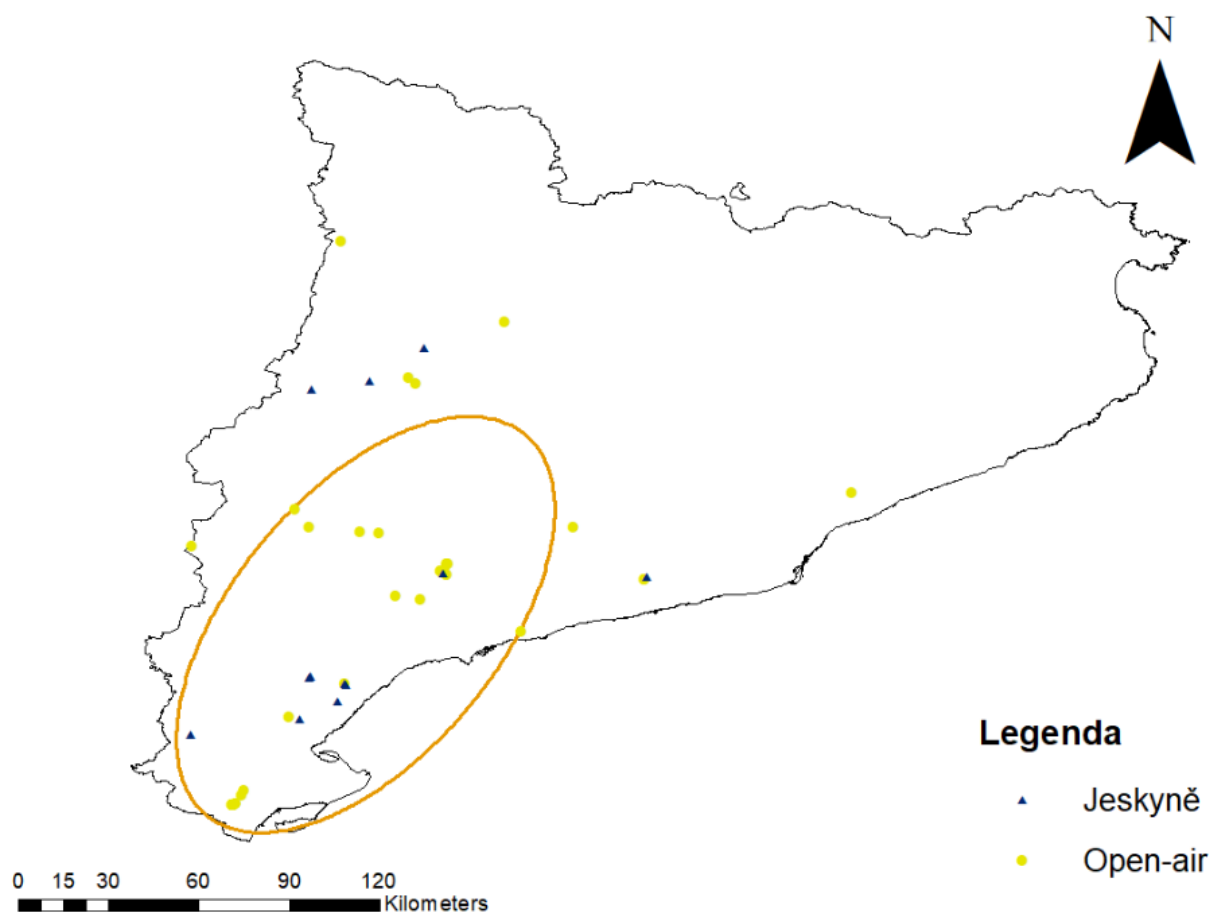




Obr. 32. Mapa autonomní oblasti Katalánsko s lokalitami se skalním uměním levantského a schematického stylu doplněná o georeliéfní podkladovou vrstvu (podkladová mapa: Europe NUTS 2 Demographics a EU-Dem, ArcGis).



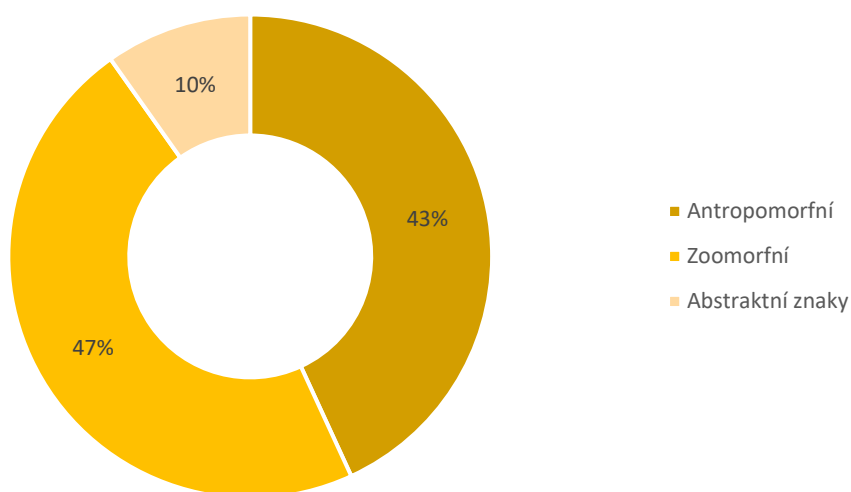
Graf 15. Relativní četnosti lokalit s levantským a schematickým uměním včetně jejich vzájemných superpozic v oblasti Katalánska (z celkových 55 lokalit).



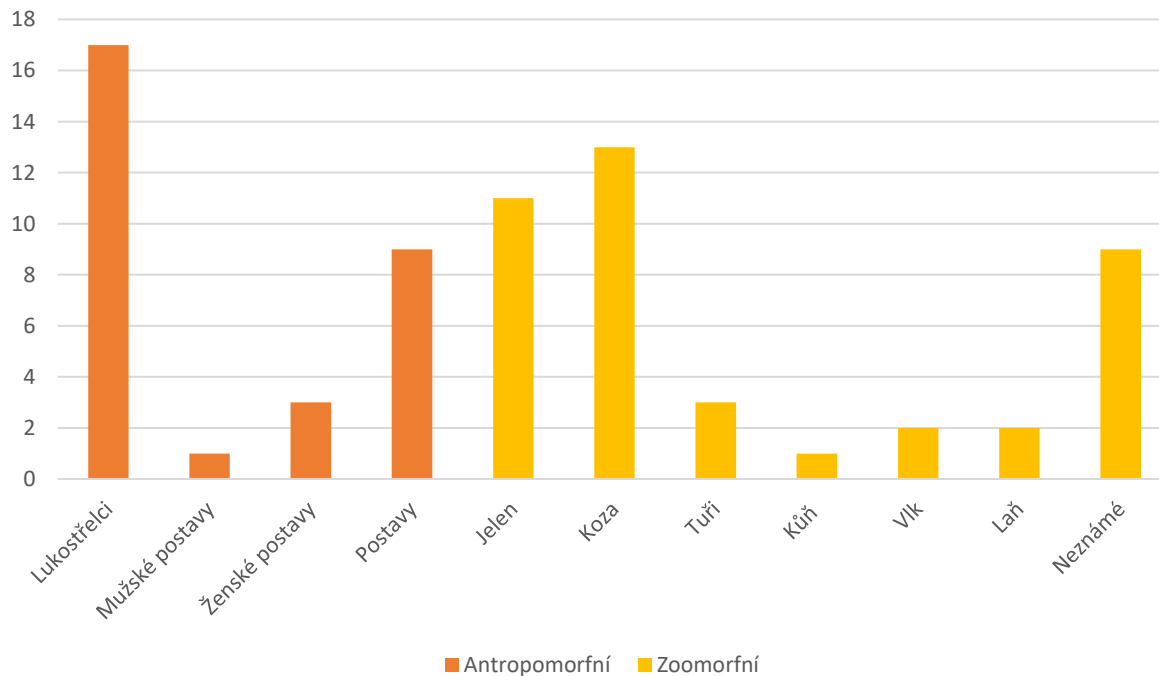
Obr. 33. Hlavní distribuční zóna skalního umění v autonomní oblasti Katalánsko (podkladová mapa: Europe NUTS 2 Demographics, ArcGis).

