

CLOTTE J. (dir.), 1990. — *L'Art des Objets au Paléolithique*, Colloque international Foix-Le Mas d'Azil, 16-21 novembre 1987. Tome 1 : *L'art mobilier et son contexte*. Tome 2 : *Les voies de la recherche*. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine n°8, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.

DELLUC B. & DELLUC G., 1991. — *L'Art pariétal archaïque en Aquitaine*. XXVIII^e supplément à *Gallia Préhistoire*. Paris, Éditions du CNRS.

DELLUC B. & DELLUC G., 1999. — El Arte paleolítico arcaico en Aquitania : De los orígenes a Lascaux. *Edades, Revista de historia*, 6, p. 145-165. Universidad de Cantabria, Santander.

GONZÁLEZ SAINZ C., 1999. — Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico superior : Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica. *Edades, Revista de historia*, 6, p. 123-144.

GRAPP, 1993. — *L'art pariétal paléolithique : Techniques et méthodes d'étude*. Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Documents Préhistoriques, 5.

LEROI-GOURHAN A., 1965. — *Préhistoire de l'art occidental*. Paris, Mazenod.

LORBLANCHET M. & BAHN P.G. (ed.), 1993. — *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where do we go from here?* Oxford 1993. Papers presented in symposium A of the 2nd AURA Congress, Cairns 1992. Oxbow Monograph, 35.

LORBLANCHET M. & BAHN P., 1999. — Diez años después de la 'Era post-estilística' : Donde estamos ahora ? *Edades, Revista de historia*, 6, p. 115-121.

ROSENFELD A. & SMITH C., 1997. — Recent developments in radiocarbon and stylistic methods of dating rock-art. *Antiquity*, 71, p. 405-411.

SIMONNET R., SIMONNET G. & L., 1990. — Art mobilier et art pariétal à Labastide. In CLOTTE J. (dir.), p. 173-186.

SURRE Y., 1997. — «Formalisme» et anomalies dimensionnelles dans la figuration de l'art pariétal paléolithique. *Préhistoire Ariégeoise, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LII, p. 105-128.

VALLADAS H., CACHIER H., MAURICE P., BERNALDO DE QUIROS F., CLOTTE J., CABRERA VALDES V., 1992. — Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux Cave. *Nature*, 357, p. 68-70.

VILLAVERDE BONILLA V., 1994. — *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantons grabados y pintados*. Servei d'Investigació Prehistòrica, Diputació de València. Valencia.

ZILHÃO J. (dir.), 1998. — *Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa : Trabalhos de 1995-1996*. Repertório científico ao governo da República Portuguesa elaborado nos termos da resolução do Conselho de Ministros N° 4/96, de 17 Janeiro. Lisboa.

ZÜCHNER Ch., 1997. — Review of: Villaverde Bonilla, V., 1994: "Arte paleolítico de la Cova del Parpalló - Estudio de la colección de plaquetas y cantons grabados y pintados". *Quartär*, 47/48, p. 233-235.

NÉCESSITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE L'HYPOTHÈSE DE L'ATTRIBUTION D'AUTEUR DANS L'ART PALÉOLITHIQUE

On peut reconnaître l'intérêt de la recherche sur l'attribution d'auteur dans l'art paléolithique de deux manières, l'une négative, l'autre positive.

Argument négatif : si l'on n'applique pas cette hypothèse, notre connaissance de l'un des éléments essentiels de l'art paléolithique, à savoir les styles, est très réduit.

À peu d'exceptions près, les chercheurs qui travaillent sur l'art paléolithique ont supposé que la masse des représentations paléolithiques pouvait se comprendre de façon adéquate si on l'organisait en groupes de figures caractérisées par des ressemblances formelles, des groupes, ce que l'on appelle des cycles, des périodes, des styles, des provinces, etc. On supposait une succession des uns aux autres dans le temps.

