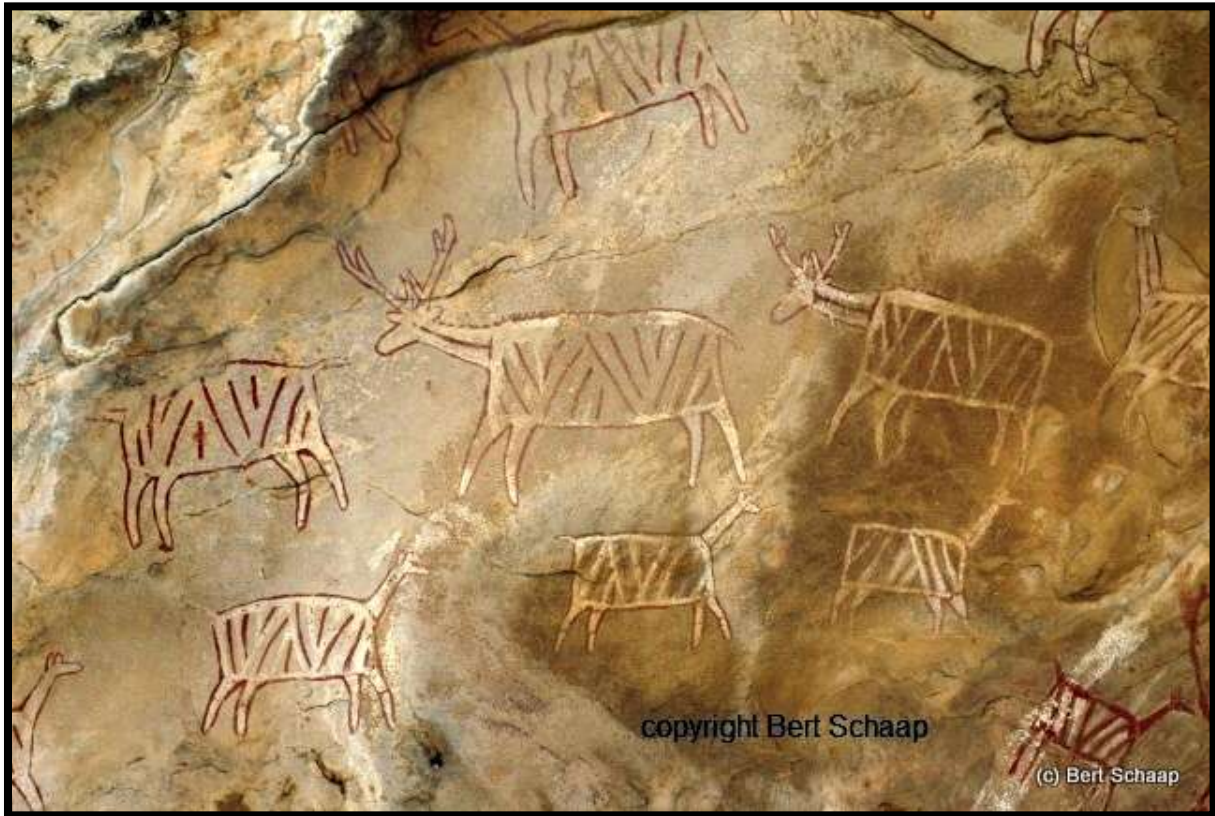


Het onderzoek naar de Centrale Madhya Pradesh stijlschool rotstekeningen

© Bert Schaap 2017



Grote overhang paneel, zijwand hoofdabri, Locatie 1: tweekleurige schilderijen V/W invulling CMP stijlschool, herten, afmeting 40 cm.

Dit onderzoek, gepresenteerd in 2013 op het 18^e RASI (IFRAO) congres te Bhopal (MP), India, is internationaal goed ontvangen en door Indiase onderzoekers omschreven als een “nieuwe wetenschappelijke trend in de studie van prehistorische rotskunst in India” (Kumar 2015).

De achterliggende visie “stijl als essentieel onderzoeksobject” werd verkozen tot exclusief thema van het 19^e RASI (IFRAO) congres in 2014 in Pondicherry bij Chennai, India.

Een vooronderzoek met Stand van de Wetenschap tot 2013 is gepubliceerd in het Indiase rotskunst vaktijdschrift “Purakala”, 2013, een bijgewerkte versie uit 2015 als “An Introduction to Central Madhya Pradesh style school rockpaintings” is o.a. beschikbaar op Rotskunst.nl onder Publicaties: Studiecentrum voor Prehistorische Kunst.

Hieronder volgen de uitgangspunten en hoofdlijnen van het lopende onderzoek (2017).

India wordt tot de belangrijkste gebieden met rotskunst ter wereld gerekend. Het precieze aantal rotstekeningen in Centraal India is niet bekend, doch kan in de honderdduizenden lopen. Het gaat om minstens tweeduizend abri's met rotstekeningen. Bovengenoemde uitingen, in Hindi "citra kala" genoemd, kennen ook een grote verspreiding. Het betreft hier dus een relevant verschijnsel.

Ons onderzoek heeft een duizendtal rotstekeningen in de jungle van Centraal India tot onderwerp, met name in het centrum van de deelstaat Madhya Pradesh, midden in het kerngebied van oude rotskunst. We noemden deze groep rotskunst bestaande uit lijntekeningen de "Centrale Madhya Pradesh stijlschool rotstekeningen", verder aangeduid als "CMP stijlschool" (Schaap 2008). Deze bij het grote publiek onbekende rotstekeningen worden tot de beste van India gerekend.

Het eerste probleem waarmee we worden geconfronteerd bij het onderzoek, is dat de rotstekeningen zowel ongesigneerd als ongedateerd zijn.

Aangezien onze middelen beperkt zijn, worden we gedwongen keuzes te maken. Om orde in deze tekeningenpuzzel te scheppen en een labyrintachtig onderzoek te vermijden, geldt dat we gebruikmaken van een *gestructureerde* en strikt *probleemgerichte* wijze van onderzoeken met gebruikmaking van relevante *toepassingsgerichte* methodes.

Er zijn miljoenen rotstekeningen over de gehele wereld en rotskunst als een vorm van beeldende kunst behoort tot het vakgebied van kunstwetenschappers. Rotskunstonderzoek vormt een relevante zelfstandige discipline en is geen hulpwetenschap of uitbreiding van archeologie, culturele antropologie of wat dan ook. Het is de taak van kunstwetenschappers om hier de belangrijkste onderzoeksproblemen te formuleren. Rotskunstonderzoekers worden geacht vertrouwd te zijn met stijltheorie en *stijl in deze context* mag opgevat worden als een vormconstante, inclusief rangschikking, in de kunst van een individu of groep (Schapiro 1953, Ackerman 1962, Kubler 1962, Gombrich 1965, 1969, Pierce 1968, Finch 1974, Sacket 1977, Schaap 1982, Chandramouli 1996.)

Stijl: "As the constant form and sometimes the constant elements, qualities, and expression in the art of an individual or group." (Schapiro 1953).

"We use the concept style, then, as a way of characterizing relationships among works of art that were made at the same time and/or place, or by the same person or group. If we do not know where, when, or by whom works of art were produced, then the process may be inverted to allow hypotheses that works of the same style are from the same time, place, or person(s)." (Ackerman 1962). (Noot ¹).

Kritiek op stijlonderzoek vanuit bepaalde archeologische stromingen, grotendeels ook door onbekendheid, was gedurende lange tijd de mode en een cause célèbre (Lorblanchet & Bahn 1993, Lorblanchet 2001). Zo af en toe kan men hier en daar nog hedendaagse publicaties tegenkomen, waarin besef en nut van stijlanalyse onvoldoende lijkt te zijn ingedaald. De studie van stijl vormt, ondanks de vele beperkingen, één van de pijlers van de kunstwetenschap en behoort daarom een kernactiviteit te zijn binnen het onderzoek van prehistorische grot- en rotskunst (Schaap 1982, 2013).

¹ "Voor de *kunsthistoricus* vormt stijl een essentieel onderzoeksobject. Hij bestudeert haar innerlijke samenhangen, haar levensgeschiedenis, en de problemen van haar vorming en verandering

Voor de *archeoloog* is stijl zichtbaar in een motief of patroon, of in een andere direct te vatten eigenschap van het kunstwerk, hetgeen hem helpt het werk te lokaliseren en te dateren en verbindingen te leggen tussen groepen van werken of culturen. Stijl vormt hier een symptomatische trek, zoals de niet-esthetische trekken van een artefact. Het wordt vaker bestudeerd als een diagnostisch middel, dan als een doel op zich en als een belangrijk bestanddeel van cultuur.

De kunsthistoricus en de archeoloog gebruiken stijl als een criterium voor datum en plaats van oorsprong van werken, en als een middel tot het traceren van kunstscholen." (Schapiro 1953).

Ons onderzoek heeft tot doel de Centrale Madhya Pradesh stijlschool als artistiek fenomeen diepgaand te analyseren en vervolgens de positie trachten te bepalen van deze stijlschool binnen de zwevende chronologie van de rotskunst in Centraal Madhya Pradesh in Centraal India. Eén van de volgende stappen zal zijn deze zwevende chronologie trachten te koppelen aan een bestaande relatieve chronologie, zodat uiteindelijk een duidelijk omliggende chronologische horizont ontstaat.

Hiertoe maakten we gebruik van drie belangrijke samenhangende onderzoeksvragen: 1) de *continuïteit*, 2) de verscheidenheid ofwel de *verandering* binnen deze rotstekeningen definitief bepalen, 3) de vermoedelijke richting reconstrueren van dit veranderingsproces ofwel de *ontwikkeling* gebaseerd op samenhang.

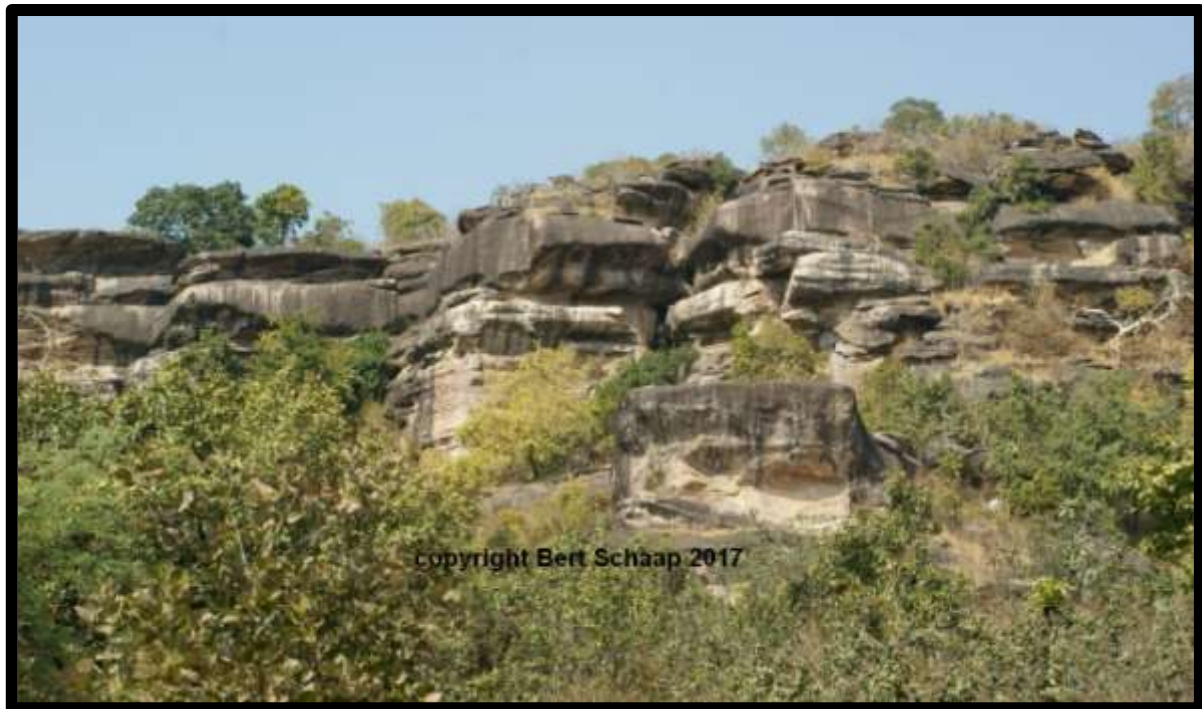
Het uitgangspunt is de stelling: “*stijl vormt een essentieel onderzoeksobject*”. De rechtvaardiging voor stijlanalyse vormt het fundamentele gegeven dat iedere kunstenaar zijn eigen vormgeving bezit. Dit leidt ondermeer tot het onderscheiden van verschillende “substijlen”, want een stijlbegrip als vormconstante inclusief rangschikking, is vooral een momentopname (Schaap 1982). Hoe meer werk – zowel synchroon als diachroon – men eronder wil vatten, des te onwettelijker een dergelijke karakterisering dreigt te worden (Jahn 1966, Lützel 1975). In het bijzonder langlopende stijlen leveren meer problemen op.