Zastoupení antropomorfních a zoomorfních motivů v levantském stylu dosahuje téměř stejných hodnot s nepatrnou převahou zobrazení zvířat. Abstraktní značky jsou pouze ojedinělým jevem v uměleckém projevu tohoto stylu (graf 16). Největší množství lidských postav zaujímají lukostřelci a dále sestupně postavy bez pohlavních specifikací, ženské a mužské postavy. Nejvíce zobrazovanými živočišnými druhy jsou kozy a jeleni a vzrůstá zde počet blíže neidentifikovatelných zoomorfních motivů. Mezi ojediněle zastoupené patří tuři, koně, laně a psovité šelmy (graf 17). Ve 26 lokalitách (37 %) se vyskytují narativní scény. Největší podíl tvoří lovecké scény a velmi ojedinělé jsou scény s rituálním tématem (graf 18).

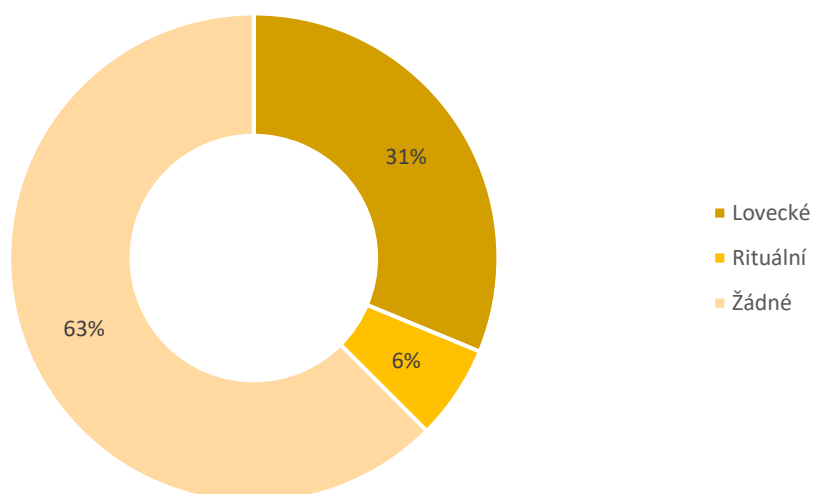
Schematické umění se vyznačuje přibližně stejným podílem antropomorfních postav a abstraktních značek. Oproti projevům levantského umění ubývá počet zoomorfních motivů. Vzhledem ke značné schematizaci obrazů nelze identifikovat lidské postavy na základě pohlaví, a také nelze určit zvíře z taxonomického hlediska (graf 19).



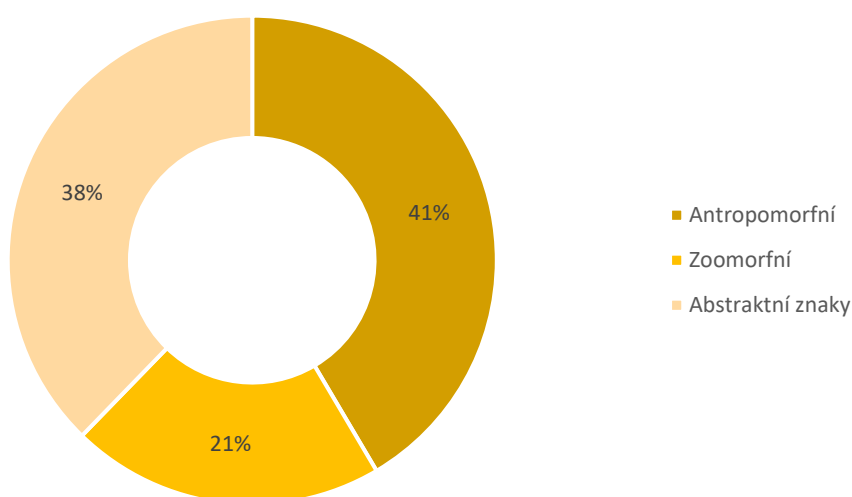
Graf 16. Relativní četnosti lokalit s antropomorfními, zoomorfními a abstraktními motivy levantského stylu v oblasti Katalánka (z celkových 55 lokalit).



Graf 17. Absolutní četnosti lokalit s konkrétními antropomorfními a zoomorfními motivy levantského stylu v oblasti Katalánka (z celkových 55 lokalit).



Graf 18. Relativní četnosti lokalit s výskytem narativních scén levantského stylu v oblasti Katalánska (z celkových 55 lokalit).

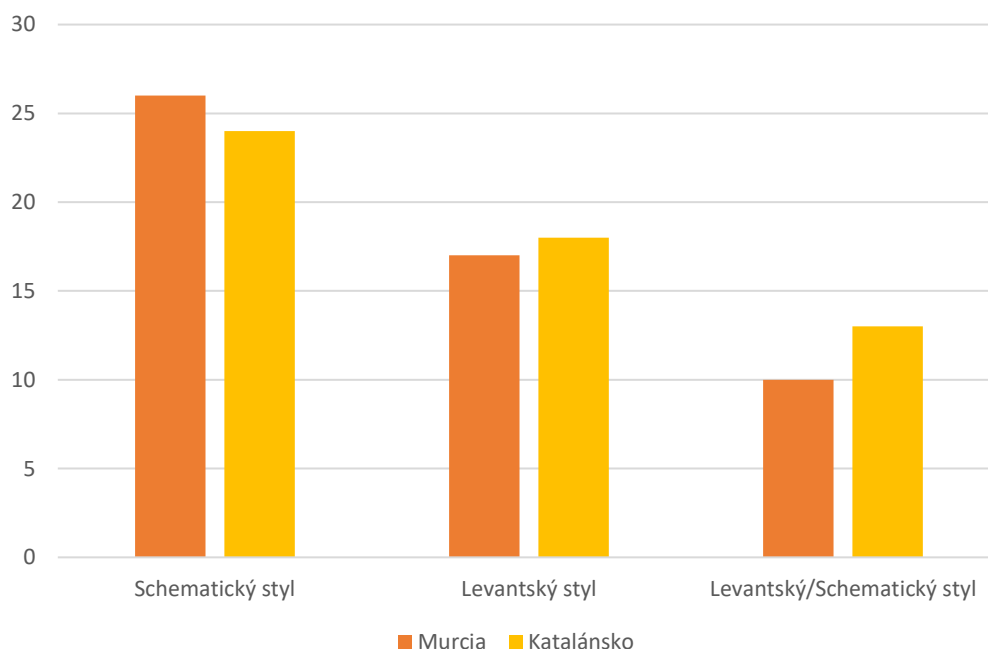


Graf 19. Relativní četnosti lokalit s antropomorfními, zoomorfními a abstraktními motivy schematického stylu v oblasti Katalánska (z celkových 55 lokalit).