Ce faisant, les préhistoriens suivirent le modèle des arts historiques, dans la mesure où on y reconnaissait des styles. Pour reproduire ce modèle dans l'analyse de l'art paléolithique, ils cherchèrent des ressemblances formelles entre les figures (délinéation, modelé, perspective) et ils supposèrent que les ressemblances de certaines figures constituaient un fondement suffisant pour identifier un style ou une province, même lorsqu'on les retrouvait ailleurs.

THE THEORETICAL AND PRACTICAL NECESSITY OF ATTRIBUTING A HYPOTHETICAL AUTHOR TO WORKS OF PALEOLITHIC ART

There are both negative and positive arguments in research concerning individual artists in Paleolithic art.

Negative argument: if we do not use this hypothesis, our knowledge of styles, one of the essential elements of Paleolithic art, is much reduced.

With very few exceptions, the scholars studying Paleolithic art have considered that the mass of Paleolithic representations could be adequately understood if organised into groups of figures characterised by resemblances of form in what has been called groups, cycles, periods, styles, provinces, etc., presumably succeeding one another over time.

Thus prehistorians followed the model of historic art in so far as styles were identified. To reproduce this model for Paleolithic art they looked for similarities in form between figures (outline, relief, perspective) and they considered that the resemblances between certain figures were sufficient foundation for the identification of a style or a province, even when they could be found elsewhere.

Nombreux sont ceux qui furent convaincus non seulement que la création des styles et des provinces était bien établie, mais encore que c'était là le maximum de ce que l'on pouvait faire afin de connaître la dynamique de cet art.

Toutefois, la valeur des cycles ou des styles proposés par H. Breuil et A. Leroi-Gourhan est des plus réduites. Je prendrai le modèle de Leroi-Gourhan. Je laisse de côté le Style I, dont l'existence se fonde sur un nombre de figures tellement peu adéquat et sur un caractère figuratif tellement discutable qu'il n'est pas possible de le prendre en considération.

En premier lieu, la définition des critères déterminants des autres styles se fonde sur des caractères que l'on ne connaît que sur des figures très rares et non pas sur un large éventail. D'autre part, les caractères ne sont pas exclusifs les uns des autres. En effet, on les trouve également sur certaines figures qui, pour d'autres raisons, pourraient ou devraient être attribuées à un autre style. De nombreuses figures sont attribuées, sur les mêmes bases, à tel style plutôt qu'à tel autre, pour des styles qui se succèdent. Beaucoup, en outre, peut-être même la majorité, possèdent des caractéristiques qui ne permettent pas de les attribuer à quelque style que ce soit parmi ceux qui furent proposés.

Cependant, il est clair que ce que nous pourrions appeler cette indétermination des styles et des provinces contraste avec la définition de nombre de styles, des caractéristiques formelles et de la répartition géographique des arts historiques.

En deuxième lieu, la situation actuelle de la recherche : après cent années d'analyses, on n'est toujours pas parvenu à un accord de base sur les questions fondamentales suivantes concernant les styles : leur existence même – à supposer que celle-ci soit admise –, leur nombre, les critères formels qui les différencient les uns des autres et leur distribution spatiale.

En outre, une contradiction *in terminis* réside dans la supposition que l'on peut identifier et caractériser des styles sans en faire de même pour les individus qui en sont les auteurs.

Cette contradiction est inhérente à la définition même du style, considéré comme « l'ensemble des caractères originaux et persistants propres à un artiste, à une époque, à une école ou à une zone géographique, qui permet d'identifier les œuvres comme appartenant à l'un ou aux autres » (Fatás & Borrás, 1980). Cela signifie que le style, dans le sens que nous lui donnons ici, serait la somme et la généralisation des caractéristiques communes à un groupe de personnes ou à des individus.

On ne peut établir et caractériser un style sans identifier d'abord avec précision les ressemblances que présentent les œuvres des individus. Cela parce que ces ressemblances pourraient se rencontrer dans les œuvres

Many were convinced that not only were the styles and provinces created well founded but in addition that this was the maximum that could be done in terms of understanding the dynamic of this art.

Even so, the value of the cycles or styles proposed by Henri Breuil and André Leroi-Gourhan is very limited. I will examine the Leroi-Gourhan model, leaving aside Style I whose existence is based on an inadequate number of figures and on such a debatable figurative character that it is impossible to take it into consideration.