Een rotstekening is de creatie van een individu en of we die nu betitelen als kunstenaar, maker, performer, of religieuze functionaris doet weinig ter zake. Bij het onderscheiden van substijlen is het streven er op gericht het artistieke oeuvre van één enkel individu *zo nauwkeurig mogelijk* af te bakenen en dit oeuvre “een signatuur te geven”. Rotstekeningen in een bepaalde stijl werken als aanduiding en afbakening van een territorium.

In de praktijk omvat een substijl vooral verwant werk van een beperkte groep kunstenaars ofwel groepsstijl en slechts bij uitzondering van één enkel individu ofwel individuele stijl of “hand”; onderzoek leverde tientallen substijlen op. Bij substijl wordt stijl uitsluitend synchroon en dus zonder de dimensie tijd beschouwd. Een substijl kan veel navolging vinden en veralgemeend worden, op termijn resulterend in een periodestijl. Deze verscheidenheid en ontwikkeling leidde tot een specifieke stijlsituatie die we hier omschrijven met het begrip *stijlschool* (Muzzolini 1995).

Tijdens de formele analyse worden de rotstekeningen stap voor stap bestudeerd volgens de methode van “vergelijkend kijken” en de hieruit resulterende “contrasterende beschrijving”. Taal schiet soms duidelijk te kort bij pogingen een schildering op adequate wijze te beschrijven. De veelal subtiele verschillen en nuances tussen bijvoorbeeld de talrijke substijlen laten zich vaak moeilijk verwoorden, duidelijker wordt het aan de hand van fotoseries.





Locatie 1: foto 1 en 3 middengedeelte Locatie 1, foto 2 overzicht.

Enig inlevingsvermogen is bij het kennismaken van de resultaten van dit onderzoek in een junglecontext op zijn plaats. Het onderzoek is zonder hulp van anderen en uitsluitend met eigen middelen uitgevoerd en zonder gebruik te maken van invasieve technieken.

Rotskunstlocaties in de jungle worden gefrekwenteerd door tijger, luipaard, lippenbeer, hyena, wilde zwijnen, troepen apen, soms krokodillen en de altijd aanwezige problematische grote bijenkolonies. Ook de zeer dichte en soms doornige vegetatie bemoeilijkt zowel toegang te velde als onderzoek op locatie. Vanzelfsprekend vormen de hoge tropische temperaturen eveneens een belangrijke hinderpaal. Verder kunnen sommige locaties door hevige neerslag langdurig ontoegankelijk zijn. Afgezien van taalproblemen mag tenslotte nooit worden vergeten dat adivasis (aboriginals) ofwel lokale tribale samenlevingen een locatie of zelfs een gehele zone kunnen claimen of de toegang ertoe belemmeren. Ook religieuze functionarissen doen dit door een zone tot heilig gebied te verklaren. Uiteindelijk maakt het rotsachtig geaccidenteerde terrein het niet gemakkelijker en wordt het betreden en vaak echt klauteren soms zelfs ronduit gevaarlijk.

Het onderzoek tot nu toe (2016) valt in zeven delen uiteen, achtereenvolgens:



- 1) algemeen oriënterende fase, 2) analyse witte schilderingen, 3) analyse rode schilderingen, 4) analyse tweekleurige schilderingen, 5) het duostijlen probleem, 6) einde CMP stijlschool, 7) chronologische positie CMP stijlschool.

Locatie 1, hoofdabri, links voorzijde, rechts zijwand.

Tijdens het *vooronderzoek* (Schaap 2013) analyseerden we talrijke vindplaatsen ofwel “locus” of “locaties”, die we nummerden als L.1, L.2, enz. Locaties kunnen bijzonder uitgestrekt zijn en, al dan niet verspreid, vele honderden abri’s en rotswanden omvatten. Ruim veertig locaties werden door ons onderzocht en beschreven, uiteindelijk bleven er voor ons

onderzoek tot nu toe tien relevante locaties over (L.1 - 6, 8 en 10, 12, 13); dit aantal is voorlopig en voor uitbreiding vatbaar zoals bijvoorbeeld L.11.



Locatie 1, hoofdabri., vanuit Linker abri.

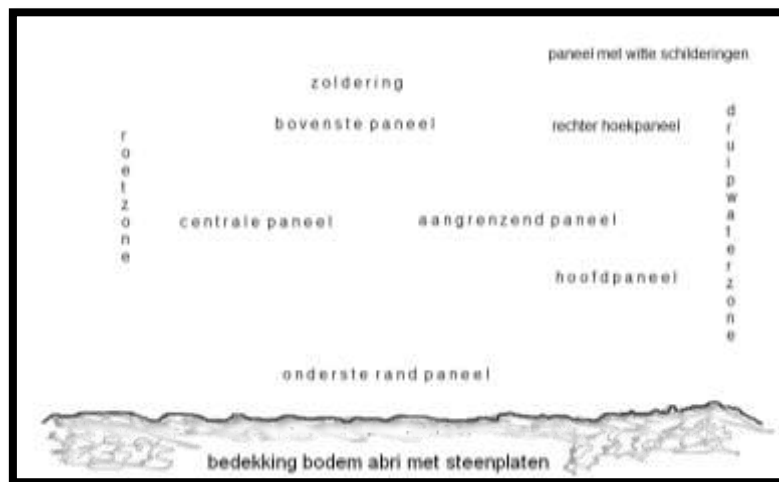
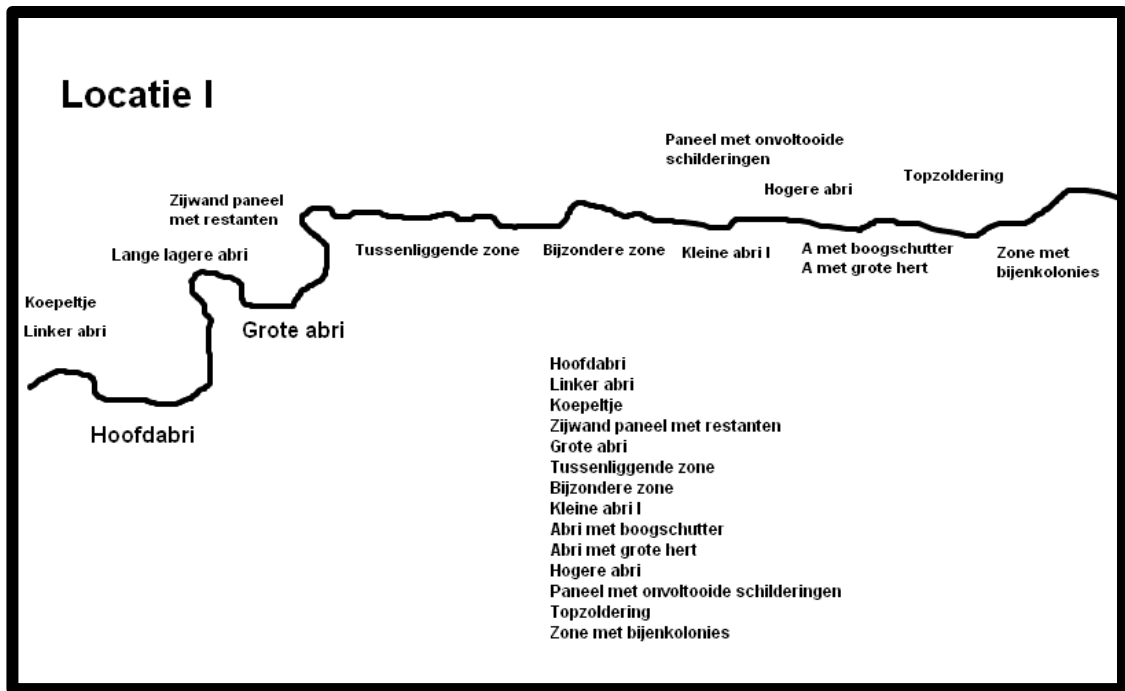
De belangrijkste locatie, tevens het vertrekpunt, noemden we Locatie 1 (L.1), ontdekt in 1961 en gelegen in een zogeheten “open tijgerreservaat” en behorende tot de categorie “niet voor het publiek opengestelde vindplaatsen”. L.1 lijkt één van de betere plaatsen om de relatieve volgorde vast te stellen binnen de CMP stijlschool.

Deze uitgestrekte Locatie 1, geologisch gezien een formatie bestaande uit sedimentaire zandsteen omgevormd tot metamorf orthokwartsiet, is gelegen in een cuesta landschap. L.1 bevat een groter aantal rotswanden, abri's en andere zones met schilderingen; we onderscheiden een twintigtal. De belangrijkste zijn de zogeheten “hoofdabri” en de “topzoldering”. De hoofdabri in L.1, onderdeel van een veel grotere massieve en hoge rotsformatie met talrijke andere abri's, is 15 m breed, het diepste punt is 6 m, de hoogte tot maximaal 3 m. Voor het bereiken en versieren van de iets verderop en hoger gelegen topzoldering waren hulpmiddelen als stellages en een grote werkvloer nodig.

L.1 is de enige volledig aan de CMP stijlschool gewijde locatie. Alle bruikbare wanden, nissen, zolderingen, abri's en kleinere vrijstaande rotsformaties in de wijde omgeving zijn voorzien van schilderingen in deze ene artistieke traditie. Tot op heden hebben we nergens een locatie aangetroffen zo volledig en exclusief gericht op deze stijlschool.



Topzoldering met bijenkolonie rechtsboven, Locatie 1.



Hoofdabri, Locatie 1, indeling panelen.

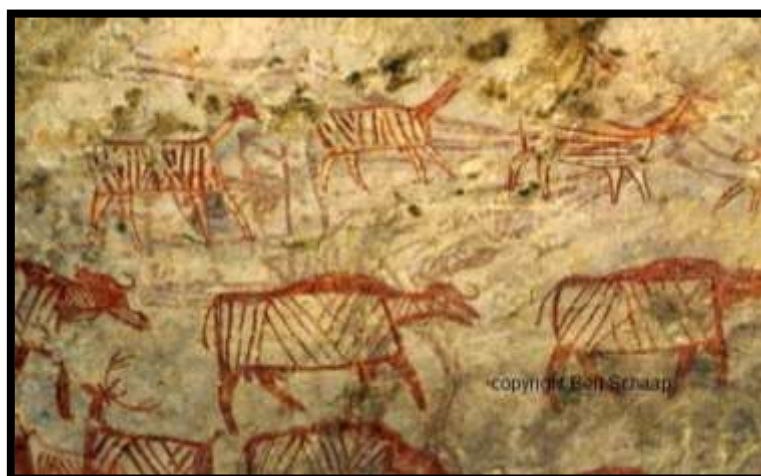
Van een geïsoleerde ofwel op zichzelf staande schildering kunnen we, zonder over andere gegevens te beschikken, nooit de volgorde bepalen: die is in feite zwevend; zo kan men ook over een “zwevende chronologie” spreken. Om een zo volledig mogelijk beeld te verkrijgen van de geschiedenis van het gebruik van de hoofdabri in L.1 als cultusplaats en tijdelijk ceremonieel centrum inclusief bijbehorende schilderijen, selecteerden we daarom een zone met zoveel mogelijk elkaar overlappende rotstekeningen ofwel de zogeheten “superposities en superimposities”. Overlapping en eenduidige stratigrafie worden hiermee tot belangrijke onderzoeksinstrumenten.



Witte schildering met V/W invulling overlapt door rode met zigzag invulling, L.1, hoofdabri.

Zones met relevante concentraties van schilderijen noemen we “panelen” en een paneel omvat hier al gauw vijftig tot zeventig schilderijen, altijd in lange horizontale reeksen ofwel “registers” geplaatst. De individuele werken worden in de regel – voor de beschouwer – van links naar rechts beschreven. De geselecteerde zone in de hoofdabri duiden we aan als “hoofdpaneel”. Afgezien hiervan zijn er nog minstens twaalf andere panelen in de hoofdabri met werk in de CMP stijlschool.