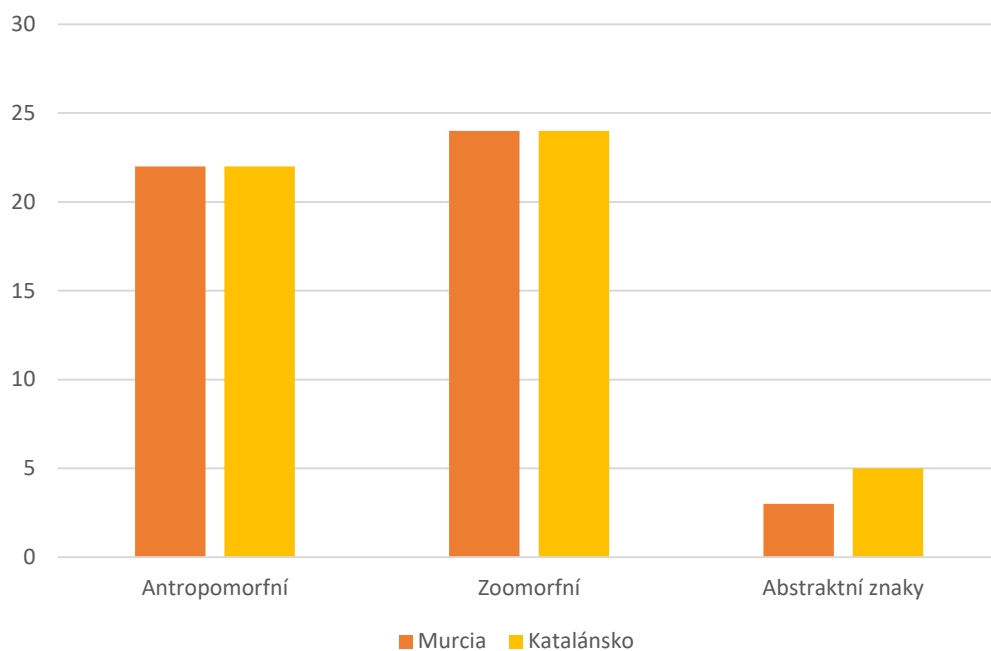
### 7.3.3 Porovnání sledovaných oblastí

Autonomní oblasti Murcia a Katalánsko se staly předmětem naší analýzy záměrně, jelikož na jejich území dosahují lokality téměř stejného počtu, což přináší méně zkreslené výsledky při porovnávání uměleckého projevu ve sledovaných oblastech. Regiony se vyznačují následujícími znaky:

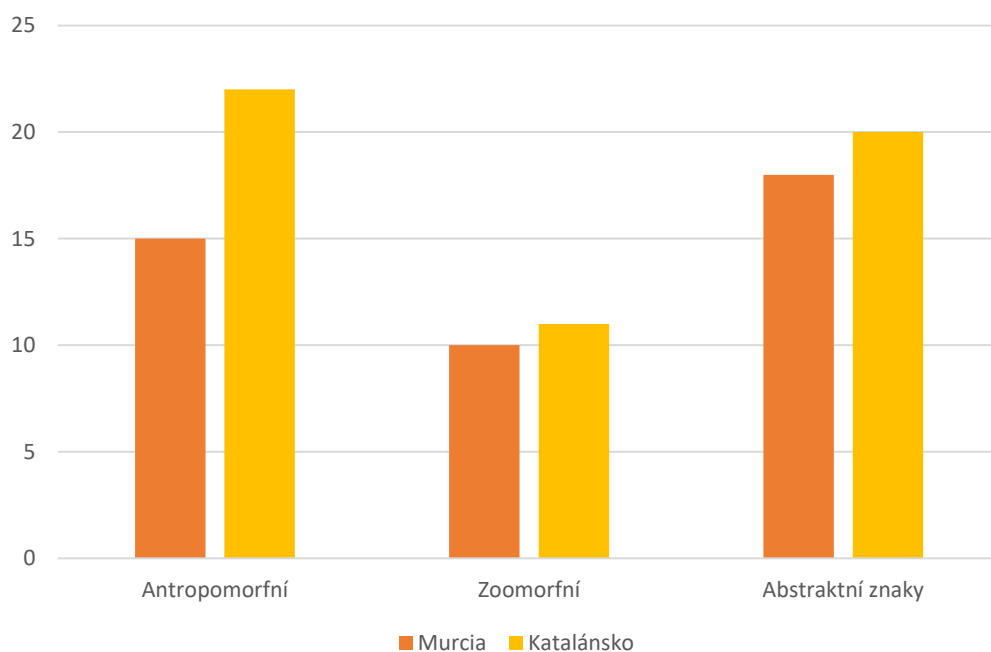
- postpaleolitické styly mají v obou regionech téměř totožné zastoupení včetně lokalit se vzájemnou superpozicí (graf 20),
- zobrazené motivy v levantském stylu nabývají v obou regionech zcela stejných či podobných hodnot (graf 21) a
- zoomorfní motivy a abstraktní znaky ve schematickém stylu taktéž nevykazují příliš velký rozdíl, ale v případě antropomorfních motivů v Katalánsku zaznamenáváme znatelné převýšení oproti Murcii (graf 22).
- Lidské postavy v levantském stylu – Lukostřelci jsou v obou regionech nejvíce četné, ale v Katalánsku dosahují výrazně většího počtu. Identifikované mužské postavy nevykazují znatelné rozdíly. V Murcii je počet ženských postav více jak dvojnásobný než v oblasti Katalánska. Blíže neidentifikovatelné postavy se vyskytují v obou regionech téměř ve stejné četnosti s malou převahou v případě Katalánska (graf 23).
- Zoomorfní motivy v levantském stylu – V obou oblastech patří k nejvíce četným motivům koza a jelen. Četnost motivu jelena nejeví výrazné rozdíly, ale naopak motiv kozy výrazně dosahuje většího počtu v Katalánsku. Výskyt motivů turů, koně a vlka se projevují v obou regionech téměř ve stejné četnosti, ale všechny náleží k ojedinělým zobrazením (graf 23).



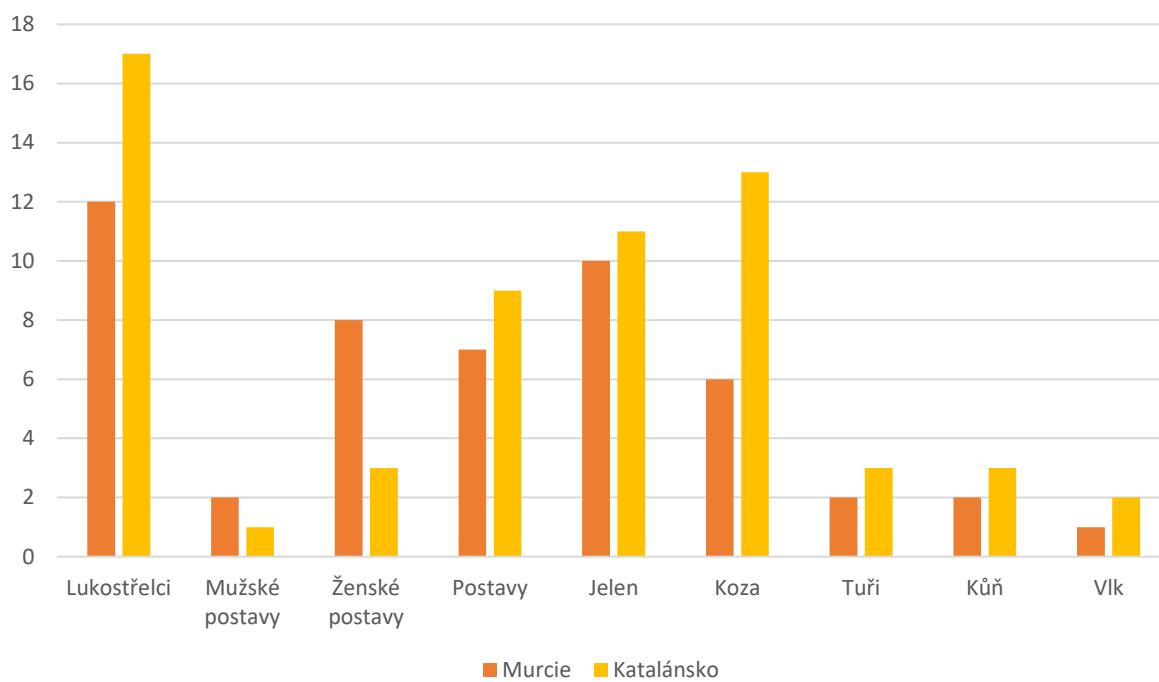
Graf 20. Porovnání absolutních četností lokalit s postpaleolitickými styly v autonomních oblastech Murcia a Katalánsko.



Graf 21. Porovnání absolutních četností lokalit na základě hlavních druhů zobrazení v levantském stylu v autonomních oblastech Murcia a Katalánsko.



Graf 22. Porovnání absolutních četností lokalit na základě hlavních druhů zobrazení ve schématickém stylu v autonomních oblastech Murcia a Katalánsko.



Graf 23. Porovnání četností lokalit s výskytem konkrétních antropomorfních a zoomorfních motivů v levantském stylu.