Firstly, the definition of the determining criteria for the other styles is based on characteristics that have only been observed on very rare figures and not on a large sample. Secondly, the characteristics are not exclusive. As a matter-of-fact, they are also found on certain figures that, for other reasons, could or should be attributed to another different style. Numerous figures are attributed, on the same grounds, to one style rather than another, for styles which succeed each other. In addition, many, perhaps a majority, have characteristics that do not enable them to be attributed to any one of the styles proposed.

However, it is clear that what we could call these indeterminate styles and provinces contrast with the definition of the number of styles, the characteristics of form and the geographic spread of historic art.

Secondly, the present research situation: after a hundred years of analysis, no basic agreement has yet been reached on the following fundamental stylistic questions: their very existence – supposing it is accepted –, their number, the form criteria that separate them from one another and their spatial distribution.

Apart from anything else, there is a contradiction in terms in the supposition that styles can be identified and characterised without doing the same for their creators.

This contradiction is inherent in the very definition of style, considered as "a group of original and persistent characteristics belonging to an artist, a period, a school or to a geographic zone, that enable works to be identified as belonging to one or another of them" (Fatás & Borrás 1980). This means that style, in the sense we are giving it here, would be the sum and the generality of the characteristics which are common to a group of people or to individuals.

A style cannot be established and characterised without first accurately identifying the resemblances between the works of individuals. This because these resemblances may be found in works from one, two, three or four

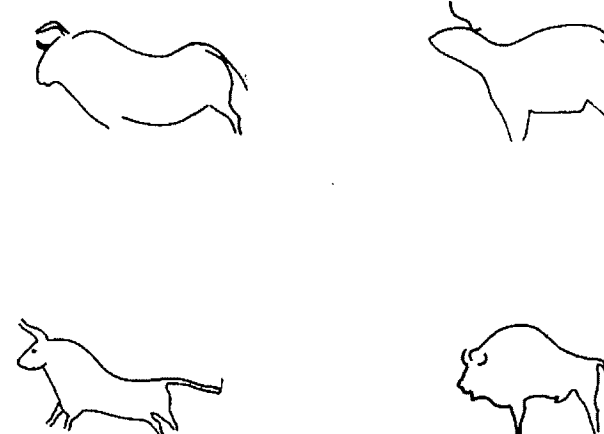


Fig. 1. Ondulation très différente de la courbe cervico-dorsale dans les figures de chevaux de Pair-non-Pair, La Croze à Gontran, La Mouthe et La Grèze (de haut en bas et de gauche à droite), sélectionnés par A. Leroi-Gourhan comme représentatives du Style II (1995, p. 597).

Fig. 1. The very different undulation of the cervico-dorsal curve in the horses of Pair-non-Pair, La Croze à Gontran, La Mouthe and La Grèze (from above to below and from left to right), selected by A. Leroi-Gourhan as representing Style II (1995: 597).

dues à un, deux, trois ou quatre auteurs. Pour pouvoir parler de style, il faut démontrer qu'on les trouve dans les travaux d'un grand nombre d'auteurs. S'il n'y en avait qu'un, on n'identifierait pas un style, dans l'acception que nous lui donnons ici. Si ces ressemblances appartiennent à deux, trois ou quatre auteurs, nous ne pourrions toujours pas parler de style, mais plutôt d'un cercle d'auteurs. Et si l'on envisageait les œuvres d'un nombre plus important d'auteurs, nous définirions une école, et toujours pas un style. Pour qu'il s'agisse bien d'un style, il est indispensable de réunir et de généraliser de nombreuses ressemblances chez de nombreux auteurs.