Bij deze “art animalier” ofwel dierkunst vertonen uitsluitend de diervoorstellingen relevante stijlkenmerken. Uitgangspunt tijdens het vooronderzoek was dat we probeerden de in het hoofdpaneel van de hoofdabri in L.1 waargenomen volgorde in de stratigrafie *model* te laten staan voor de algemene ontwikkeling van de CMP stijlschool rotstekeningen. In de loop van het verdere onderzoek bleek dit echter slechts ten dele het geval te zijn. In de diverse abri's van een gegeven locatie blijken niet alle stijlfasen in gelijke mate aanwezig te zijn en het werd duidelijk dat de volgorde - vastgesteld in het hoofdpaneel - niet representatief was voor L.1 en meer nog voor de algemene ontwikkeling van de CMP stijlschool. We worden hier trouwens ook geconfronteerd met belangrijke problemen als representativiteit en de fragmentarische aard van het materiaal; tevens dringen kwantitatieve vragen zich op. Het voorgaande maakt ook dat toepassing van statistische methoden weinig zinvol lijkt.



Rode en tweekleurige schilderijen met V/W invulling in CMP stijlschool over grote bleekrode oudere schildering. Locatie 1, hoofdabri, Centrale paneel.

Het *behouden gebleven werk* in de CMP stijlschool bestaat voor 99% uit voorstellingen van zoogdieren, meestal vermoedelijk niet-gedomesticeerde herbivoren, en enkele carnivoren. Bij de uitbeelding van deze dieren gaat het om een artistieke impressie en betreft het vooral geen fotografische weergave. De enigen die zekerheid kunnen verschaffen over wat er werd beoogd en welk dier zijn de makers van de voorstellingen...

We menen te herkennen vooral het fraaie Axis hert (*Axis axis*) of Cheetal met een wit gestippelde flank, schofthoogte 90 cm en gewicht 85 kg, dit lijkt zowel het meest afgebeelde hert als het meest afgebeelde onderwerp in de gehele CMP stijlschool. Andere afgebeelde herten lijken het Sambar hert (*Cervus unicolor*) omschreven als “een geliefde prooi voor de tijger”, schofthoogte 150 cm en gewicht 225-320 kg; en verder het Barasingha hert (*Cervus duvaucelii*) schofthoogte 115-135 cm en gewicht 170-180 kg. In mindere mate zien we de Gaur (*Bos gaurus*) als grootste doch ongevaarlijke rund ter wereld, schofthoogte 165-195 cm en gewicht 800-1200 kg en verder de onberekenbare wilde buffel (*Bubalus arnee*) schofthoogte 155-180 cm en gewicht 800-1200 kg (Menon, 2003).

Onverwacht is wellicht dat we in veel mindere mate het wilde zwijn (*Sus scrofa*) zien afgebeeld. Af en toe zijn er voorstellingen van tijger (*Panthera tigris*), luipaard (*Panthera pardus*) en vogels als pauw (*Pavo cristatus*), wellicht ook aasgier of kraanvogel (*Sus antigone*). Uitzonderlijke onderwerpen zijn het Indische muntjak hert (*Muntiacus muntjak*), schofthoogte 50-75 cm en gewicht 14-28 kg en stekelvarken (*Hystrix indica*) lengte 60-90 cm en gewicht 11-18 kg.

Tenslotte worden af en toe afgebeeld neushoorn (*Rhinoceros unicornis*) en olifant (*Elephas maximus*). (Noot ²).

Verder zijn er mogelijkwerwijs enkele verwijzingen naar het verzamelen van honing toe te rekenen aan de CMP stijlschool.



Bijennest van *Apis dorsata* en diverse attributen om nesten uit te roken, afkomstig van hedendaagse adivasis, Locatie 1.

De rest van de voorstellingen - hooguit vier dozijn – bestaat uit mensvoorstellingen met meestal een zandlopervorm. Mensvoorstellingen worden soms aan de rand - begin of eind - van een serie diervoorstellingen geplaatst, deze randzones vanabri's zijn bijzonder kwetsbaar voor verwerking door regenwater en dit zou dus een cijfermatige vertekening tot gevolg kunnen hebben.

² Andere zoogdieren die men in de jungle zou kunnen tegenkomen zijn: lippenbeer (*Melursus ursinus*), hyena (*Hyaena hyaena*), wolf (*Canis lupus*), jakhals (*Canis aureus*), wilde hond (*Cuon alpinus*), vos (*Vulpes bengalensis*), nilgai (*Boselaphus tragocamelus*), Indische gazelle (*Gazella gazella*), makaak (*Macaca mulatta*), languur (*Presbytis entellius*), haas (*Lepus nigricollis*), schubdier (*Manis crassicauda*). Wilde hond is het enige dier waarbij de tijger het onderspit moet delven.



Mensvoorstelling, Onderste randpaneel, hoofdabri, Locatie 1.



Monumentale compositie in metershoge hoofdabri, Locatie 2.



Witte schildering met visgraat invulling uit monumentale compositie in L.2.



Witte schildering met visgraat invulling in L.2.

De vereenvoudigende en versluisende vormtaal bemoeilijkt identificatie van Gaur-rund versus buffel (al dan niet gedomesticeerd) versus rund (al dan niet gedomesticeerd) en met of zonder rugbult. Het meest voorkomende onderwerp, stabiel gedurende de gehele tweedelige cyclus van de CMP stijlschool, lijkt echter nogmaals het Axis hert.

De CMP stijlschool is dus bij uitstek een dierkunst en tevens een dierkunst vrijwel zonder jachtaferelen. Dit steekt schril af tegen de talrijke oudere en vooral recentere artistieke stromingen waarin grote aantallen mensvoorstellingen en menselijke interactie de regel zijn.

Een belangrijk en bijzonder opvallend kenmerk vormt het weergeven van grotere aantallen diervoorstellingen in lange horizontale reeksen. Het ideaal van de CMP stijlschool lijkt om een hoge en brede abri volledig te kunnen voorzien van talrijke reeksen voorstellingen van grote planteneters, dit kan oplopen tot dertien of meer registers onder elkaar. De neushoorn kan binnen een dergelijke monumentale compositie een centrale en dominante plaats innemen. Waarschijnlijk weerspiegelt dit alles een complexe diermythologie met een sterk religieuze component.

Bij de karakterisering zijn we uitgegaan van de stelregel ons over het algemeen te beperken tot het beschrijven van positieve kenmerken. Een moderne hanteerbare karakterisering van een grot- of rotskunst is namelijk niet gebaat bij het beschrijven van eindeloze reeksen negatieve kenmerken.

Naturalisme, expressie van beweging en variatie in houding behoren niet tot het ethos van de CMP stijlschool. De meeste voorstellingen zijn tussen 20 en 40 cm lang, met als uitersten 3 cm en 45 cm. Er blijken een aantal “gouden regels” binnen de CMP stijlschool te bestaan, waarbij ordening het leidende principe vormt.

Wat we zien is dat elke tekening is opgebouwd uit een aantal standaardelementen en segmenten. Een diervoorstelling in de CMP stijlschool begint altijd met het tekenen van een *rechthoek, formele basis en uitgangspunt*, te beschouwen als de kern van het dierlichaam. Vervolgens worden de buitenste voorpoot en achterpoot en daarna de binnenste voorpoot en achterpoot aangebracht; tenslotte hals, kop, eventueel geweien of horens en altijd staart. Men tekent steeds een volledige diervoorstelling, nooit beperkt een voorstelling zich bijvoorbeeld tot de kop of de kop en de romp. Elke diervoorstelling is in zijaanzicht. De dieren worden altijd staand en nooit zittend of liggend afgebeeld en ook nooit op de rug liggend met de poten opzij of omhoog.

In de hoofdafri van L.1 bijvoorbeeld hebben alle diervoorstellingen, vanaf de onderste rand beneden van de verticale wand, de poten naar beneden en tot en met de uiterste rand boven van de rotsoverhang staan de poten richting verticale rotswand.



Rode schildering met zigzag invulling, Paneel met onvoltooide schilderijen, L.1.

Een van de meest onderscheidende kenmerken van diervoorstellingen in de CMP stijlschool vormt de *kaarsrechte buiklijn*, dit in tegenstelling tot de in werkelijkheid zware geronde buiken van dergelijke planteneters.

Elke diervoorstelling in de CMP stijlschool heeft altijd een *invulling van de rechthoekige kern* van het lichaam, te beschouwen als een zogeheten “vormconventie”. De volgorde van aanbrengen is eerst de rechthoekige kern en daarna invulling. Men startte met het aanbrengen van de invulling bovenaan bij de ruglijn.

Er bestaat slechts een beperkt aantal standaardinvullingen, altijd lineair en geometrisch en veelal gebaseerd op de V-vorm, de belangrijkste zijn:

- 1) diagonale lijnen, dit resulteert in driehoeken; deze eeuwenlang dominerende wijze van invullen aangeduid als V/W invulling mag als “het visitekaartje van de CMP stijlschool” worden opgevat;



L.1



- 2) horizontale lijnen, in samenhang met werk met V/W invulling;



L.1

vervolgens in tijd:

3) visgraat invulling; 4) zigzag invulling;



minder vaak voorkomend:

5) inversie van de invulling;



als laatste types invulling in tijd:

6) verticale lijnen en 7) kruisarcering invulling.



Twee types invulling behoeven wellicht nadere toelichting, namelijk de alomtegenwoordige V/W invulling (type 1) en de minder gebruikelijke inversie van de invulling (type 5).

Bij de witte schilderingen (type 1) worden binnen het rechthoekige kader meestal drie of vier diagonale lijnen aan de linkerkant en drie of vier diagonale lijnen aan de rechterkant geplaatst; bij de rode schilderingen zijn het er soms meer. Afhankelijk van de schikking van de diagonale lijnen ontstaat bovenaan of onderaan een V-vorm ofwel wigvormig gedeelte, vaak in het midden; deze V-vorm kan bij witte versies eventueel nog extra met witte verf worden aangezet.

Bij de bruine en rode schilderingen met inversie van de invulling (type 5) gaat het om een bijzonder variabel type invulling. Soms ziet het er uit als een M-vorm, het onderscheidende kenmerk is echter dat in het midden enige ruimte is vrijgelaten.

Invulling is niet alleen het meest in het oog lopende vormelement van elke voorstelling in de CMP stijlschool, het is ook na de rechthoek als kern van de diervoorstelling, de meest stabiele en belangrijkste constante.

Uit het onderzoek komt naar voren dat deze in hoge mate gecodificeerde CMP stijlschool alleen goed begrepen kan worden als men zich realiseert dat traditie, strakke regie met regels en ordening het wezen uitmaken van het werk in deze stijlschool.

De rechthoek vormt altijd de kern van de diervoorstelling, deze geblokte voorstelling wordt ook immer in dezelfde volgorde en met dezelfde standaardelementen en -segmenten uitgewerkt. Er is altijd invulling van hetzelfde type en dit gedurende lange tijd. De voorstellingen hebben in een gegeven substijl altijd dezelfde afmeting, we zien dus nooit bijvoorbeeld een koe vergezeld van haar kalf. De voorstellingen worden altijd geplaatst in lange horizontale reeksen ofwel registers, met steeds dezelfde tussenruimte en in meerdere registers onder elkaar. Men lijkt uitermate stijlbewust te zijn en overlapt in principe niet eigen werk of dit van collega's, tenzij het sterk was achteruitgegaan. Men beeldt vrijwel altijd hetzelfde beperkte aantal diersoorten uit, hooguit een half dozijn en altijd in de vorm van een volledige diervoorstelling, zoogdieren steeds in zijaanzicht en vogels in voor- of zijaanzicht. Herten hebben de staart altijd omhoog en runderen en buffels naar beneden, enz. Men gebruikt altijd dezelfde kleur. Er wordt in een gegeven substijl bijvoorbeeld geen rode schildering tussen een witte serie geplaatst. In de lijst met "gouden regels" dient dan ook nadrukkelijk te zijn opgenomen dat kleur tot de belangrijkste constanten van het vroege werk in de CMP stijlschool behoort.

De rechthoek als formele basis, uitgangspunt en kern van de diervoorstelling is geen uitvinding van de CMP stijlschool, doch uiting van de grote toonaangevende artistieke stroming met rechthoekig werk die over een ruimer gebied in Centraal India zoals ondermeer in Madhya Pradesh, Uttar Pradesh en Rajasthan wordt aangetroffen. De CMP stijlschool mag als een afsplitsing van deze algemene trend, een regionale stijl, worden beschouwd en is in essentie een unieke creatie van een stijlvernieuwende meester, die zich heeft losgemaakt uit deze grote algemene stroming van rechthoekig werk. Hierbij dient bedacht te worden dat deze algemene trend ook zelf nog, parallel aan de CMP stijlschool, verder evolueert. Er heeft ongetwijfeld later opnieuw beïnvloeding plaatsgevonden vanuit deze algemene trend richting CMP stijlschool. Deze algemene trend met rechthoekig werk vormt binnen de zwevende chronologie in tijd de theoretische ondergrens van onze CMP stijlschool.