## Závěr

V diplomové práci podáváme mnohovrstevný přehled o tom, jak se v minulosti i v současnosti přistupovalo a přistupuje ke studiu skalního umění ve sledovaných obdobích. Dále uvádíme společné a odlišné znaky, které lze spatřit v mladopaleolitickém a postpaleolitickém umění. Kapitola o Saharském umění zde slouží jako doplněk k ucelení kontextu o postpaleolitickém období, abychom tak došli k uvědomění, že nedaleko Pyrenejského poloostrova se nezávisle na sobě vytvořilo další velké centrum s podobnou náplní vizuálního projevu. Dále nabízíme metody, jak zkoumat lokality z hlediska prostoru i zobrazených motivů. Databáze může také sloužit k dosažení dalších výsledků.

V odborných i populárně-naučných publikacích jsou veškeré vizuální projevy pravěké společnosti označené jako umění. Název skalní umění je dlouhodobě zažitý pojem používaný již od objevení první mladopaleolitické jeskyně Altamira s proslulou Polychromní galerií bizonů. Dnes již mnoho badatelů ovšem začíná pochybovat o správnosti tohoto výrazu. Současný koncept umění, který se začal rozvíjet v druhé polovině 17. století, zdůrazňuje estetickou hodnotu díla a její záměrnost, což nelze vědecky dokázat v tak dávných dobách dějin anatomicky moderního člověka. Poukazujeme tedy na fakt, že označení skalního umění za „krásné“ a na vysoké technické úrovni, jsou pouze uměle vytvořené hodnoty, které jim v průběhu času byly přiřazeny a nepocházejí z myslí našich předků. Vytvořit zcela nový pojem a jeho charakteristiku pro vizuální projevy v pravěku je velmi komplikovaný cíl. Svoboda (2020) napsal: „*Skalní umění stále postrádá vědecky přesnou definici a klasifikaci*“ (Svoboda 2020, str. 50). Můžeme tedy podotknout, že chronologický rámec není jediným nepřitelem v našem bádání.

Pro mladý paleolit je příznačné velmi naturalistické, technicky vyspělé a vysoce estetické skalní umění. Naopak pro následné období o něm hovoříme jako o schematickém a značně stylizovaném s absencí detailů. Nespočet badatelů tak hovoří o úpadku. Tento úpadek je však posuzován okem současného konceptu umění, z něhož lze usoudit, že z estetického hlediska hovoříme o úpadku. Na konto předešlého odstavce však nelze o posuzování estetiky v době kamenné hovořit. Data spíše nasvědčují v posunu společenských hodnot a slovo „úpadek“ není úplně na místě, jelikož holocén znamená pro skalní umění naopak velmi dynamický rozvoj, kdy jeho doklady značně převyšují počty lokalit z mladého paleolitu.

Chronologie pro mladopaleolitické skalní umění je již dlouhodobě ustálena a přijímána, což nelze říci o postpaleolitickém umění. Pro makroschematické a schematické umění se otázka



zdá být vyřešena, ale pořád žijeme v nevědomosti v otázkách levantského stylu. Nad levantským uměním stále visí otazník, kam ho přesně chronologicky zařadit. Absence jednoznačných absolutních dat ovlivňuje celkový stav výzkumu a z našeho pohledu stále chybí podstatné informace o samotných lokalitách, z nichž jen část byla podrobena systematickému výzkumu. Tento problém je jedním velkým paradoxem, jelikož levantský styl má narativní charakter, a tak v něm dokážeme částečně číst, ale koho levantské obrazy zobrazují, stále není jasné. Vidíme na skalních panelech život posledních lovců, prvních zemědělců, nebo od každého trochu?

V mladopaleolitickém a postpaleolitickém umění stále existuje více otázek než odpovědí, jelikož jsme odkázáni na současné vědecké metody, které nás dokáží posouvat kupředu, ale v jistých otázkách naopak i limitovat. Každý obraz na skalním panelu je unikátním výsledkem vnímání minulého světa našimi předky, které může být ovlivněno hodnotami dané společnosti, ale také samotným tvůrcem a jeho emočním stavem a vlastním pozorováním skutečnosti, na což nesmíme během našeho bádání zapomínat.

## Resumé

The aim of the work is a systematic approach to rock art in the Iberian Peninsula in the periods from the Upper Palaeolithic to the Neolithic. The main idea is a focus on the radical changes that art went through during and after the ice age, and how the thinking of members of hunting and gathering groups changed and what changes brought the arrival of farmers and the subsequent process of Neolithization. The first chapter deals with the research of rock art in the observed periods from the end of the 19th century to the present in the territory of today's Spain and Portugal. The second and third chapters present a general overview of the development within the individual phases of the Upper Palaeolithic, Mesolithic and Neolithic and the natural environment in which our ancestors had to survive at this time. The fourth and fifth chapters follow the development, chronology, geographical distribution, artistic expressions, and other characteristic features of the rock art of Upper Paleolithic and Post-paleolithic period. The sixth chapter contains the main purpose of my work and I try to answer the question of the relationship between the artistic expressions in the observed periods. Part of the work is also a database of rock-art sites with the presence of rock art. The description of this database is a part of chapter number seven. The next parts of the chapter, I analyze the Spanish region of Cantabria with evidence of Upper Palaeolithic rock art in terms of spatial relationships of sites and their depicted motifs. The same analysis, I do in the case of the autonomous region of Murcia and Catalonia with the evidence of Post-Palaeolithic rock art. At the end, I evaluate the results of my work and I express my own opinion on rock art in the period under the review.

## Literatura

Alcolea-González, J. J. A. – González-Sainz, C. 2015: 'Science' versus Archaeology: Palaeolithic Rock Art at the beginning of the 21st century. In: Bueno-Ramírez, P. – Bahn, G. P. (eds.), *Prehistoric Art as Prehistoric Culture*, Oxford: Archeopress, 1–9.

Anati, E. – Anati, F. A. 2015: The Genesis and Patterns of Prehistoric Art. In: Půtová, B. – Soukup, V. (eds.), *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*, Praha: Karolinum Press, 219–231.

Anati, E. 2019: The Typology of Rock Art, *Expression* 23, 7–23.

Aura, E. J. a kol. 1998: The Pleistocene-Holocene transition in the Iberian Peninsula: Continuity and change in human adaptations, *Quaternary International* 49/50, 87–103.

Balbin-Behrmann, R. – Gonzalez-Sainz, C. 1993: Nuevas investigaciones en la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria), *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LIX, 9-38 (citováno z Alcolea-González – González-Sainz 2015, str. 1).

Balbín-Behrmann, R. 1989: L'Art de la grotte de Tito Bustillo (Ribadesella, Espagne): Une vision de synthèse, *L'Anthropologie* 93, 435-62 (citováno z Alcolea-González – González-Sainz 2015, str. 1).

Barnett, T. 2006: Libyan Rock Art as a Cultural Heritage Resource. In: Mattingly, D. a kol. (eds.), *The Libyan Desert: Natural Resources and Cultural Heritage*, Londýn: The Society for Lybian studies, 95–110.

Bárta, M. 2017: Příběh civilizace: Vzestup a pád stavitelů pyramid. Praha: Academia.

Bea, M. 2020: When not everything is as nice as its looks. Social veiled conflicts in Levantine rock art (Spain), *Quaternary International* 544, 12–22.

Berrocal, C. M. – García, V. J. 2007: Rock art as an archaeological and social indicator: The neolithisation of the Iberian Peninsula, *Journal of Anthropological Archaeology* 26, 676–697.

Bicho, N. a kol. 2007: The Upper Paleolithic Rock Art of Iberia, *Journal of Archaeological Method and Theory* 14(1), 81–151.

Breuil, H. 1952: Four Hundred Centuries of Cave Art. Montignac: Dordogne (citováno dle Guthrie 2006, str. 8).

Burroughs, J. W. 2005: *Climate change in prehistory: The End of the Reign of Chaos*, Cambridge University Press: Cambridge.

Carrión, S. J. 2010: Expected trends and surprises in the Lateglacial and Holocene vegetation history of the Iberian Peninsula and Balearic Islands, *Review of Palaeobotany and Palynology* 162, 458–475.