Les recherches sur l'art paléolithique n'ont jamais signalé quelles étaient les œuvres d'auteurs divers et combien il y en avait à la base d'un style. On a toujours fait référence à des panneaux, à des ensembles ou à des sanctuaires, comme étant typiques de tel ou tel style. Mais, dans tous les cas, on trouve de nombreuses œuvres dépourvues de certains des caractères considérés comme constitutifs du style. Rien n'a été dit sur leur importance au sein du style, ni des arguments servant à attribuer à des auteurs différents des œuvres censées appartenir à un même style. De sorte que nombre d'images n'on jamais été classées de manière claire dans l'un quelconque des styles proposés.

Il ne faut pas oublier que les œuvres qui composent un style ne présentent pas seulement des ressemblances, mais également des différences. Les recherches ne se sont pas non plus préoccupées de savoir si ce fait méritait explication. Ces différences que nous constatons entre les figures d'un style et parmi celles de tout l'art paléolithique, à quoi répondent-elles ? Que veulent-elles dire au sein du style ou au sein de cet art ?

En troisième lieu, personne n'a démontré que la connaissance supposée des styles comme des provinces représente une frontière infranchissable, ni qu'il soit impossible d'identifier les individus. Nous pensons que ce qui s'est passé est précisément l'inverse, à savoir que l'on n'a pas identifié le groupe comme il conviendrait parce que l'on n'a pas identifié au préalable les œuvres des individus qui le composent.

Argument positif : d'autre part, bien qu'il s'agisse d'un argument extrinsèque, nous ne pouvons nous empêcher de penser que l'hypothèse d'attribution des œuvres à tels ou tels auteurs est un procédé de recherche utilisé pour l'analyse de toutes les formes d'art historique chaque fois qu'il a fallu étudier des œuvres que la documentation écrite n'a pas permis d'identifier.

authors. To be able to talk about style, it must be conclusively shown that the characteristics are present in the works of a large number of artists. If there is only one, there is not a style identifiable in the sense of the definition we are using here. If the similarities belong to two, three or four authors, we still cannot talk of a style but rather of a circle of artists. If we imagine the works of a still larger number of artists, we are defining a school, still not a style. To have a true style it is necessary to bring together and to generalise numerous resemblances among numerous artists.

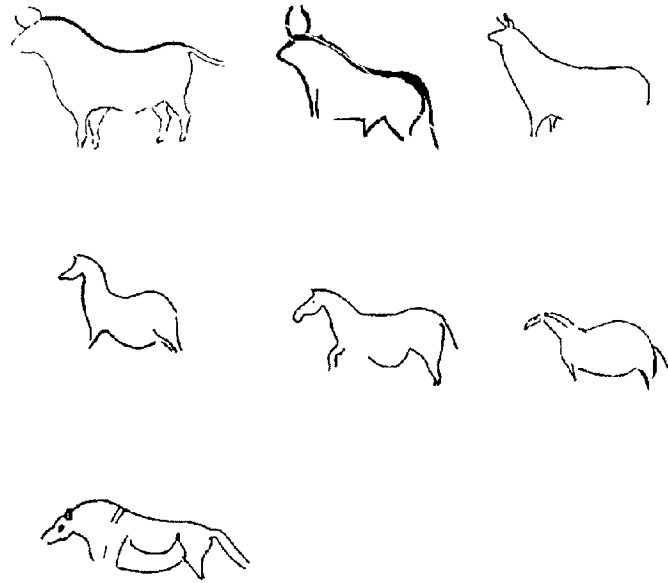


Fig. 2. Ondulation très semblable de la courbe cervico-dorsale dans des figures de styles différents : La Mouthe (Style II), Espagne (Style III), La Mouthe (Style II), Pair-non-Pair (Style II), La Croze à Gontran (Style II), Altamira (Style III), Arcy-sur-Cure (Style IV) (de gauche à droite et de haut en bas) sélectionnés par A. Leroi-Gourhan (*ibid.*, p. 597-599).

Fig. 2. Very similar undulation in the cervico-dorsal curve in figures of different styles: La Mouthe (Style II), Spain (Style III), La Mouthe (Style II), Pair-non-Pair (Style II), La Croze à Gontran (Style II), Altamira (Style III), Arcy-sur-Cure (Style IV) (from left to right and from top to bottom) selected by A. Leroi-Gourhan (*ibid.*: 597-599).