Afgezien van de fundamentele regel dat schilderingen werden geplaatst in lange horizontale reeksen, bestaan er nog andere regels en voorkeuren ten aanzien van de distributie

zoals “alternerende plaatsing”, “compartimentering” en “zonering”. Compartimentering heeft betrekking op personen en zonering op tekeningaspecten.

- Met alternerende plaatsing wordt bedoeld dat als rode over witte schilderingen worden geplaatst, er vaak toch nog een gedeelte van de onderliggende witte schildering werd vrijgehouden en daardoor zichtbaar blijft, zoals bijvoorbeeld het kopgedeelte. Dergelijke plaatsing vergemakkelijkt het onderzoek van overlappingsen!

- Met compartimentering worden zones bedoeld die uitsluitend door een persoon met bepaalde status lijken te mogen worden gebruikt. Op de zoldering van de hoofdabri, de belangrijkste en meest gebruikte abri in L.1, worden uitsluitend werken van hoge kwaliteit aangetroffen die ook nooit worden overlapt. Het lijkt alsof het alleen aan de beste kunstenaars was toegestaan in deze zone te werken.

- Met zonering worden bepaalde zones bedoeld waarin diervoorstellingen in een bijzondere houding worden afgebeeld, bijvoorbeeld met twee naar achteren gestrekte achterpoten. Deze wijze van uitbeelden wordt vervolgens herhaald in één enkele lange horizontale lintvormige reeks met gebruikmaking van, en dit is bijzonder, meerdere duidelijk van elkaar verschillende typen van invulling en andere aanvullende details.

Ook tijdstip en omstandigheden waaronder werd gewerkt kunnen van invloed zijn geweest.

Na afloop van de regenperiode lijken schilderingen door de hogere luchtvochtigheid die kleuren ophaalt en verfrist, als het ware “vernieuwd”. Deze fase, die plaatsvindt na de overgang van herfst naar winter, in de loop van november/december, vormt niet alleen een belangrijk meteorologisch omslagpunt doch, volgens etnografische parallellen bij primitieve samenlevingen het ideale moment voor het uitvoeren van rituelen. In India bestaan nog steeds primitieve samenlevingen, zogeheten foragers, met een levenswijze globaal vergelijkbaar met deze in het Mesolithicum (Fortier 2009; zie ook voor kritiek op etnografische parallellen Ucko & Rosenfeld 1967). In de hoofdabri van L.1 moet destijds het aanbrengen van schilderingen, gegeven de oriëntatie en specifieke lichtsituatie, bij voorkeur zijn gestart bij voldoende licht aan het einde van de morgen – begin van de middag.

Soms moest men woekeren met de ruimte. Zo dwingt beperkte ruimte tot minder of kleinere schilderingen.

Veel ruimte maakt monumentale composities mogelijk. De hoofdabri van L.2 bijvoorbeeld bestaat uit een grote hoge en brede concave rotswand. Deze wand bevat een zogeheten “monumentale compositie” bestaande uit in totaal dertien registers met heel waarschijnlijk samenhangende schilderingen onder elkaar. Ook plaatste men reeksen kleine schilderingen van maximaal 10 cm, door ons omschreven als “materiaalstijl schilderingen”, op smalle lintvormige zones afgeboord met opstaande richels in de hoofdabri van L.1.



Rode schilderingen met verticale streep invulling, Aangrenzend paneel, hoofdabri, L.1.

Veel schilderijen bevinden zich op plaatsen die uitsluitend bereikbaar waren via een boom, ladder of stelling en werden aangebracht vanaf een werkvloer. De hoogte ervan kan gezien worden als graadmeter voor de vastberadenheid van de makers. Er bestaat, voor zover beschikbaar, ook een zekere voorkeur voor een enigszins verzonken lichtkleurige wand met donkere opstaande randen die als het ware een kader suggereren dat het werk omsluit.

Er wordt bij het onderzoek gebruik gemaakt van *vijf belangrijke criteria*. Elke diervoorstelling wordt stap voor stap en in gelijke mate getoetst aan al deze vijf punten, in volgorde van belangrijkheid:

- 1) *stratigrafie*,
- 2) *invulling*,
- 3) *kleur*,
- 4) *ruimtelijke verdeling*,
- 5) *stilistische aspecten*.

Naast onderwerp en afmeting zijn er verder ondermeer nog aandachtspunten als bijvoorbeeld kwaliteit en uitvoering ofwel factuur, e.d.

Stratigrafie: volgorde kan uitsluitend worden bepaald door eenduidige stratigrafie, om incidentele situaties te vermijden bij voorkeur door meerdere eenduidige stratigrafieën. Eenduidige stratigrafie geeft echter uitsluitend de volgorde aan en geen samenhang leidende tot conclusies over ontwikkeling. In principe kan volgorde definitief worden vastgesteld en ontwikkeling slechts worden gereconstrueerd.



Overlappingsen: rode CMP stijl over oude bleekrode schildering, Centrale paneel, hoofdabri L.1



rode CMP stijl over witte CMP schildering, Aangrenzend paneel ,hoofdabri L.1.

Ruimtelijke verdeling: de aanname is hier dat indien bij beperkte ruimte de geschiktste delen van een rotswand volledig of vrijwel volledig zijn gebruikt door grote samenhangende reeksen in dezelfde CMP substijl, de bewuste reeksen dan tot het eerste werk in de volgorde van productie mogen worden gerekend.

Er zijn witte, rode en tweekleurige (wit plus rood) schilderijen. Het kleurend materiaal bestaat bij witte schilderijen veelal uit pasteus gipsachtig materiaal als gypsum-bassanite (calciumsulfaat) met soms whewellite (calciumoxalaat), of mogelijk kaolien en bij rode schilderijen uit hematiet (ijzeroxide). Ook de kleur van de crèmekleurige zandsteen ondergrond kan worden opgenomen, waardoor een meerkleurig effect ontstaat.

Tweekleurige schilderijen bestaan uit witte schilderijen die vervolgens met rood werden bijgewerkt. Het gaat hier nadrukkelijk om de vraag of tweekleurigheid vanaf het begin het beoogde doel was, ofwel is het werk één- of meergefasig. Zorgvuldigheid bij de uitvoering van de aanvullingen vormt hier een belangrijk criterium. Het herhalen, hergebruiken ofwel omwerken, aanvullen, vernieuwen, verbeteren of retoucheren van oudere witte schilderijen blijkt een van de meest intrigerende aspecten van de CMP stijlschool. Tweekleurigheid vormt een aspect waarbij als vuistregel geldt dat de rode aanvullingen in

veel gevallen aanzienlijk minder zorgvuldig zijn gedaan dan de witte schildering. Zowel retouche als de vaak eraan gelieerde tweekleurigheid evenals het fenomeen *herhalen* (“replication”) komt over een groter gebied bij andere kunstscholen in India voor.



Gedateerde tweekleurige schildering, neushoorn, Centrale paneel, Locatie 1.

Een in 2005 (OZG 370) door Watchman uitgevoerde ^{14}C AMS datering gaf bij een tweekleurige voorstelling met afmetingen van 40×27 cm van een neushoorn 4810 ± 370 BP voor de witte component en 2780 ± 40 BP voor de rode aanvulling, ofwel een bijna onwaarschijnlijk groot verschil van ruim 2000 jaar! De toegevoegde waarde van deze datering lijkt nogal beperkt en deze uitkomst roept meer vragen op dan dat zij beantwoordt.

“ ‘Direct dating’ does not produce ‘better’ ‘dates’ than traditional stylistic or archaeological dating methods, it merely produces falsifiable results, which are thus scientific. This does not necessarily make them better, safer, more reliable or more precise than archaeological/stylistic approaches. ‘Direct dating’ is not immune to human error, and it has not produced one single ‘absolute’ date for rock art. It is simply a different way of acquiring age information about rock art.” (Bednarik 1998).

In de marge kan worden opgemerkt dat dateren in de allereerste plaats een kwestie van attitude is, de enige relevante in de context van rotskunstonderzoek is *probleemgericht* dateren. Dateren behoort probleemgericht en niet objectgericht te zijn. Een schildering vormt namelijk een schakel uit een keten van artistieke gebeurtenissen. Het dateren van één enkele geïsoleerde rotstekening is nauwelijks relevant, alleen het dateren van de artistieke keten is zinvol. Relevant is het meervoudig dateren van verschillende karakteristieke specimina. Wat karakteristiek, representatief en dus relevant is in een beeldende kunst, moet worden bepaald door kunstwetenschappers na grondig en probleemgericht onderzoek en niet door technici van ^{14}C laboratoria. Meervoudig dateren van verschillende componenten van een specifiek specimen moet het uitgangspunt vormen, omdat het dateren van verschillende componenten als koolstof en humuszuur fractie vaak verschillende en verwarrend tegenstrijdige resultaten oplevert. Ook overlappende pigmentlagen en retouches maken de zaak aanzienlijk ingewikkelder. De voorlopige dateringsresultaten moeten worden aangevuld met uitgebreid micro-stratigrafisch onderzoek als Raman analyse, en pigment analyse, e.d. (Schaap 2013).

Een kunstwetenschapper denkt bij voorkeur *gestructureerd* in termen van de levensduur van een kunstenaar en streeft ernaar zijn artistiek oeuvre te reconstrueren en is minder gericht op ongestructureerde “precisering” als x-duizend jaar geleden (Schaap 2011, 2013a, 2013b, 2015). (zie ook: Bednarik’s talrijke bijdragen over dateren).

Tweekleurige schilderijen kunnen op verschillende wijzen zijn aangevuld. Bijvoorbeeld bij een schildering met V/W invulling worden de brede witte omtreklijnen aan buiten- of binnenzijde met een dunnere rode lijn nagetrokken, de witte diagonale lijnen van de invulling werden vervolgens: 1) overlapt ofwel afgedekt met rode lijnen, of: 2) evenwijdig aan de witte diagonale lijnen werden rode lijnen aangebracht. Soms werden geen rode lijnen geplaatst evenwijdig aan de witte, doch: 3) een rood waaivormig patroon over de witte V/W invulling. Het resultaat qua invulling is dan een mozaïek van witte en rode lijnstukjes en vakjes van variabele vorm. Overigens bestaan er nog andere aanvullingen op de invulling.

Een vrij toegankelijke tekening op een rotswand kan daarom soms beter begrepen worden als resultaat van een langduriger creatief proces dan van een kortstondige eenmalige handeling en een rotstekening blijkt vaak een samenstelling te vormen van bijdragen uit verschillende perioden (Schaap 2013a).

Afgezien van de tientallen substijlen die kunnen worden onderscheiden zijn er meerdere ontwikkelingen op de kortere en langere termijn zichtbaar met betrekking tot invulling, kleur, ruimtelijke verdeling, stijl en uitbeeldingswijze, onderwerp, afmeting, kwaliteit en factuur.

Analyse van honderden overlappingsen toonde aan dat als algemene trend *rode over witte* schilderijen werden aangebracht. Niet-stijlspecifiek beschouwd, betekent het dat we van een “Witte Periode” en een aansluitende “Rode Periode” mogen spreken. Bovengenoemde ¹⁴C AMS datering van een tweekleurige schildering suggereerde een tijdsverschil van 2000 jaar tussen het oudere witte deel en het later toegevoegde rode deel van deze schildering. De Witte Periode kan lang hebben geduurd en is tevens de meest authentieke fase, de CMP stijlschool blijkt namelijk in essentie een witte schilderijstijl. Het is echter verre van zeker dat de vrij beperkte hoeveelheid werk in de CMP stijlschool deze periode van tweeduizend jaar geheel overbrugd.

Alle ca. twintig zones met schilderijen in L.1 zijn vrijwel zonder uitzondering voorzien van witte schilderijen in de CMP stijlschool; wit is overigens ook in andere artistieke tradities een gangbare kleur. Niet alleen de uitbeeldingswijze is bij het oudste werk in de CMP stijlschool overgenomen uit de algemene traditie van rechthoekig werk in Centraal India, ook het gebruik van de witte kleur is ontleend aan dezelfde traditie.

We moeten ons de 15 meter brede, 6 meter diepe en tot 3 meter hoge hoofdabri in L.1 voorstellen als onderdeel van een enorme en hooggelegen overhangende rotswand. Dit opvallende baken moet eeuwenlang volledig voorzien zijn geweest van uitsluitend grotere witte schilderijen, in de betreffende tijd zou men het de “Grote Witte Abri” hebben kunnen noemen.