Clottes, J. 2004: Le chamanisme paléolithique: Fondements d'une hypothese. In: M. Otte (ed.): *La spiritualité*, ERAUL 106, 195-202 (citováno ze Svoboda 2011, str. 43).

Coulson, D. – Campbell, A. 2010: Rock Art of the Tassili n Ajjer, Algeria. Dostupné z: [https://www.rockartscandinavia.com/articles.php?article\\_id=11](https://www.rockartscandinavia.com/articles.php?article_id=11)

Díaz-Andreu, M. 2012: A hundred years of post-Palaeolithic rock art studies in Spain. In: Arranz, G. J. J. – Giraldo, C. H. – Nash, G. (eds.), *The Levantine Question: Post-Palaeolithic Rock Art in the Iberian Peninsula*, Budapešť: Archaeolingua, 23–53.

Dungel, J. 2020: *Biologie umění*. Praha: Academia.

Fortea, F. J. 1975: En torno a la cronología relativa del inicio del Arte Levantino (avance sobre las plaquetas de La Cocina), *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* 11, 185–197 (citováno z Díaz-Andreu 2012, str. 46).

Gallinaro, M. 2013: Saharan Rock Art: Local Dynamics and Wider Perspectives, *Arts* 2, 350–382.

García-Martínez de Lagrán, Í. 2015: Recent Data and Approaches on the Neolithization of the Iberian Peninsula, *European Journal of Archaeology* 18 (3) 2015, 429–453.

Giraldo, C. H. – Arranz, G. J. J. 2012: Reassessment of rock art from post Palaeolithic hunters-gatherers groups in the Iberian Peninsula: the Pre-schematic rock art. In: Arranz, G. J. J. a kol. (eds.), *The Levantine Question Post-Palaeolithic rock art in the Iberian Peninsula*, Budapešť: Archaeolingua, 227–261.

Giraldo, C. H. 2016: A Mark along the Way: Schematic Rock Art and Communication Routes, *Arts* 5/6, 1–11.

Gómez Moreno, M. 1908: Pictografías andaluzas de la Cuvea de la Graja, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 2, 89–102 (citováno z Díaz-Andreu 2012, str. 26).

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

Hernández Pérez, M. S. 1981: Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte prehistórico, *Ard Praehistorica* 1, 179–187 (citováno z Díaz-Andreu 2012, str. 46).

Hoffman, D. L. a kol. 2018: U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art, *Science* 359, 912–915.

Holl, A. F. C. 2015: "Revolution of Symbols", Cognition, and Neolithic Tevolution, In: Půtová, B. – Soukup, V. (eds.), *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*, Praha: Karolinum Press, 288–305.

Jones, L. E. 2013: Mobility, settlement, and resource patchiness in Upper Paleolithic Iberia, *Quaternary International* 318, 46–52.

Laming-Emperaire, A. 1959: *Lascaux: Paintings and Engravings*. Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex, Baltimore, Mitcham, Austrálie (citováno ze Svoboda 2011, str. 35).

Laming-Emperaire, A. 1962: *La Signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard: Paříž (citováno dle Guthrie 2006, str. 8).

- Langley, C. M. 2015: Symbolic Material Culture in the Late Pleistocene: Use in Prehistory, Appearance in the Archaeological Record and Taphonomy. In: Půtová, B. – Soukup, V. (eds.), *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*, Praha: Karolinum Press, 57–75.
- Lenssen-Erz, T. 2015: Art in the Light of Darkness. In: Půtová, B. – Soukup, V. (eds.), *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*, Praha: Karolinum Press, 271–279.
- Leroi-Gourhan, A. 1964: *Les religions de la Préhistoire*. PUF: Paříž (citováno dle Guthrie 2006, str. 8).
- Leroi-Gourhan, A. 1965: *Préhistoire de l'art occidental*. Citadelles & Mazenod: Paříž (citováno ze Svoboda 2011, str. 35).
- Lillios, T. K. 2019: *The Archaeology of the Iberian Peninsula: From the Paleolithic to the Bronze Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopéz-Montalvo, E. 2015: Violence in Neolithic Iberia: new readings of Levantine rock art, *Antiquity* 89/344, 309–327.
- Lopéz-Montalvo, E. 2018: Hunting scenes in Spanish Levantine rock art: An unequivocal chrono cultural marker of Epipalaeolithic and Mesolithic Iberian societies?, *Quaternary International* 472, str. 205-220.
- McClure, B. S. 2008: Neolithic rock art in context: Landscape history and the transition to agriculture in Mediterranean Spain, *Journal of Anthropological Archaeology* 27, 326–337.
- Ochoa, B. a kol. 2021: Dating Iberian prehistoric rock art: Methods, sampling, data, limits and interpretations, *Quaternary International* 572, 88–105.
- Pettitt, P. a kol. 2015: Are hand stencils in European cave art older than we think? An evaluation of the existing data and their potential implications. In: Bueno-Ramírez, P. – Bahn, G. P. (eds.), *Prehistoric Art as Prehistoric Culture*, Oxford: Archeopress, 31–43.
- Piette, E. 1894: Hiatus et lacune. Vestiges de la période de transition dans la grotte du Mas d'Azil – Hiatus and gap. Remains from the transition period associated with the Mas-d'Azil cave, *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 6, 235–267 (citováno z Lillios 2019, str. 123).
- Pike, A. W. G. a kol. 2012: U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain, *Science* 336, 1409–1413.
- Půtová, B. – Soukup, V. 2015: The Seven Wonders of Prehistoric Culture: Western Europe. In: Půtová, B. – Soukup, V. (eds.), *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*, Praha: Karolinum Press, 145–169.
- Půtová, B. 2015: *Skalní umění: Portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Praha: Karolinum.

Sales, K. 1992: Ascent to the sky. A shamanistic initiatory engraving from the Burrup Peninsula: northwest Western Australia, *Archaeology in Oceania* 27, 22–35 (citováno ze Svoboda 2011, str. 43).

Sanz, D. I. 2012: Human figures, techniques and territories: towards a technical redefinition of Levantine rock art. In: Arranz, G. J. J. – Giraldo, C. H. – Nash, G. (eds.), *The Levantine Question: Post-Palaeolithic Rock Art in the Iberian Peninsula*, Budapešť: *Archaeolingua*, 116–144.

Sanz, D. I. 2014: Iberian Mediterranean Basin: Rock Art. In: Smith, C. – McDonald, J. (eds.), *Archaeology of Art section – Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer: New York, 3643–3648.

Sanz, D. I. 2015: LRA (Levantine Rock Art), *Expression* 8, 44–50.

Sauvet a kol. 2014: Europe: Prehistoric Rock Art. . In: Smith, C. (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer: New York, 2599–2612.

Soukupová, J. 2011: The “Round Head” rock art in the Central Sahara. Bristol: University of Bristol. Nepubl. disertační práce.

Svoboda, J. A. 2011: *Počátky umění*. Praha: Academia.

Svoboda, J. A. 2020: *Počátky umění II*. Praha: Academia.

Villaverde, V. a kol. 2012: What do we mean by Levantine rock art?. In: Arranz, G. J. J. – Giraldo, C. H. – Nash, G. (eds.), *The Levantine Question: Post-Palaeolithic Rock Art in the Iberian Peninsula*, Budapešť: *Archaeolingua*, 81–115.

Wellman, K. F. 1978: North American Indian rock art and hallucinogenic drugs, *Journal of the American Medicin Association* 239, 1524–1527 (citováno ze Svoboda 2011, str. 43).

Williams-Lewis, D. 2007: *Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění*. Praha: Academia.

Zilhao, J. 2000: From the Mesolithic to the Neolithic in the Iberian peninsula. In: Price, D. T. (ed.), *Europe’s First Farmers*, 144–182.

## Databázové zdroje

Acebo, F. V. 2010: Cueva de La Clotilde: Un modelo en la destrucción del arte rupestre/Cueva de La Clotilde: A model in the destruction of cave art, *Sautuola XVI–XVII*, 497–511.