Paleolithic art research has never explained which works are from various artists and how many a style should be based on. Reference has always been made to panels, groupings or sanctuaries as being typical of such and such a style. But, in all the cases considered, there are to be found numerous works lacking certain characteristics considered as making up a style. Nothing has been said concerning their significance to the style, nor arguments enabling the attribution to different artists of works considered as belonging to the same style. The result is that a number of images have never been classified in a clear manner in any one of the styles proposed.

It must be remembered that works making up a style have differences as well as similarities. Research has not been asking whether this fact was worth explaining. These differences that we observe between the various figures of a style and among those of the whole of Paleolithic art, what do they

represent? What meaning do they have in a style or for this particular art?

Thirdly, no-one has shown that the supposed knowledge of styles and provinces represents an impassable boundary, nor that it is impossible to identify individuals. Our view is that what has taken place is precisely the opposite, to wit that the group has not been correctly identified because a preliminary identification of the works of the individuals composing it has not been carried out.

Positive argument: *even though it is an extrinsic argument, we cannot but think, however, that the hypothesis of attributing works to such and such an artist is a research procedure used in the analysis of all forms of historic art each time that it was necessary to study works that had not been identified by the written evidence.*

On connaît aussi des exemples de cette façon de faire concernant des art, très antiques, relativement proches de la peinture paléolithique. J'en donnerai comme exemple la céramique peinte grecque. Il s'agit d'un cas intéressant parce que la majorité des vases ornés sont dus à des auteurs anonymes, ce qui, même si les proportions sont plus réduites, se rapproche des peintures paléolithiques.

La reconnaissance des styles, des écoles, etc., fut organisée par Beazley, Trendall et d'autres, qui ont commencé par identifier des auteurs anonymes. Leurs analyses ont établi que des caractères formels déterminés étaient exclusifs les uns des autres. C'est ainsi qu'ils les différencièrent et leur attribuèrent des noms en fonction soit de leurs formes les plus parlantes, soit des lieux où on les connaissait. L'art paléolithique constitue un cas plus dramatique, car aucun de ses produits n'est ni signé, ni documenté. Mais il s'agit d'un art graphique, ce qui facilite les choses car l'application de l'hypothèse de détermination d'auteurs s'y applique. Il serait bizarre que ce qui vaut pour l'étude de la céramique grecque ne puisse être valide pour celle de l'art paléolithique.

Enfin, dans le cadre du Paléolithique, des analyses portent déjà sur la recherche des individus, par exemple pour les chaînes opératoires lithiques. Nous ne citerons que quelques exemples, comme ceux – parmi tant d'autres – de C. Karlin ou de P. Bodu lors de leurs travaux sur Pincevent. Ces auteurs se sont efforcés d'identifier les individus habiles et les maladroits, les maîtres et les apprentis, etc. Cette analyse porte sur la recherche des auteurs. Il serait étrange que, appliquée à l'art paléolithique, elle devienne dénuée d'intérêt et de possibilités.

Les considérations qui précèdent intéressent le concept théorique du style. Nous en venons au naturalisme formel de l'art paléolithique et de ses œuvres, que l'on a prétendu grouper en styles et en provinces pour savoir si ce naturalisme empêcherait de reconnaître des auteurs.

Il paraît évident que les œuvres paléolithiques sont en même temps très voisines les unes des autres et très différentes. Les ressemblances procèdent de la reproduction d'un modèle unique dont les deux éléments principaux sont toujours constitués par un fondement naturaliste ou qui se réfèrent à la nature et une abstraction (schématisation, déformation et disproportion de la silhouette, modelé théorique et perspectives multiples). Les différences viennent de ce que chaque figure combine, à des degrés divers, ces caractéristiques (référence à la nature, déformation, schématisation, disproportion, etc.), et cela pour chaque partie du contour général, tout comme pour la mise en œuvre du modelé et de la perspective (Apellániz & Calvo Gómez, 1999, p. 335 et seq.).