De *omslag* van witte naar rode schilderijen moet als één van de belangrijkste gebeurtenissen en veranderingen binnen de CMP stijlschool worden beschouwd. Alleen de eeuwenlange continuïteit van de V/W invulling, die zowel in de Witte Periode als in de Rode Periode werd toegepast, overstijgt in belangrijkheid nog de kleuromslag van wit naar rood.

Het mag als een feit worden beschouwd dat er tijdens de Witte Periode in de prachtig gelegen hoofdabri in L.1 op termijn steeds minder ruimte beschikbaar blijft, al de betere plaatsen zijn in gebruik genomen. Niet alleen de hoofdabri doch ook alle andere belangrijke zones in L.1 raken volledig opgevuld met witte schilderijen.

Overlappen van eigen werk in dezelfde kleur en substijl is ongebruikelijk binnen de CMP stijlschool, alleen als de witte werken sterk zijn vervaagd of beschadigd, lijkt men weinig of geen moeite te hebben met het aanbrengen van nieuwe witte op vrijwel dezelfde plaats.

Op enig moment na de ruimtelijke - misschien ook wel visuele - verzadiging met witte schilderijen lijkt de introductie plaats te vinden van rode schilderijen.

Het is ongetwijfeld waar dat als men voortdurend in wit zou blijven werken, en als tussenoplossing witte schilderijen over witte schilderijen zou gaan plaatsen, op den duur de witte schilderijen niet goed meer van elkaar onderscheiden zouden zijn. In die zin lijkt het daarom volstrekt begrijpelijk dat ter afwisseling en meerdere zichtbaarheid rode schilderijen over witte worden aangebracht in plaats van koste wat kost opnieuw te zoeken

naar mogelijkheden om witte schilderingen in een verloren hoekje te kunnen plaatsen, of om witte over witte schilderingen neer te zetten.

Men leek kennelijk buitengewoon gehecht te zijn aan het kunnen blijven werken in de bijzondere hoofdbri van L.1 als cultusplaats en belangrijkste tijdelijk regionaal ceremonieel centrum. Een aanvullende oplossing zou ruimtebesparing kunnen zijn en dit kan worden bewerkstelligd door vermindering van het aantal of verkleining van de voorstellingen. Op langere termijn zien we dan ook hier en daar nog een verschuiving naar werk met kleinere afmetingen.

Wat ook de verklaring mag zijn, een omslag - klaarblijkelijk definitief - naar het gebruik van rode kleur is het gevolg.

Rode schilderingen in enige substijl van de CMP stijlschool lijken wel de witte werken te mogen overlappen. Op die manier begint het tweede deel van de cyclus van opvullen met werk in de CMP stijlschool. Net als aanvankelijk de traditie dwingend lijkt voor te schrijven dat alles wit behoort te zijn, lijkt het later absoluut noodzakelijk dat alles in rood werd uitgevoerd.

Het lijkt dus gerechtvaardigd om in L.1 over een Witte Periode en een Rode Periode te spreken, maar het invoeren van een tweekleurige periode lijkt hier minder toepasselijk. De indruk bestaat dat tweekleurigheid deels het gevolg is van toevoegingen uit verschillende periodes, mogelijk soms zelfs van individuen die strikt gesproken geen enkele culturele affiniteit bezaten met de CMP stijlschool en behept waren met de hinderlijke gewoonte om werk van anderen slordig aan te vullen...

Echter in andere minder overvolle en wellicht minder geliefde locaties als bijvoorbeeld L.2 leek het minder urgent om vanwege plaatsgebrek rode over witte schilderingen te plaatsen en daar beperkt het werk zich dan tot witte en tweekleurige schilderingen.

Ten aanzien van invulling toont een vereenvoudigde montage van vijf eenduidige stratigrafieën in L.1 de *volgorde van de verschillende typen invulling* gangbaar binnen de CMP stijlschool:

- 1) witte V/W;
- 2) rode visgraat;
- 3) witte V/W;
- 4) rode zigzag;
- 5) rode V/W;
- 6) roodbruine inversie van de invulling;
- 7) rode verticale lijnen tegelijk met rode kruisarcering;
- 8) rode kruisarcering.

Van het type inversie van de invulling is geen eenduidige stratigrafie beschikbaar.

Er kunnen qua invulling globaal twee hoofdstromingen worden onderscheiden, namelijk:

1) een stroming met V/W invulling die zich zeer langdurig handhaaft, het witte werk wordt later veelvuldig met rood aangevuld en omgewerkt tot tweekleurig. Een dergelijk tweekleurig werk met V/W invulling werd ¹⁴C gedateerd en gaf dus ca. 2000 jaar verschil tussen het oudere witte deel en de latere rode aanvulling. Deze eerste stroming maakt de meeste aanspraak op de titel “kern van de CMP stijlschool”;

2) een stroming, later geïntroduceerd, met visgraat invulling gevolgd door zigzag invulling en vermoedelijk inversie van de invulling. Mogelijk omvat deze ook de invulling van verticale strepen en kruisarcering. Bij de tweede stroming hebben we wellicht aanvankelijk te maken met een stilistische joker en worden we mogelijk geconfronteerd met een duostijlen situatie. Later kan deze tweede stroming mogelijk zijn ingekapseld in de eerste

stroming. Het naast elkaar bestaan van verschillende stijlen binnen één enkele artistieke traditie vormt een complex probleem dat meer aandacht behoeft dan hier nu mogelijk is.

Visgraat invulling en vermoedelijk ook zigzag invulling, aanvankelijk onderdelen van substijlen, zijn typen invulling die vervolgens gedurende langere tijd parallel aan V/W invulling lijken te blijven bestaan. Inversie van de invulling kan zijn afgeleid van zigzag invulling, doch een eenduidige stratigrafie ontbreekt. Kruisarcering lijkt het laatste type.

Niet op grond van eenduidige stratigrafie doch op grond van de ruimtelijke verdeling kan worden vermoed dat het type inversie van de invulling tot de latere types mag worden gerekend.

Al deze stijlen, substijlen en invullingstypen zijn als voorbeelden ruimschoots aanwezig en kunnen daarom na hun introductie nog eeuwenlang herhaald of zelfs gekopieerd zijn door individuen vreemd aan de CMP stijlschool. De visgraat invulling bijvoorbeeld wordt in tijd gevolgd door zigzag invulling, inversie van de invulling en vermoedelijk ook verticale strepen en kruisarcering. Toch zijn er ondanks de relatief vroege positie van visgraat invulling een aantal werken met een slordige visgraat invulling aangetroffen in een heel late context die mogelijk niets met de CMP stijlschool te maken heeft. Iets soortgelijks kan worden opgemerkt over belangrijke typen als V/W invulling; we zien deze nog heel lang in gebruik, soms in een duidelijk verwaterde vorm, in zowel L.1 als locaties als L.4, L.5 en L.7.

Kruisarcering invulling vormt een interessant aspect omdat dit type invulling zowel voorkomt direct voorafgaand aan werk met V/W invulling in de hoofdabri van L.1, alsook hier in heel late series wordt aangetroffen. De oude versie van kruisarcering invulling die voorafgaat aan de V/W invulling rekenen we nadrukkelijk niet tot de CMP stijlschool, hier ligt zelfs de grens, en bij de heel late versie vormt de toeschrijving juist een punt van discussie.

In L.10 gaf een andere door Watchman (2005) uitgevoerde ^{14}C AMS datering namelijk nr. OZG 369 voor een witte diervoorstelling met witte kruisarcering 5190 ± 310 BP, ook deze voorstelling in L.10 rekenen we niet tot de CMP stijlschool.

Ten eerste weerspreekt deze datering in L.10 dus niet de bevindingen ten aanzien van de volgorde verkregen in L.1. Ten tweede zien we in L.1 en L.10 een traditie met kruisarcering bestaan *voorafgaand aan* de CMP stijlschool. Ten derde bestond deze traditie met kruisarcering vermoedelijk ook parallel aan de CMP stijlschool.

Pas aan het einde van de CMP stijlschool, als de invloed ervan lijkt weg te ebben, manifesteert deze traditie met kruisarcering zich opnieuw in de locatie L.1. Dit versterkt het vermoeden dat het hier om twee verschillende tradities kan gaan, namelijk in ieder geval V/W invulling en mogelijk kruisarcering invulling.

Een andere stilistische trek vormen de rechthoeken die in sommige afbeeldingen van herten werden geplaatst. Dergelijke rechthoeken werden aangebracht op de achterpartij uitsluitend bij voorstellingen met V/W invulling en kunnen één- of tweekleurig zijn. Op sommige belangrijke panelen zoals het “grote overhang paneel” in de hoofdabri van L.1 komen deze echter niet voor.



Rechthoek in achterpartij hert, Centrale paneel, hoofdabri. L.1

Invullingen stratigrafie:

V/W- invulling: wit of rood, wit plus rood

- Witte V/W afzonderlijk.
- Rode V/W afzonderlijk.
- Witte V/W *onder* rode V/W.
- Rode V/W *over* witte V/W.
- Rode V/W *over* witte visgraat.
- Rode V/W *over* rode zigzag.
- Rode V/W *over* rode verticale streep.
- Rode V/W *onder* rode kruisarcering.
- Witte V/W *onder* rode visgraat.
- Witte V/W *onder* rode visgraat *over* witte V/W.
- Witte V/W *onder* rode zigzag.
- Witte V/W *onder* rode verticale streep.
- Witte V/W *onder* rode inversie invulling.
- Witte V/W *onder* rode kruisarcering.
- Witte plus rode V/W (tweekleurig) afzonderlijk.

Visgraat invulling: wit of rood

- Witte visgraat afzonderlijk.
- Rode visgraat afzonderlijk.
- Witte visgraat *onder* rode V/W.
- Rode visgraat *over* witte V/W.
- Rode visgraat *onder* witte V/W.
- Rode visgraat *over* witte V/W *onder* witte V/W.
- Rode visgraat *onder* rode zigzag.
- Rode visgraat *onder* rode inversie invulling.
- Witte plus rode visgraat (tweekleurig) afzonderlijk.

Zigzag invulling: rood

- Rode zigzag afzonderlijk.
- Rode zigzag *over* witte V/W.
- Rode zigzag *onder* rode V/W.
- Rode zigzag *over* rode visgraat.

Inversie van de invulling: bruinrood

- Rode inversie invulling *over* witte V/W.
- Rode inversie van invulling *onder* rode kruisarcering.
- Rode inversie invulling *over* rode visgraat.

Verticale streep invulling: rood

- Rode verticale streep afzonderlijk.
- Rode verticale streep *over* witte V/W.
- Rode verticale streep *onder* rode V/W.
- Rode verticale streep *over* rode kruisarcering.
- Rode verticale streep *onder* rode kruisarcering.

Kruisarcering invulling: rood

- Rode kruisarcering *over* witte V/W.
- Rode kruisarcering *over* rode V/W.
- Rode kruisarcering *over* rode verticale streep.
- Rode kruisarcering *onder* rode verticale streep.

Ten aanzien van tweekleurigheid bij V/W invulling geldt om te beginnen de algemene trend dat rood volgt op wit. Indachtig het principe dat werd vermeden om eigen werk met dit van collega's of met eigen werk te overlappen en verder dat in dezelfde substijl nooit verschillende kleuren worden gebruikt zullen we dus nooit tweekleurige over witte gaan aantreffen; tweekleurige vormen immers een verlengstuk van de witte schilderingen met V/W invulling. Er zijn dan ook tot op heden geen eenduidige stratigrafieën aangetroffen ten aanzien van de volgorde van tweekleurige schilderingen met V/W invulling versus bijvoorbeeld de rode met V/W invulling.

De witte "basistekeningen" van tweekleurig werk met V/W invulling vertonen geen verschillen met de niet omgewerkte witte schilderingen met V/W invulling. Witte schilderingen met V/W invulling blijken alleen te zijn omgewerkt tot tweekleurig als zij niet waren bedekt door werk met visgraat-, zigzag-, verticale streep invulling of inversie van de invulling, ofwel zij konden alleen met rood worden omgewerkt tot tweekleurig als zij onbedekt bleven. Deze andere typen worden *nooit over tweekleurige V/W aangetroffen*.



Witte schilderijen met V/W invulling in Grote abri, L.1.

Dit lijkt er op te wijzen dat witte schilderijen heel waarschijnlijk pas veel later met rood zijn omgewerkt tot tweekleurig. Ook slordige afwerking, kleine details, foutjes, missers en onachtzaamheden doen vermoeden dat het om *later aangevulde* schilderijen gaat. De ruimtelijke verdeling suggereert een soortgelijke uitkomst, de ^{14}C datering lijkt dit eveneens te ondersteunen.