Angás, J. a kol. 2015: La Cueva de Maltravieso (Cáceres, España): la dualidad de un nuevo método de registro tridimensional científico y divulgativo. In: Giraldo, C. H. – Arranz, G. J. J. (eds), *Arkeos 37: XIX. International Rock Art Conference IFRAO 2015: Symbols in the Landscape: Rock art end its context*, Mação: Instituto Terra e Memória, 201–214.

Babstista, A. M. – Santos, A. T. 2013: A Arte Rupestre do Guadiana Portuguesa Área de Influência do Alqueva. Beja: EDIA.

Balbin-Behrmann, R. – Gonzalez, J. A. 1992: La Grotte de Los Casares et L'art Paléolithique de La Meseta Espagnole, *Tome 96 (3)*, 397–452.

Barquín, R. M. a kol. 2001: La Cueva de Los Moros de San Vitores (Medio Cudeyo). Una Nueva Estación de Arte Rupestre Paleolítico en Cantabria/La Cueva de Los Moros de San Vitores (Medio Cudeyo). A new site of Paleolithic Rock Art in Cantabria, *Trabajos de Prehistoria 58 (2)*, 129–142.

Bergamann, L. 1996: Los grabados paleolíticos de la Cueva del Moro (Tarifa, Cádiz): el arte rupestre del paleolítico más meridional de Europa, *Almoraima: revista de estudios campogibaltareños 16*, 9–26.

Bicho, N. a kol. 2007: The Upper Paleolithic Rock Art of Iberia, *Journal of Archaeological Method and Theory 14(1)*, 81–151.

Cantalejo, P. – Espejo, M. del M. 2013: Cueva de Ardales (Málaga, España). Patrimonio Prehistórico en El Sur de La Península Ibérica. In: Pastoors, A. – Auffermann, B. (eds.), *Pleistocene Foragers on the Iberian Peninsula: Their culture and environment*, Mettmann: Neanderthal Museum, 243–260.

Collado a kol. 2003: Paleolithic Rock Art in Molino Manzaner Area (Alconchel-Cheles, Badajoz, Spain), *Quartaer*, 147–168.

Dostupné z: [http://www.quartaer.eu/pdfs/2006/2006\\_08\\_giraldo.pdf](http://www.quartaer.eu/pdfs/2006/2006_08_giraldo.pdf).

Diez, M. G. 2011: La Grotte D'Astigarraga (Deba, Guipuzkoa, Spain)/Astigarraga cave (Deba, Guipuzkoa, Spain), *INORA 60*, 13–16.

Duarte, C. P. 1983: La cueva de Malalmuerzo (Moclín, Granada): Nueva estación noc arte rupestre paleolítico en el area Mediterranea, *Antropología y paleoecología humana 3*, 59–84.

Duarte, C. P. a kol. 2006: Arte Rupestre Paleolítico en el Complejo de Cuevas del Cantal en el Rincón de La Victoria (Málaga). Cuevas de La Victoria, El Higuérón y El Tesoro, *Mainake 28*, 339–422.

Echegaray, G. J – Sainz-González, C. 1994: Conjuntos Rupestres Paleolíticos de La Cornisa Cantábrica, *Complutum 5*, 21–43.

Fernandes, A. B. a kol. 2017: Integration of natural stone features and conservation of the Upper Palaeolithic Côa Valley and Siega Verde open-air rock-art, *Time & Mind 10 (3)*, 293–319.

Fernández, E. M. a kol. 2015: La Cueva de Cueto Grande (Miengo, Cantabria-España). Un nuevo conjunto de grabados paleolíticos en la región Cantábrica. In: Giraldo, C. H. – Arranz, G. J. J. (eds), *Arkeos 37: XIX. International Rock Art Conference IFRAO 2015: Symbols in the Landscape: Rock art and its context*, Mação: Instituto Terra e Memória, 945–967.

Fulolla, M. J. 1987: Primera noticia de la trobada d'un gravat paleolític a la vall del Montsant (Priorat), *Cypsela VI*, 211–214.

Garcês, S. – Nash, G. 2017: The relevance of watery soundscapes in a ritual context, *Time & Mind* 10(1), 69–80.

García, M. J. 1992: Arte paleolítico en Almería: Los primeros documentos, *Revista de arqueología* 13, 24–33.

García, M. J. 2012: Arte rupestre Paleolítico en Andalucía. La evidencia simbólica de los Cazadores-Recolectores en el Sur de la península Ibérica. Madrid: Museo Arqueológico de la Comunidad.

Garete, D. – Vilá, O. R. 2015: La 'Galería de Los Bisontes': Un Nuevo Sector Decorado en La Cueva de Alkerdi (Urdazubi/Urdax, Navarra)/The Bisons Gallery: a new decorated sector in Alkerdi cave (Urdazubi/Urdax, Navarra), *Zephyrus LXXV*, 17–39.

Garete, D. 2016: Los Primeros Artistas de Bizkaia: Las Cuevas Decoradas Durante El Paleolítico. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia.

Garete, D. a kol. 2020: Modelled clay animals in Aitzbitarte IV Cave: A unique Palaeolithic rock art site in the Cantabrian Region, *Journal of Archaeological Science: Reports* 31, 1–12.

Gonzalez-Sainz, C., and San-Miguel, C. (2001). *Las Cuevas del Desfiladero. Arte Rupestre Paleolítico en el Valle del río Carranza*. Gobierno de Cantabria, Santander.

González, J. J. A. a kol. 1995: La Cueva del Turosmo (Tamajon, Guadalajara): Un Nuevo Yacimiento Rupestre Paleolítico en La Meseta Castellana, *Patrimonio Histórico – Arqueología Castilla-La Mancha*, 127–136.

González, J. J. A. a kol. 2000: La Cueva de El Reno (Valdesotos, Guadalajara). Una Vision de Conjunto de su Arte Parietal Paleolítico. In: Jorge, V. O. (ed.), *Vol 2: Paleolítico da Península Ibérica*, Vila Real: ADECAP, 525–540.

Lasheras, J. A. The Cave of Altamira: 22 000 years of history. Dostupné z: [altamiraa9.pdf](http://altamiraa9.pdf) (rockartscandinavia.com)

Lerma, I. M. – Monroig, D. R. 2018: Intervenciones arqueológicas en la Cueva del Arco. In: Maurandi, J. L. (ed.), *Intervención integral tras el incendio de un paraje protegido y Patrimonio Mundial*, Murcia: Centro de Estudios de Prehistoria y Arte Rupestre, 395–414.

López, S. R. – Collado, H. G. 1996: Una nueva estación paleolítica en Extremadura. Los grabados de la Cueva de la Mina de Ibor (Castailar de Ibor, Cáceres), *Revista de estudios extremeños* 52, 383–399.

López, S. R. a kol. 2012: El Arte Rupestre Paleolítico de La Cueva de Ambrosio o (Vélez-Blanco, Almería, Spain). Una Visión Veinte Anos Después/The Rock Art of La Cueva de



Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería, Spain). A twenty years later view, *Prehistoria y Arqueología* 5, 75–97.

Montés, J. F. J. – Franco, A. M. 2007: *Arte Rupestre en La Región de Murcia : Desde El Paleolítico Hasta La Edad de Los Metales*. Murcia: Ligia Comunicación y Tecnología, SL.

Peréz, J. F. 2005: Los grabados exteriores de Santo Adriano (Tuñón. Santo Adriano. Asturias), *MUNIBE (Antropologia-Arkeologia)* 57, 23–52.

Půtová, B. 2015: *Skalní umění: Portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Praha: Karolinum.

Redondo, A. R. – Sainz-González, C. 2001: Cueva de Altxerri. Estudio de arte rupestre, *Arkeoikuska* 11, 316–319.

Sainz-González, C. a kol. 2013: Not only Chauvet: Dating Aurignacian rock art in Altxerri B Cave (northern Spain), *Journal of Human Evolution* 65, 457–464.

Sainz-González, C. a kol. 2003: *Arte paleolítico en la región Cantábrica/Paleolithics Arts in Northern Spain*. University of Cantabria: Texnai.

Sanches, J. de M. 2019: Os Primeiros habitantes do território bragançano. In: Sousa, de F. (ed.), *Bragança: das origens à revolução liberal de 1820*, Bragança: Municipio de Bragança e CEPESE, 19-67.