On pourrait poser plus précisément la question ainsi : les caractères spécifiques et différentiels que présentent les œuvres reflètent-ils des formes propres aux individus ou font-ils partie des caractéristiques communes ?

There are other examples of such a proceeding concerning ancient forms of art, relatively close to Paleolithic painting. Greek painted pottery can be considered as a significant example. It is an interesting case as a majority of the vases are anonymous, similar to Paleolithic paintings, even though on a smaller scale.

The identification of styles, schools, etc., was organised by Beazley, Trendall and others, who started by identifying anonymous artists. Their analyses established that the formal characteristics determined were exclusive. Thus they differentiated painters and named them either in terms of their most obvious formal features or from the sites where they were known. Paleolithic art is a much more difficult case as none of its products is signed or documented. But it is a graphic art making it easier and still possible to apply the hypothesis of determining artists. It would be strange if what can be applied to the study of Greek pottery could not be applied to the study of Paleolithic art.



Fig. 3. Cheval n° 21 de Ekain (Espagne) montrant de hauts degrés de schématisation, déformation, absence de modelé et double perspective supposées traditionnellement propres aux Styles II et III et pourtant classifié dans le Style IV récent.

Fig. 3. Horse n° 21 from Ekain (Spain) showing high degrees of schematisation, distortion, absence of relief and double perspective traditionally seen as belonging to Styles II and III and yet classified in the late Style IV.

Finally, in the Paleolithic, analyses have already been made concerning the identification of individuals, for example as regards lithic production. Only to take a few examples – among many others – we can quote the works of C. Karlin or of P. Bodu during their work at Pincevent. These authors strove to identify skillful and clumsy workers, masters and apprentices, etc. Theirs is an analysis looking for individual creators. It would be odd if it lost all relevance when applied to Paleolithic art.

The precedent discussion concerns the theoretical concept of style. We now speak about the naturalism of Paleolithic art and of its works that have been grouped into styles and provinces in order to see if

this naturalism hindered identification of the artists.

It seems obvious that Paleolithic art works are simultaneously very close to each other and yet very different. The similarities come from a single model whose main two elements are always based upon nature (or that refer to nature) and upon the abstract (a silhouette schematised, distorted and disproportionate, a theoretical relief and multiple perspectives). The differences come from the fact that each figure combines these characteristics (reference to nature, distortion, schematisation, disproportion, etc.) to different degrees, and that they do so for each part of the general outline as well as for the rendering of relief and perspective (Apellániz & Calvo Gómez 1999: 335 seq.).

The question can thus be posed more precisely: do the specific and differing characteristics that the works present reflect individuals or are they common shared characteristics?

Ces considérations nous paraissent suffisantes pour justifier notre affirmation selon laquelle notre connaissance des styles et des groupes de l'art paléolithique est encore pauvre et confuse et que l'hypothèse d'attribution d'auteurs est à la fois nécessaire en théorie et en pratique pour classer et ordonner cet art.

These considerations seem to us significant enough to justify the statement that our knowledge of the styles and groups of Paleolithic art is still meagre and confused and that the hypothesis of attributing authors is both theoretically and practically necessary to classify and order this art.

Juan Maria APELLÁNIZ

BIBLIOGRAPHIE

APELLÁNIZ & CALVO GÓMEZ, 1999. — La forma del arte paleolítico y la Estadística. Análisis de la forma del arte figurativo paleolítico y su tratamiento estadístico. *Cuadernos de Arqueología*, 17. Universidad de Deusto. Bilbao.

BEAZLEY, 1963. — *Attic Red-figure Vase-painters*. London.

BODU, KARLIN & PLOUX, 1990. — Who's who? The Magdalenian flint knapper of Pincevent, France. In *The big puzzle. International Symposium On refitting stone artefacts*, Monrepos. Neuwied 1987. *Studies in Modern Archeology*, vol. 1. Bonn, p. 143-163.

FATÁS & BORRÁS, 1980. — *Diccionario de términos de Arte y Arqueología*. Zaragoza.