Niet op grond van stratigrafie maar wel op grond van de ruimtelijke verdeling kan binnen de tweekleurige schilderijen op het “grote overhang paneel” de waarschijnlijke volgorde worden gereconstrueerd. Er zijn grotere en kleinere tweekleurige schilderijen en binnen het kleinere tweekleurige werk kan een lichtkleuriger en een rodere versie worden onderscheiden. (Merk op dat de indeling grotere en kleinere tweekleurige schilderijen er feitelijk een is binnen de witte schilderijen.)

De grotere tweekleurige schilderijen lijken hier de oudere en de reeksen rodere tweekleurige schilderijen van kleinere afmetingen lijken later, met enige moeite, tussen de reeksen lichtere versie tweekleurige schilderijen van kleinere afmetingen te zijn gewrongen.

De volgorde lijkt:

- 1) grote lichtere tweekleurige;
- 2) kleinere lichtere tweekleurige;
- 3) kleinere rodere tweekleurige.

Een ander voorbeeld van ruimtelijke verdeling kan zijn dat we binnen de kleinere tweekleurige schilderijen op het zogeheten “grote overhang paneel” in L.1 meerdere dieren zien uitgebeeld met een ongewoon lange en heel slanke hals. Deze stilistische trek komt ook terug op de topzoldering en verschaft daar een aanwijzing over de vermoedelijke volgorde in positionering van de schilderijen.

Nog een ander voorbeeld op het grote overhang paneel is dat in één uitzonderlijk geval een ongewoon brede witte strook wordt gebruikt als omtrek van een diertekening. Evenals de bijzonder lange slanke hals komt ook het gebruik van een dergelijke bijzonder brede witte strook terug op de topzoldering om zich hier vervolgens te ontwikkelen tot de aantrekkelijkste substijl van de gehele CMP stijlschool. De aanname is hier overigens dat eerst het grote overhang paneel in gebruik is genomen en vervolgens de uitsluitend met ladders en steigers bereikbare topzoldering.



Topzoldering substijlen met tweekleurige schilderijen met brede witte stroken V/W invulling, linkerhelft middelste registers, L.1.

De topzoldering bezit vrijwel alleen tweekleurig werk, ca. zeventig diervoorstellingen, en verder werk afkomstig uit latere artistieke tradities. We zien hier dat een kleinere rode schildering met enige moeite tussen de flankerende grotere tweekleurige schilderijen werd gewrongen, dus vergelijkbaar met hetgeen zich op het grote overhang paneel afspeelde. Stellig bewijs ontbreekt echter over het moment waarop deze witte schilderijen zijn aangevuld met rood tot tweekleurig. Er blijven twee opties: gelijktijdig of erna; in principe kunnen witte schilderijen zijn aangevuld tot in de middeleeuwen...

Wel is hier een oranjekeurige mensvoorstelling met in de hand een L-vormig voorwerp over een tweekleurige schildering van een hert geplaatst. Toen deze mensvoorstelling werd aangebracht was de rode aanvulling al aanwezig. De oranje mensvoorstelling rekenen we overigens niet toe aan de CMP stijlschool.

Ten aanzien van de uitbeeldingswijze lijkt er soms een langere termijn ontwikkeling zichtbaar van statische geblokte hoekige voorstelling plus rechthoekige kern en kaarsrechte buiklijn naar een voorstelling met meer naturalistische contouren in de vorm van een geronde buiklijn en kop-hals-ruglijn. De voorstelling blijft echter nog steeds en onverminderd voorzien van een rechthoekige kern. De ¹⁴C gedateerde tweekleurige schildering met V/W invulling van een neushoorn bevestigt zowel de specifieke volgorde als richting van deze ontwikkeling en suggereert - terecht of niet - een langdurig karakter van deze ontwikkeling.

Sommige voorstellingen met visgraat invulling zijn voorzien van een kaarsrechte buiklijn en andere van een geronde. Bij de vroegere schilderijen lijkt het werk met visgraat invulling soms de enige uitzondering op de kaarsrechte buiklijn te vormen. Dergelijke schilderijen met geronde buiklijn zijn soms afgedekt door andere schilderijen en de geronde buiklijn kan dus niet altijd worden verklaard als resultaat van latere toevoegingen of een langere termijn ontwikkeling. Het is dan ook niet voor niets dat wij de term stilistische joker gebruikten bij de kwalificatie van deze tweede stilistische stroming.



Rechte buiklijn: L.1 centrale paneel;



L.2 hoofdabri



Omgewerkte tweekleurige schildering met V/W invulling, Centrale paneel, hoofdabri. L.1

In tegenstelling tot de gestandaardiseerde uitwerking van de rechthoekige kern van de diervoorstelling kunnen onderdelen en details van omlijning, hals, geweien en poten *variabel* zijn. Deze zijn daarom vaak geschikt om verandering vast te stellen, hetgeen kan leiden tot het *onderscheiden van substijlen*.

De hals vormt een onderdeel dat in de CMP stijlschool verhoudingsgewijs veel aandacht krijgt. Er bestaan diverse varianten in uitbeeldingswijze van de hals zoals:

- . normale lengte;
- . lang en smal;
- . korte hals;
- . rechte hals;
- . S-vormige hals.

Er zijn trends in de ontwikkeling als:

- . normaal naar lang en smal of zelfs zeer smal;
- . lang en smal naar S-vormig lang en zeer smal;
- . normaal naar vrijwel halsloos.

Door de hals langer en slanker te tonen, wordt een element van sierlijkheid ingebracht dat enigszins breekt met het vaak robuuste geblokte karakter van veel werk in de CMP stijlschool. Soms wordt de hals juist sterk ingekort en de kop min of meer direct op de romp geplaatst, deze laatste wijze van werken versterkt nog meer het compacte karakter.

Bij de kleine groep werken met inversie van de invulling vindt er een verschuiving plaats van nadruk op de hals naar de staart.

De diagnostische waarde van de uitbeeldingswijze van geweien en horens lijkt over het algemeen vrij beperkt. De weergave van geweien kan namelijk variëren per individuele kunstenaar van: naturalistisch met verfijnde gedetailleerde geweien waarbij zelfs het

veloursachtige oppervlak van de basthuid nog kan zijn aangegeven; geweien zonder zijtakken waaronder boogvormige geweien; geweien met geveerde of gelobde uiteinden; sterk vereenvoudigde stijve geweistokken; tot uiteindelijk: sprieten of stompjes.

Dit kan soms leiden tot opmerkelijke voorstellingen met een zekere spanning, in de zin van onevenwichtigheid, tussen de geometrie van het lichaam in combinatie met het naturalisme van de geweien. Voorstellingen met visgraat invulling zijn vaak in verzorgde factuur en hebben veelal fraai uitgevoerde boogvormige geweien.

De poten zijn een bijzonder punt van aandacht, want zij behoren tot vormelementen die vaak weinig zijn ontwikkeld, toch zijn er wel degelijk verschillen. De vorm van de poten blijkt niet altijd doorslaggevend voor bepaling van de soort. Poten vormen in het oog lopende onderdelen die in principe veel zouden moeten kunnen vertellen over de intenties van de maker. Frêle poten bijvoorbeeld verlenen elegantie, zware poten transformeren het in bonkige dieren. De poten blijken echter een element dat met wisselend succes werd toegepast, want zowel de weergave ervan als de correcte plaatsing van het binnenste paar poten verloopt soms moeizaam. De poten kunnen meer of minder recht zijn weergegeven of vooral als liggende dubbele V-vorm (« ») of zelfs als bijzonder hoog opgetrokken zoals bij werk met visgraat invulling. Ook is er een beperkt aantal voorstellingen met opvallend naar achteren gestrekte achterpoten, terwijl de voorpoten zich in normale positie bevinden (zie zonering).

Er zijn diverse trends en langere termijn ontwikkelingen zichtbaar. Ook zijn er soms overeenkomsten tussen de uitbeeldingswijze van de poten in de CMP stijlschool en andere omringende kunstscholen, zoals voornoemde liggende V-vorm.

Zoals we hiervoor al aangaven, bleken er allerlei *veranderingen* te zijn. We zien tientallen substijlen en meerdere ontwikkelingen als: verschuiving van kleur van wit naar rood; van V/W invulling naar uitbreiding met andere invullingtypen; van smallere naar bredere omtreklijnen; van lichtkleurige rode aanvulling naar rodere; soms van geblokte hoekige vormen naar rondere omtrek; van « vormige poten naar nog meer opgetrokken of rechtere poten; van normale hals naar lange of halsloos lichaam; variërende detaillering van geweien; afname van afmetingen; verzorgde factuur tegenover onverzorgde zoals heel opvallend bij tweekleurige schilderijen. Schilderingen in series kunnen soms van mindere kwaliteit zijn dan alleenstaande.

In de onderwerpen zijn daarentegen geen substantiële veranderingen zichtbaar, van het begin tot het eind van zowel het witte deel als het rode deel van de cyclus wordt dezelfde beperkte groep diersoorten uitgebeeld. Het lijkt er heel sterk op, dat met de afsplitsing van de CMP stijl van de regionale stijl met de trend van rechthoekige diervoorstellingen ook een bijbehorende reeks ideeën, opvattingen, waarden en regels is ingebracht. Deze hebben gedurende het gehele verloop van de CMP stijlschool gegolden en waren ingebed in diep gewortelde tradities waarvan niet mocht worden afgeweken.

De inhoud van de boodschap is dus volstrekt gelijk gebleven, maar het omhulsel of verpakking evenals de factuur ervan was aan tal van wijzigingen onderhevig. Alles wijst er op dat we van het begin af aan te maken hebben met een vastomlijnde inhoud die onder strakke regie en volgens vast omschreven regels werd doorgegeven.

De onderwerpen in de CMP stijlschool lijken in eerste instantie een jagerseconomie te weerspiegelen, we zien namelijk een onderwerpskeuze waarin - voor zover bepaalbaar - uitsluitend wilde dieren lijken te worden uitgebeeld. De context suggereert echter dat het vermoedelijk eerder handelde om groepen jager-verzamelaarvissers.

Verder lijkt er ook een zekere spanning, in de zin van onevenwichtigheid, te bestaan tussen enerzijds de geometrische beeldtaal beheerst door de V-vorm, door sommige onderzoekers geduid als een beïnvloeding door of inherent aan chalcolithische culturen met

gedomesticeerde dieren en anderzijds de onderwerpskeuze met wilde dieren in de CMP stijlschool. Ideologie kan echter bijzonder conservatief en orthodox zijn en nooit geheel uit te sluiten valt dat het om landbouwers of veehouders gaat, die in hun mythologie teruggrijpen op lang vervlogen “gouden tijden”. Zoals hiervoor al aangegeven, lijkt het meestal onmogelijk om in de CMP stijlschool op objectieve wijze een onderscheid te maken tussen Gaur-rund, andere runderen, gedomesticeerde runderen zonder rugbult, buffel of waterbuffel. Het valt dus niet te bepalen of het om veehouders ging.

Op de stenen bodem van de hoofdabri in L.1 en directe omgeving worden als oppervlaktevondst kwartsklingetjes aangetroffen, in de Indiase classificatie en bijbehorende terminologie toegeschreven aan de zogeheten “Microlithic Stone Age” die zowel “Upper Palaeolithic” als “Mesolithic” (40.000-5.000 jaar BP) omvat (Mishra *et al* 2013). Recenter archeologisch onderzoek maakte duidelijk dat dergelijke quasitijdloze klingetjes echter al vanaf 45.000 tot zelfs in de IJzertijd werden gebruikt. Vormtaal en ¹⁴C datering maken dat men bedacht moet zijn op invloed vanuit chalcolithische culturen met ondermeer gedomesticeerde runderen met hoge rugbult als *Bos indicus*, denk aan zebu. Het begin ervan varieert, afhankelijk van de regio, van 3500 B.C. tot 2000 B.C. (Kumar 2000, 2001, 2012, 2014). (Noot³).

Organisch materiaal heeft overigens weinig kans behouden te blijven gezien de zuurgraad, pedologische eigenschappen van dergelijke tropische bodems, evenals hoge temperaturen en vochtigheidsgraad.

Afbeeldingen van runderen met hoge rugbult overlappen echter in een eenduidige stratigrafie werk in de CMP stijlschool en zijn dus onmiskenbaar recenter. Sterker nog, er bestaan ook afbeeldingen van runderen die heel duidelijk in een later stadium lijken te zijn bijgewerkt en toen van een disproportioneel hoge rugbult werden voorzien, zoals in L.2 en L.3. In L.4 zijn eveneens voorstellingen van runderen met hoge rugbult veelvuldig aanwezig en is zelfs een lokale stijl naar de locatie L.4 vernoemd. Deze lokale rotskunststijl uit L.4 kan voor de CMP stijlschool als een bovengrens in de zwevende chronologie worden beschouwd.