Svoboda, J. A. 2011: *Počátky umění*. Praha: Academia.

Teixeira, C. J. – Sanches, J. de M. 2017: O abrigo rupestre da foz do Tua no contexto da Arte Paleolítica e Pós-Paleolítica do Noroeste da Península Ibérica, *Portvgalia* 38, 9–48.

Utrilla, P. – Bea, M. 2015: Fuente del Trucho, Huesca (Spain): Reading interaction in Palaeolithic art. In: Bueno-Ramírez, P. – Bahn, G. P. (eds.), *Prehistoric Art as Prehistoric Culture*, Oxford: Archeopress, 69–77.

Valle, M. R. a kol. 2003: Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric D'en Melii (Castelló): Reflexiones en caracterización torno a la final del arte paleolítico de la España Mediterránea. In: Behrmann, R. de B. – Ramírez, B. P. (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, Ribadesella: Asociación Cultural Amigos, 264–279.

#### Calero II

Převzato z Miguel López Cadavieco, 2021 [online]. Regio Cantabrorum. [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: [http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/cueva\\_del\\_calero\\_ii](http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/cueva_del_calero_ii).

#### Cualventi

Převzato z Miguel López Cadavieco, 2021 [online]. Regio Cantabrorum. [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: [http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/la\\_cueva\\_de\\_cualventi](http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/la_cueva_de_cualventi).

#### La Llosa

Převzato z Miguel López Cadavieco, 2021 [online]. Regio Cantabrorum. [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: [http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/cueva\\_de\\_la\\_llosa\\_villaescusa](http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/cueva_de_la_llosa_villaescusa).

Los Murciélagos

Převzato z Prehistoric Rock Art Trails, 2015 [online]. CARP – Prehistoric Rock Art Trails 2015 [cit. 04.04.2021].

Dostupné z: <http://www.prehistour.eu/carp-guide/los-murcielagos-cave>.

Urdiales/Aurelia

Převzato z Miguel López Cadavieco, 2021 [online]. Regio Cantabrorum. [cit. 22.04.2021].

Dostupné z: [http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/la\\_cueva\\_de\\_urdiales](http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/la_cueva_de_urdiales).

## Příloha

LOKALITA	STÁT	OBLAST	DATAČE	MÍSTO
<b>Abittaa</b>	ES	Baskicko	mladý paleolit	J
<b>Abric d'en Melia</b>	ES	Valencie	magdalenien	O
<b>Aizpitarte IV</b>	ES	Baskicko	mladý paleolit	J
<b>Alkerdi</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>Almaceta</b>	ES	Andalusie	solutréen	J
<b>Altamira</b>	ES	Kantabrie	aurignacien; solutréen; magdalenien	J
<b>Altxerri A</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>Altxerri B</b>	ES	Baskicko	aurignacien	J
<b>Ambrosio</b>	ES	Andalusie	solutréen	O
<b>Arco A</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>Arco B a C</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>Arco I</b>	ES	Murcia	solutréen	O
<b>Arco II</b>	ES	Murcia	magdalenien	O
<b>Armintxe</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>Askondo</b>	ES	Baskicko	gravettien	J
<b>Astigarraga</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>Atlanterra</b>	ES	Andalusie	solutréen	O
<b>Atxurra</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>Baltzola</b>	ES	Baskicko	gravettien	J
<b>Calero II</b>	ES	Kantabrie	gravettien	J
<b>Candamo</b>	ES	Asturie	aurignacien	J
<b>Casares a La Hoz</b>	ES	Kastilie	magdalenien	J
<b>Cobrantes</b>	ES	Kantabrie	magdalenien; solutréen	J
<b>Covaciella</b>	ES	Asturie	magdalenien	J
<b>Cualventi</b>	ES	Kantabrie	gravettien; magdalenien	J

<b>Cuco</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>Cudon</b>	ES	Kantabrie	gravettien	J
<b>Domingo García</b>	ES	Kastilie	magdalenien	O
<b>Dona Trinidad</b>	ES	Andalusie	solutréen	J
<b>Ekain</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>El Castillo</b>	ES	Kantabrie	aurignacien; magdalenien	J
<b>El Linar</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>El Otero</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>El Pendo</b>	ES	Kantabrie	gravettien; solutréen	J
<b>El Pindal</b>	ES	Asturie	magdalenien; solutréen	J
<b>El Reno</b>	ES	Kastilie	magdalenien	J
<b>El Turismo</b>	ES	Kastilie	magdalenien	J
<b>Escoural</b>	PT	Évora	solutréen	J
<b>Fosca</b>	ES	Valencie	magdalenien	J
<b>Foz Côa</b>	PT	Guarda	magdalenien; solutréen	O
<b>Foz do Tua</b>	PT	Viseu	solutréen	O
<b>Fraga Escrevida</b>	PT	Bragança	solutréen	O
<b>Fuente del Salín</b>	ES	Kantabrie	gravettien	J
<b>Fuente del Trucho</b>	ES	Aragonie	magdalenien	J
<b>Gardete</b>	PT	Branco	magdalenien	O
<b>Goikolau</b>	ES	Baskicko	mladý paleolit	J
<b>Gorhamova jeskyně</b>	GI	Gibraltar	solutréen	J
<b>Grande/Los Collares</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Higuerón</b>	ES	Andalusie	magdalenien; solutréen	J
<b>Hornos de la Peña</b>	ES	Kantabrie	gravettien; magdalenien	J
<b>Chufin</b>	ES	Kantabrie	gravettien; solutréen	J
<b>Juan Gómez/La Hoz</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J

<b>La Clotilde</b>	ES	Kantabrie	aurignacien; magdalenien	J
<b>La Cullalvera</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>La Garma</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>La Haza</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>La Lastrilla</b>	ES	Kantabrie	gravettien; solutréen	J
<b>La Llosa</b>	ES	Kantabrie	mładý paleolit	J
<b>La Meaza</b>	ES	Kantabrie	epipaleolit	J
<b>La Pasiega</b>	ES	Kantabrie	magdalenien; solutréen	J
<b>La Pila</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>La Pileta</b>	ES	Andalusie	solutréen	J
<b>La Taverna</b>	ES	Katalánsko	magdalenien	J
<b>Las Aguas</b>	ES	Kantabrie	magdalenien; solutréen	J
<b>Las Brujas</b>	ES	Kantabrie	aurignacien; solutréen	J
<b>Las Covalanas</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>Las Chimeneas</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Las Modenas</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Los Emboscados</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Los Marranos</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>Los Moros</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Los Murciélagos</b>	ES	Andalusie	mładý paleolit	J
<b>Lumentxa</b>	ES	Baskicko	mładý paleolit	J
<b>Malalmuerzo</b>	ES	Andalusie	solutréen	J
<b>Maltravieso</b>	ES	Extremadura	gravettien	J
<b>Mazouco</b>	PT	Braganca	solutréen	O
<b>Meravelles</b>	ES	Valencie	gravettien; magdalenien; solutréen	J
<b>Micolón</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>Minas de Ibor/Castanar</b>	ES	Extremadura	magdalenien; solutréen	J

<b>Moleta de Cartagena</b>	ES	Katalánsko	magdalenien	J
<b>Molino de Manzánéz</b>	ES	Extremadura	magdalenien; solutréen	O
<b>Morgota</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>Moro</b>	ES	Andalusie	solutréen	O
<b>Nerja</b>	ES	Andalusie	solutréen	J
<b>Niño</b>	ES	Kastilie	solutréen	J
<b>Ocreza</b>	PT	Branco	solutréen	O
<b>Ondaro</b>	ES	Baskicko	aurignacien; gravettien	J
<b>Parpalló</b>	ES	Valencie	gravettien; solutréen	J
<b>Patatal/Sotarraña</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Poço do Caldeirão</b>	PT	Branco	magdalenien	O
<b>Pondra</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J
<b>Porto Portel</b>	PT	Évora	magdalenien	O
<b>Pousadouro</b>	PT	Bragança	solutréen	O
<b>Praileaitz</b>	ES	Baskicko	solutréen	J
<b>Reinós</b>	ES	Valencie	magdalenien	J
<b>Ribeira da Sardinha</b>	PT	Bragança	solutréen	O
<b>Salitre</b>	ES	Kantabrie	magdalenien; solutréen	J
<b>Sampaio</b>	PT	Bragança	solutréen	O
<b>Santian</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Santimamiñe</b>	ES	Baskicko	magdalenien	J
<b>Santo Adriano</b>	ES	Asturie	gravettien	J
<b>Siega Verde</b>	ES	Kastilie	solutréen	O
<b>Sovilla</b>	ES	Kantabrie	magdalenien	J
<b>Tesoro</b>	ES	Andalusie	solutréen	J
<b>Tito Bustillo</b>	ES	Asturie	aurignacien; magdalenien	J
<b>Urdiales/Aurelia</b>	ES	Kantabrie	solutréen	J