KARLIN C., 1991. — Analyse d'un processus tethnique : le débitage laminaire des Magdaléniens de Pincevent (Seine et Marne). In *Mora et alii* (éd). — *Tecnología y cadenas operativas líticas*. Treballs d'Archeologia, Barcelona

LEROI-GOURHAN A., 1995. — *Préhistoire de l'art occidental*. Paris, Citadelles et Mazenod.

TRENDALL, 1959. — Paestan Pottery. *Papers of the British School Athens*, 20, p. 1-37. Athens.

MA IN ARCHAEOLOGY – PREHISTORIC ROCK ART AT THE UNIVERSITY OF DURHAM (U.K.)

L'Université de Durham (Angleterre) offre la possibilité d'étudier l'art rupestre au niveau du Mastère. La formation peut durer une année à plein temps, ou deux années à temps partiel, à partir d'Octobre. Il est nécessaire d'avoir une licence d'archéologie ou dans une discipline voisine, ou un diplôme équivalent. Dans le doute sur ces équivalences, prière de contacter la responsable du cours, Dr. Díaz-Andreu, à l'adresse ci-dessous.

Le MA d'Art Rupestre en Archéologie offre aux étudiants la possibilité d'acquérir connaissances et compréhension de cet art dans son contexte archéologique et anthropologique. Les étudiants sont également informés des principaux débats concernant les relevés, l'interprétation et la conservation de l'art rupestre. Enfin, ce MA les prépare à la recherche ou à des études plus avancées en leur offrant la possibilité d'approfondir eux-mêmes un sujet d'art rupestre.

L'art rupestre est l'un des domaines de la recherche archéologique qui a suscité le plus d'intérêt ces dernières années. La raison en est qu'il se prête admirablement aux discussions sur l'idéologie des sociétés. La recherche anthropologique a démontré son extrême utilité pour l'étude de l'art, et l'Université de Durham est très bien placée à cet égard, car la formation bénéficie des enseignements d'une archéologue (Dr. Margarita Díaz-Andreu) et d'un anthropologue (Pr. Robert Layton). Nos recherches sont centrées sur la signification et la localisation de l'art rupestre par rapport à son environnement, sur des problèmes d'identité tels ethnicité et sexe, sur le symbolisme, et sur les questions actuelles concernant les relevés, la conservation et la gestion des sites d'art rupestre.

L'un des grands intérêts de Durham est la concentration de sites aux alentours. Outre l'art rupestre du Comté de Durham, ceux du Yorkshire, du Northumberland et même d'Écosse représentent une source d'enseignement à la disposition des étudiants pendant leurs études. Des liens avec d'autres pays européens - surtout Scandinavie,

A new opportunity to study rock art at Masters level is offered by the University of Durham (U.K.). This is a one year (12 months) full-time or 24-month part-time course, commencing each October. Entry qualification is an honours degree in archaeology or related discipline or other appropriate background. If in doubt whether the appropriate entry qualifications are held please contact the course convenor, Dr Díaz-Andreu, at the address below.

The Rock Art MA in Archaeology offers students the opportunity to gain knowledge and an understanding of rock art in its archaeological and anthropological context. It also acquaints students with the principle debates affecting the recording, interpretation, conservation and preservation of rock art. Finally, this MA strand prepares students for research or further study giving them the opportunity to investigate a topic in rock art in greater depth.

Rock art is one of fields in archaeological research that has seen a remarkable growth in interest in the last few years. This is because it is an ideal field for discussion of the ideological sphere of society. Research in anthropology has proved to be extremely useful for the study of rock art, and Durham University is in an exceptionally good position in this respect, for this course benefits from the teaching by an archaeologist (Dr Margarita Díaz-Andreu) and by an anthropologist (Prof. Robert Layton). Our research focuses on explanations of the significance and location of rock art in relation to its landscape setting, on identities such as ethnicity and gender, on symbolism and on current issues related to the recording, preservation and management of rock art sites.

A major attraction of studying rock art at Durham is the high concentration of sites within the area. In addition to the art from County Durham, that of Yorkshire, Northumberland and even Scotland represent a teaching source students make use of during their studies. Links developed with other European countries - especially Scandina-