Overigens waren gedomesticeerde runderen – echter zonder hoge rugbult - al veel eerder dan het Chalcoliticum in India aanwezig, bijvoorbeeld in de Ganges vallei al vanaf de tweede helft van het 9e millennium B.C. (Noot⁴).

Het paard wordt afgebeeld in andere latere artistieke tradities die volgen op de CMP stijlschool in o.a. L.4 en L.2, doch ontbreekt volledig in het repertoire van de CMP stijlschool. Hier ligt dus qua onderwerp opnieuw een duidelijke en belangrijke grens.

We moeten de CMP stijlschool mogelijk globaal situeren in wat men in India ervaart als een “neolithisch-chalcolithische” context, echter naar onze opvatting met ideologische wortels teruggaand op het Mesolithicum. Hier dient onmiddellijk aan te worden toegevoegd

³ Chalcolithische culturen beginnen afhankelijk van de regio tussen -3500 B.C. en -2000 B.C. Saurashtra-Gujarat -3500 B.C. (Joglekar 1993-94:35-39); Indus-Sarasvati-Dhrishadvati bassin -3100 B.C. (Gupta 1992-93:21-29); Banas-Chambal vallei -2800 B.C. (Mishra *et al.* 1997:35-36); Upper Chambal bassin-Malwa -2200 B.C. (Wakankar 1967:44-46); Tapti-Godavari bassin -2000 B.C. (Gupta 1992-93:21-29). (alle dateringen gekalibreerd).

⁴ Veeteelt begon met runderen zonder rugbult in een late fase van het Mesolithicum, in de tweede helft van het negende millennium B.C. in de Ganges vallei, in het begin van de zesde millennium B.C. in de Narmada vallei en in het zesde millennium B.C. in het Banas-Chambal bassin. In neolithische culturen in het achtste millennium B.C. in de Bolan vallei in Baluchistan, in het zevende millennium B.C. in de Belan vallei en in het begin van de derde millennium B.C. in Krishna vallei (Kumar 2000-01,2014).

dat in sommige locaties, naar de opgravingen te oordelen, een strikt neolithische fase ontbreekt.

Sommige auteurs evenals enkele onderzoekers zijn van mening dat de geometrische invulling van de diervoorstellingen in de CMP stijschool te herleiden zou zijn tot de geometrische versiering van aardewerk uit het Chalcolithicum. Deze opvatting gaat echter deels voorbij aan het feit dat er in Centraal India een oude traditie bestaat van geometrische invulling van dier- en soms ook mensvoorstellingen; deze traditie gaat waarschijnlijk vooraf aan de introductie van aardewerk. Er moet daarom rekening mee worden gehouden dat de geometrische versiering van aardewerk juist beïnvloed is door de alomtegenwoordige rotstekeningen met veelal geometrische invulling.

De onderwerpskeuze, een beperkte serie zoogdieren, vormt zoals hiervoor aangegeven een heel bewuste keuze, stabiel en uniform gedurende de gehele productieperiode van de CMP stijschool. We zien een weinig regio-specifieke fauna met dieren die in geheel Zuidoost Azië als jungle fauna voorkwamen en soms nog voorkomen. India kent een fenomenale megafauna van ruim 4500 soorten dieren waarvan 400 zoogdieren (Menon 2003).

Veel voorkomende soorten als wild zwijn werden nauwelijks, en bijzonder gevaarlijke soorten als lippenbeer (*Melursus ursinus*) niet afgebeeld in de CMP stijschool. Heden ten dage beschouwen de adivasis deze relatief kleine soort beer, en niet luipaard of tijger, als het dodelijkste dier in de jungle.

Dieren waarvan bekend is dat deze werden gegeten of die in andere artistieke tradities wel heel nadrukkelijk werden afgebeeld, ontbreken in de CMP stijschool, zoals vooral wild zwijn, vissen (940 soorten zoetwatervissen) evenals kreeftachtigen, in mindere mate reptielen (520 soorten) als slangen, schildpadden en krokodillen, eveneens ontbreken amfibieën (230 soorten). Laten we vooral ook vogels (ruim 500 soorten) en hun eieren niet vergeten (Ali Salim 1996).

De weinige boogschutters dragen meestal pijlen met de voor vogeljacht bijzonder geschikte T-vormige pijlpunt. Het aantal jachtaferelen is echter minimaal. Afgebeeld werden slechts tweemaal een jachtpartij op een stekelvarken (*Hystrix indica*), een volslagen atypisch onderwerp, de toeschrijving aan de CMP stijschool staat zelfs niet voor de volle honderd procent vast. (Stekelvarken vormt overigens een delicatessen voor de hedendaagse adivasis en wordt 's nachts gejaagd). Verder zien we een boogschutter die een pijl richt op een "vijfbenige" olifant ofwel een mannetjesolifant in de bronst, de zogeheten "must" toestand. Een amokmakende olifant te lijf gaan met een pijl voor vogeljacht lijkt op z'n zachtst gezegd een nogal onbezonnen actie, deze verhaallijn wordt in L.2 nog één keer voortgezet.

Ook nu nog wordt bij de lokale adivasis het gevaarlijke honingverzamen in rotswanden en bomen voorafgegaan door specifieke riten, en in het verleden ging deze hachelijke activiteit nog vergezeld van het aanbrengen van de bijbehorende voorstellingen.

Hoewel India minstens 15.000 soorten planten kent, waarvan 2500 bomen (Menon 2000), ontbreekt het eveneens aan enigerlei afbeelding van plantaardig voedsel, ongetwijfeld het meest gebruikelijke. Het is misschien enigszins onderbelicht dat men in India in de jungle bij ontbreken van dierlijk voedsel altijd kan terugvallen op plantaardig voedsel.

Veel rotskunst locaties in Centraal Madhya Pradesh kennen namelijk in hun directe omgeving vaak minstens dertig verschillende soorten bomen; vele ervan leveren eetbare delen als bladeren, bloemen, vruchten, zaden, noten, wortels, bast en sappen.

Gevarieerd plantaardig voedsel moet het gehele jaar door volop beschikbaar zijn geweest, toch is niets van dit alles afgebeeld. Het noopt binnen een territorium hooguit tot een

cyclisch roterende exploitatie en de vrij beperkte verspreiding, maar grotere dichtheid van de rotskunstlocaties kan hiermee samenhangen. (Noot ⁵).

Afgezien van het werk dat aan de CMP stijlschool mag worden toegeschreven, zijn er in L.1 talrijke andere rotstekeningen vervaardigd door uiteenlopende groepen en afkomstig uit diverse periodes, zelfs zeer oude. Er zijn bijvoorbeeld zowel oude diertekeningen als oudere mensvoorstellingen. Een half dozijn lagen met over elkaar liggende schilderijen vormt dan ook beslist geen uitzondering in L.1. Dit geeft aan dat deze locatie L.1, en meer in het bijzonder de hoofdabri, gedurende waarschijnlijk duizenden jaren en in ieder geval ook heel lang voorafgaand aan de CMP stijlschool in gebruik is geweest.

De abri's met rotstekeningen dienden ongetwijfeld voor meerdere doeleinden. Zo zijn er in de hoofdabri's met schilderijen in L.1 en L.2 andere gebruikssporen zoals grotere zwartgeblakerde zones, altijd ter linkerzijde van de schilderijen, in L.1 is deze roetzone 3 m breed en 2 m hoog. Zoals we nog zullen zien, zijn dit overblijfselen van oudere activiteiten, bijvoorbeeld samenhangend met honingverzamelen zoals het uitroken van bijenkolonies, en gaat het niet om sporen van recent vandalisme.

Abri's in het algemeen hebben temperatuurbufferende eigenschappen. Specifiek de hoofdabri van L.1 heeft door haar bijzondere vorm en hogere ligging ook nuttige akoestische eigenschappen met de werking van een vergrote oorschelp. Alle geluiden worden in deze gunstig gelegen abri extra versterkt doorgegeven. Dit is zeker geen overbodige luxe als men bedenkt dat dag en nacht rekening moet worden gehouden met ongewenst bezoek in de abri en omgeving van luipaard en tijger. In principe slaan apen, sommige herten en vogels alarm, echter dit garandeert volstrekt geen volledige bescherming.

Bepaalde opmerkelijk abrupte overgangen tussen panelen met schilderijen doen vermoeden dat er in deze 15 meter lange abri wellicht constructies of afscheidingen kunnen zijn geweest. Ook de grotere platte rotsblokken en rechtopstaande rotsplaten op de bodem van de abri zijn hier door mensen geplaatst. Deze bijzondere hoofdabri heeft ongetwijfeld bijgedragen aan de populariteit van de locatie L.1.



Vegetatie voor Zone met bijenkolonies, L.1.

5 De belangrijkste tegenwoordig aanwezige boomsoorten zijn: *Acacia catechu*, *Adina cordifolia*, *Aegle marmelos*, *Bauhinia variegata*, *Bombax malabaricum*, *Buchania latifolia*, *Butea frondosa*, *Cardela toona*, *Cassia fistula*, *Cordia myxa*, *Delbergia sissoo*, *Diospyros tomentosa*, *Dondrocalamus strictus*, *Eugenia jambolana*, *Ficus bengalensis*, *Ficus glomerata*, *Ficus religiosa*, *Garuga pinnata*, *Holharrena antidysenterica*, *Madhuca latifolia*, *Mangifera indica*, *Melia indica*, *Mimusops hexandra*, *Nyctanthes arbor-tristis*, *Phoenix sylvestris*, *Phyllanthus emblica*, *Tamarindus indica*, *Tectonia grandis*, *Terminalia bellerica*, *Terminalia tomentosa*, *Wrightea tomentosa*, *Zizyphus jujuba*.

Einde van de CMP stijlschool en chronologische positie

De CMP stijlschool is ontsproten aan de belangrijke algemene traditie van rechthoekig werk, aanwezig in grote delen van Centraal India. De ondergrens voor de CMP stijlschool binnen de zwevende chronologie vormt in principe deze regionale stijl. Overigens maakt deze laatste zelf uiteraard eveneens een ontwikkeling door. In de hoofdbabri van L.1 wordt de feitelijke grens echter gevormd door grote bruine schilderijen met kruisarcering en wellicht ook een voorstadium van werk in de CMP stijlschool. Na deze werken start de CMP stijlschool definitief met middenformaat witte schilderijen voorzien van V/W invulling.

De exacte bovengrens van deze chronologische horizont is echter veel minder gemakkelijk vast te stellen. We zien namelijk geleidelijk aan een heel scala aan rotstekeningen opduiken in de omgeving van later werk in de CMP stijlschool. Dit kan aangeven dat de CMP stijlschool hier niet meer aanwezig is of zelfs in het geheel niet meer bestaat of dat de CMP stijlschool zelf is geëvolueerd en dermate is veranderd dat zij voor ons onherkenbaar is geworden. Niet duidelijk is het daarom of het daadwerkelijk altijd werk betreft van geheel andere kunstscholen. De moeilijkheid bij het vaststellen van de volgorde is dat dergelijke tekeningen weliswaar in de directe nabijheid of ergens in de omgeving worden aangetroffen, doch meestal niet in overlapping en weinig in eenduidige stratigrafieën samen met de CMP stijlschool. Meestal zijn de late schilderijen niet rood doch wit en opmerkelijk is dat in ieder geval alle late - met nadruk op overlappende - diervoorstellingen zonder uitzondering zijn uitgevoerd in wit, de mensvoorstellingen zijn daarentegen qua kleur variabel.

Uiteindelijk vormt met name de *onderlinge volgorde* van de groepen schilderijen die *volgen* op de CMP stijlschool toch het grootste struikelblok. Om een volgorde te kunnen bepalen, dienen we namelijk over eenduidige stratigrafieën te beschikken, terwijl ontwikkeling gebaseerd op samenhang slechts kan worden gereconstrueerd. Zoals bekend geeft eenduidige stratigrafie slechts volgorde aan en geen samenhang leidende tot bindende uitspraken over ontwikkeling.

Er bestaan verschillende individuele rotstekeningen evenals groepen rotstekeningen – soms zelfs toe te rekenen aan herkenbare kunstscholen - die min of meer volgen dan wel direct lijken aan te sluiten op werk in de CMP stijlschool.

Op de allereerste plaats is er de opvallend slordige uitvoering van bepaalde grotere witte diervoorstellingen in L.4. Afgezien van de aanzienlijk grotere afmetingen en onverzorgde factuur springt ook de buitengewoon rommelige om niet te zeggen chaotische plaatsing, over en door elkaar, in het oog. Dit witte werk vormt heel wellicht een eindfase van de CMP stijlschool en geldt als de eerst mogelijke kandidaat om als bovengrens te worden beschouwd. In het bijzonder deze bovengrens verdient de aandacht en bij voorkeur zou deze daarom aanvullend moeten worden gedateerd.