<b>Venta Laperra</b>	ES	Baskicko	gravettien; solutréen	J
<b>Victoria</b>	ES	Andalusie	solutréen	J

Tab. 9. Seznam lokalit s výskytem mladopaleolitického skalního umění na Pyrenejském poloostrově. Legenda zkratk uvedených v tabulce: J – jeskyně, O – open-air, ES – Španělsko, PT – Portugalsko.

<b>LOKALITA</b>	<b>MÍSTO</b>	<b>UMĚLECKÝ STYL</b>
<b>Abrigo de la Fuente</b>	O	schematický
<b>Abrigo de la Ventana</b>	O	schematický
<b>Abrigo de la Ventana II</b>	O	levantský
<b>Abrigo de las Enredaderas</b>	O	schematický
<b>Abrigo de los Gavilanes</b>	O	schematický
<b>Abrigo de Zaén I</b>	O	schematický
<b>Abrigo de Zaén II</b>	O	schematický
<b>Abrigo del Buen Aire I</b>	O	levantský; schematický
<b>Abrigo del Buen Aire II</b>	O	schematický
<b>Abrigo del Canto Blanco</b>	O	schematický
<b>Abrigo del Mediodía</b>	O	schematický
<b>Abrigo del Milano</b>	O	levantský; schematický
<b>Abrigo del Mojao</b>	O	levantský; schematický
<b>Abrigo del Molino de Bagil</b>	O	levantský
<b>Abrigo del Pozo III</b>	O	schematický
<b>Abrigo del Sabinar</b>	O	schematický
<b>Abrigos del Pozo I y II</b>	O	schematický
<b>Andragulla I–IV</b>	O	levantský
<b>Benizar I</b>	O	levantský
<b>Benizar III</b>	O	levantský; schematický
<b>Benizar IV a V</b>	O	schematický
<b>Cañaica del Calar I a III</b>	O	schematický
<b>Cañaica del Calar II</b>	O	levantský
<b>Cantos de la Visera I a II</b>	O	levantský; schematický
<b>Cejo Cortado I a II</b>	O	schematický
<b>Cueva de la Higuera</b>	J	schematický
<b>Cueva de las Conchas</b>	J	levantský
<b>Cueva de las Palomas</b>	J	levantský
<b>Cueva de los Cascarones</b>	J	schematický
<b>Cueva de los Pucheros</b>	J	levantský
<b>Cueva del Humo</b>	J	levantský
<b>Cueva del Peliciego</b>	J	levantský; schematický



<b>Cueva del Tío Labrador</b>	J	schematický
<b>Cueva sima de la Serreta</b>	J	schematický
<b>El Laberinto</b>	O	schematický
<b>Fuensanta I</b>	O	levantský
<b>Fuensanta II</b>	O	levantský
<b>Fuensanta III</b>	O	levantský
<b>Fuente del Sabuco I</b>	O	levantský
<b>Fuente del Sabuco II</b>	O	levantský
<b>Hondares</b>	O	schematický
<b>La Risca I</b>	O	levantský; schematický
<b>La Risca II</b>	O	levantský; schematický
<b>La Risca III</b>	O	levantský; schematický
<b>Las Cazuelas</b>	O	levantský
<b>Las Covaticas I</b>	O	schematický
<b>Las Covaticas II</b>	O	schematický
<b>Los Grajos I</b>	O	levantský; schematický
<b>Los Grajos II</b>	O	schematický
<b>Los Grajos III</b>	O	levantský
<b>Los Paradores</b>	O	schematický
<b>Los Rumies</b>	O	schematický
<b>Molino de Capel</b>	O	levantský

Tab. 10. Seznam lokalit s výskytem postpaleolitického skalního umění v autonomní oblasti Murcia ve Španělsku. Legenda zkratk uvedených v tabulce: J – jeskyně, O – open-air.

LOKALITA	PROVINCIE	MÍSTO	UMĚLECKÝ STYL
<b>Abric de Can Castellví</b>	Barcelona	O	schematický
<b>Abric de Can Ximet</b>	Barcelona	O	schematický
<b>Abric de Gallicant</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Abric de la Baridana I</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Abric de la Baridana II</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Abric de la Serra de la Mussara</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Abric de les Llibreres</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric de Masets</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric del Barranc de Canà</b>	Lleida	O	schematický
<b>Abric d'Ermities I</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Ermities II</b>	Tarragona	O	levantský; schematický
<b>Abric d'Ermities IIIa</b>	Tarragona	O	levantský; schematický
<b>Abric d'Ermities IIIb</b>	Tarragona	O	levantský; schematický
<b>Abric d'Ermities IV</b>	Tarragona	O	levantský; schematický
<b>Abric d'Ermities IX</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Ermities V</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Ermities V exterior</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Ermities VI</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Ermities VII</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Ermities VIII</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Esquarterades I</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abric d'Esquarterades II</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Abrics de l'Apotecari</b>	Tarragona	O	levantský; schematický
<b>Albi II / Balma dels Punts</b>	Lleida	O	levantský; schematický
<b>Antona</b>	Lleida	O	schematický
<b>Balma de les Ovelles</b>	Lleida	O	schematický
<b>Balma d'en Roc</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Britus I</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Britus II</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Cabra Feixet</b>	Tarragona	O	levantský
<b>Cova de les Calobres</b>	Tarragona	J	schematický
<b>Cova de les Creus</b>	Tarragona	J	schematický

<b>Cova de l'Escoda</b>	Tarragona	J	levantský; schematický
<b>Cova del Cingle</b>	Tarragona	J	levantský
<b>Cova del Cogulló</b>	Lleida	J	schematický
<b>Cova del Pi</b>	Tarragona	J	schematický
<b>Cova del Racó d'en Perdigó</b>	Tarragona	J	levantský
<b>Cova del Ramat</b>	Tarragona	J	levantský
<b>Cova del Tabac</b>	Lleida	J	schematický
<b>Cova del Taller</b>	Tarragona	J	levantský
<b>Cova dels Segarulls</b>	Barcelona	J	schematický
<b>Cova dels Vilasos</b>	Lleida	J	levantský; schematický
<b>El Portell de les Lletres</b>	Tarragona	O	schematický
<b>La Pedra de les Orenetes</b>	Barcelona	O	levantský; schematický
<b>La Roca dels Moros</b>	Lleida	O	levantský; schematický
<b>La Vall de la Coma</b>	Lleida	O	schematický
<b>Les Aparets</b>	Lleida	O	schematický
<b>Mas del Gran</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Mas d'En Carles</b>	Tarragona	O	schematický
<b>Mas d'En Llort</b>	Tarragona	O	levantský; schematický
<b>Mas d'En Ramon d'en Besso</b>	Tarragona	O	levantský; schematický
<b>Pintures Rupestres d'Alfés</b>	Lleida	O	levantský
<b>Prop de la Cova Pintada</b>	Tarragona	J	schematický
<b>Roca dels Moros</b>	Lleida	O	schematický
<b>Roca Roja</b>	Barcelona	O	levantský; schematický

Tab. 11. Seznam lokalit s výskytem postpaleolitického skalního umění v autonomní oblasti Katalánsko ve Španělsku. Legenda zkratk uvedených v tabulce: J – jeskyně, O – open-air.