Zoals we nog zullen zien zijn er in L.4 verschillende groepen witte schilderijen die ofwel werk in de CMP stijlschool overlappen en dus later zijn, ofwel in L.1 ontbreken en mogelijk later zijn.

Een scenario in deze regio lijkt dat de rotstekeningen productie zich eerst concentreerde in L.1 en vervolgens overvleugeld werd door L.4. Zo ontstaat in L.4 en daarbuiten zoals L.7 het beeld van een oude fase met witte schilderijen in de CMP stijlschool, vervolgens een latere fase met rode schilderijen in de CMP stijlschool en tenslotte een witte fase met schilderijen uit meerdere van elkaar verschillende kunstscholen. Deze latere verschillende kunstscholen met witte schilderijen lijken in L.1 vrijwel te

ontbreken. Heel sporadisch, maar dan duidelijk in overlapping, zien we voorbeelden opduiken van deze latere artistieke tradities in L.1.

De witte schilderijen die in L.4 en in L.7 oudere witte schilderijen uit de CMP stijlschool overlappen, kunnen, gezien hun formele overeenkomsten, in tijd dicht bij elkaar liggen.

In de hoofdafabri van L.1 worden zowel witte diervoorstellingen, als meermaals genoemde voorstellingen van runderen met hoge rugbult ofwel de L.4 stijl, aangetroffen in eenduidige stratigrafieën over de CMP stijlschool. In L.4 zelf liggen deze voorstellingen in de L.4 stijl over werk uit de CMP stijlschool. We krijgen hiermee dus al minstens tweemaal opnieuw een verschillende bovengrens in de zwevende chronologie. Hoe deze twee groepen zich onderling in tijd verhouden, is nog onbekend, want op dit punt ontbreekt een eenduidige stratigrafie, een probleem dat ons blijft achtervolgen. Voornoemde witte voorstelling van een rund met hoge rugbult in de L.4 stijl wordt aangetroffen bovenop een verweerde roetlaag die op haar beurt een aantal rode schilderijen in de CMP stijlschool bedekt. Dit wijst er tevens op dat deze roetsporen toch ook een zekere ouderdom bezitten. Onbekend is overigens of de stookplaats waarvan deze roet afkomstig is, eenmalig of gedurende langere tijd werd gebruikt.

In L.8, de uitgestrektste rotskunstlocatie van India, evenals in het hiervoor al meermaals genoemde omvangrijke L.4, worden verzorgde rode schilderijen uit de CMP stijlschool letterlijk en figuurlijk bedolven onder dikke lagen pasteuze verf van vaak grotere witte diervoorstellingen in sterk wisselende kwaliteit uit andere artistieke tradities. Zeker één ervan valt qua stijl, kleur en techniek te herleiden tot de belangrijke locatie en zeer omvangrijke L.10, de meest veelzijdige van geheel India. Ook dit overlappende werk vormt een niet mis te verstane bovengrens. Opnieuw in L.10 zien we witte schilderijen, thans zelfs vergezeld van Maurya schrift uit de Maurya-Sunga periode (321-27 B.C.), aangebracht over schilderijen uit de CMP stijlschool. Hier ligt in India ongeveer de grens prehistorisch-historisch, de indruk is overigens dat het vervaardigen van rotstekeningen stopt in de middeleeuwen rond 1300-1400. (Noot ⁶). Zoals hiervoor aangegeven zijn er in India nog steeds samenlevingen die er een levenswijze op nahouden die nauwelijks lijkt af te wijken van hetgeen we in het Mesolithicum mogen verwachten. Deze groepen vervaardigen echter geen relevante rotstekeningen, dit in tegenstelling tot aboriginals in Australië.

Een enorme witte voorstelling van een olifant in L.2 die bewust in één keer een complete serie rode schilderijen in de CMP stijlschool volledig afdekt en feitelijk ongedaan maakt, mogen we beschouwen als een voorbeeld van cru prehistorisch iconoclasme, maar vormt tegelijkertijd ook een bovengrens. Zo hebben we tot nu toe al middels een half dozijn voorbeelden van een mogelijke bovengrens kunnen aangeven. De moeilijkheid is en blijft hoe deze diervoorstellingen zich onderling in tijd verhouden, want een eenduidige stratigrafie met betrekking tot de onderlinge volgorde van al deze mogelijke kandidaten ontbreekt. Brengen we tenslotte nog in herinnering dat ook het ontbreken van het paard als onderwerp in de CMP stijlschool en de aanwezigheid ervan in latere kunstschole met diervoorstellingen een belangrijke grens vormt. Dergelijke voorstellingen van paarden ontbreken volledig in L.1, doch zijn overvloedig aanwezig in de omgeving van L.9 en in mindere mate L.2. Runderen onderling en buffels zijn wellicht soms moeilijk van elkaar te onderscheiden, echter zodra we het paard als onderwerp tegenkomen, weten we zeker dat we in een andere periode zijn aanbeland.

⁶ In India bestaat een bijzondere situatie ten aanzien van beeldende kunst namelijk: rock art, folk art, tribal art.

Op de topzoldering in L.1 overlapt een oranjekleurige mensvoorstelling in eenduidige stratigrafie een tweekleurige diervoorstelling in de CMP stijlschool. De toeschrijving van deze mensvoorstelling is echter onduidelijk. De weinige mensvoorstellingen in de CMP stijlschool worden namelijk, indien van een wapen voorzien, in de regel getoond met pijl en boog, meestal met een T-vormige pijlpunt. Deze oranje mensvoorstelling is afgebeeld met in de hand een L-vormig voorwerp, een wapen of werktuig. Op het moment van overlappen was de diervoorstelling overigens al van rode aanvulling voorzien en dus tweekleurig. De overlapping mens-dier is volstrekt eenduidig en vormt dus een bovengrens, maar verschaft opnieuw geen duidelijkheid over de verlopen tijd tussen einde CMP stijlschool en het aanbrengen van de oranje mensvoorstelling.

Verder werden bijvoorbeeld in de hoofdabri van L.3 grotere hoeveelheden mensvoorstellingen van goede factuur in eenduidige stratigrafie aangetroffen over rode diervoorstellingen uit de CMP stijlschool. Opnieuw moeten we gissen naar het tijdsinterval tussen de mensvoorstellingen en het einde van de CMP stijlschool. Eveneens onbekend is de precieze positie van dit overlappende groepje mensvoorstellingen binnen de bredere stroming met de mens als hoofdonderwerp. Een soortgelijke kanttekening kan dus worden gemaakt bij voornoemde overlappende oranje mensvoorstelling op de topzoldering in L.1.

Bedacht dient te worden dat tegen het einde van de CMP stijlschool de nadruk op tradities met dierkunst heel geleidelijk aan afneemt en het op termijn vooral kunstschole zijn met de focus op mensvoorstellingen die gaan opkomen.

In de toekomst kunnen we wellicht nog andere groepen schilderijen vinden die in tijd nog strikter aansluiten op de CMP stijlschool. Hier ligt ook een duidelijke taak om door aanvullend onderzoek met een grotere reeks moderne *probleemgerichte* ¹⁴C AMS dateringen, inclusief microstratigrafisch onderzoek en pigmentanalyses de volgorde te bepalen en de vermoedelijke ontwikkeling - gebaseerd op samenhang - nauwkeuriger proberen te reconstrueren.

Zo leidt ons onderzoek naar continuïteit, verandering en ontwikkeling van de CMP stijlschool en haar positie binnen de zwevende chronologie ook tot bredere algemene conclusies ten aanzien van de ontwikkeling van rotskunst in het verspreidingsgebied van de CMP stijlschool.

Ons onderzoek maakt door middel van eenduidige stratigrafieën duidelijk dat er een cruciale omslag plaatsvond in themakeuze, namelijk een omslag in meerdere stappen van dier naar mens. De CMP stijlschool vormt één van de latere, echter vooral niet de allerlaatste, grotere artistieke tradities waarin mogelijk uitsluitend het wilde dier als thema nog prioriteit heeft. Na een fase met zeer grote aantallen witte voorstellingen van wilde dieren, deels ook van mindere technische kwaliteit, afkomstig uit andere tradities, volgen het gedomesticeerde rund (*Bos indicus*) en het paard als beeldbepalende onderwerpen en tenslotte wordt de mens het hoofdthema met het dier in een meer ondergeschikte rol.

Bert Schaap

Studiecentrum voor Prehistorische Kunst, Maastricht

Rock Art Society of India RASI (IFRAO), Agra, India

Editorial Advisor PURAKALA Journal of Rock Art Society of India

E-mail: centrumprehistorischekunst@ziggo.nl

Bibliografie:

- ACKERMAN, J., 1962-1963. A theory of Style.
- BEDNARIK, R.G., 1998. Concerning Rock Art Science. *Purakala, Volume 9*.
- CHANDRAMOULI, N., 1996. Concept of Style in Indian Rock art Research: A Perspective. *Purakala, Volume 7*.
- FINCH, M., 1974., Style in Art History. An introduction to theories of style and sequence.
- FORTIER, J., 2009. The Ethnography of Indian Foragers. *Annual Review of Anthropology 38*.
- GOMBRICH, E.H., 1965. Norm and Form.
- GOMBRICH, E.H., 1969. Art and Illusion.
- JAHN, J., 1966. Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe.
- KUBLER, G., 1962. The Shape of Time.
- KUMAR, G., 2000-01. Chronology of Indian rock art: A fresh attempt. *Purakala 11 & 12*.
- KUMAR, G. 2012. Beginning of cattle domestication in India with special reference to Chambal valley: Perspectives of rock art and archaeology. *Purakala 22: 29-46*.
- LORBLANCHET, M. and BAHN, P.G. 1993 (eds), Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or Where do we go from here?
- LORBLANCHET, M., (Ed.). 2001. Rock Art in the Old World: Papers Presented in Symposium A of the AURA Congress, Darwin (Australia) 1988.
- LUTZELER, H., 1975. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft.
- MENON VIVEK, 2003. A Field Guide to Indian Mammals.
- MISHRA, S., 1995. Chronology of Indian Stone Age: The impact of recent absolute and relative dating attempts. *Man and Environment 20(2): 11-16*.
- MISHRA, S. *et al.*, 2013. Continuity of Microblade Technology in the Indian Subcontinent Since 45 ka: Implications for the Dispersal of Modern Humans.
- MUZZOLINI, A., 1995. Les images rupestres du Sahara.
- PIERCE, J.S., 1968. From Abacus to Zeus.
- SACKET, J.R., 1977. The meaning of style in archaeology: A general Model.
- SALIM ALI 1941, 2000. The Book of Indian Birds.
- SCHAAP, B., 1982. Inleiding tot de grotkunst uit de oude steentijd.
- SCHAAP, B., 1988. Kennismaking met prehistorische grot- en rotskunst in Europa.
- SCHAAP, B., 2004. Mesolithische rotskunst in Centraal India. *Archeologie Magazine Nr. 5*
- SCHAAP, B., 2008. Special: Oude rotskunst in Centraal India. *Archeologie Magazine Nr. 5*.
- SCHAAP, B., 2011. Mensvoorstellingen in de oude rotskunst van Centraal India. *Archeologie Magazine Nr. 3*.
- SCHAAP, B., 2011. Dateren van prehistorische grot- en rotstekeningen. Hoe betrouwbaar zijn C14 AMS dateringen van prehistorische grot- en rotstekeningen. Rotskunst.nl. Publicaties Studiecentrum voor Prehistorische Kunst, Maastricht. Versie zonder illustraties.
- SCHAAP, B., 2012. Dateren van prehistorische grot- en rotstekeningen. Hoe betrouwbaar zijn C14 AMS dateringen van prehistorische grot- en rotstekeningen. *Archeologie Magazine Nr. 4*. Versie met illustraties.

SCHAAP, B., 2013. An Introduction. *Purakala, Volume 23*.

SCHAAP, B., 2013. Some reflections on the congress theme. *18th Annual Conference Rock Art Society of India. RASI (6th-8th December, 2013) Abstracts of Research Papers, Bhopal*.

SCHAAP, B., 2015. An Introduction to Central Madhya style school rockpaintings. Studiecentrum voor Prehistorische Kunst, Maastricht.

SCHAAP, B., 2016. De Centrale Madhya stijlschool rotstekeningen: continuïteit, verandering en ontwikkeling. Manuscript 320 paginas.

SCHAPIRO, M., 1953. *Style*.

UCKO, P.J. & ROSENFELD, A., 1967. *Palaeolithic Cave Art*.