

발간등록번호

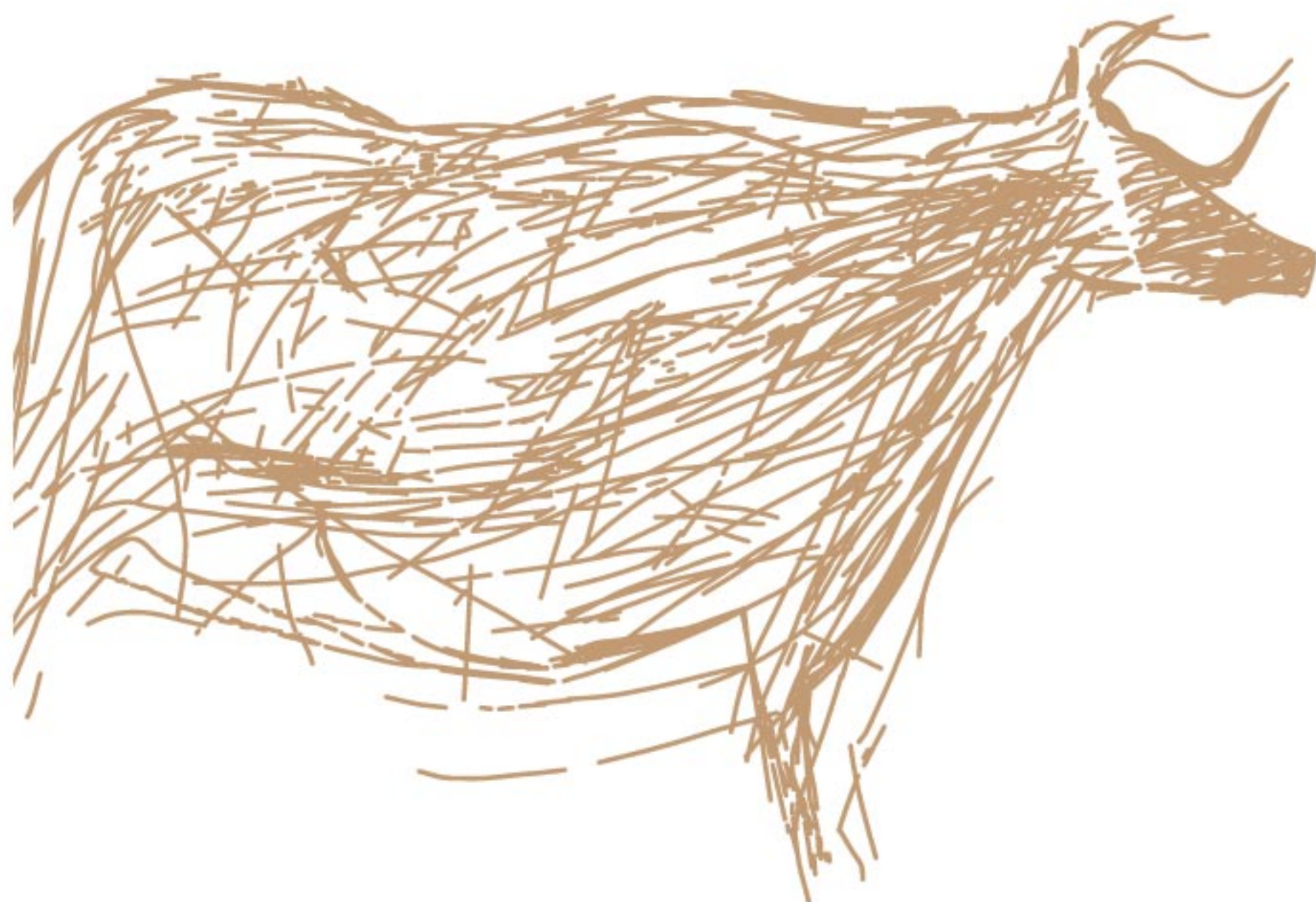
57-6310000-000452-01



기적의 바위그림, 코아계곡의 암각화

Arte Rupestre do Vale do Côa





기적의 바위그림, 코아계곡의 암각화

Arte Rupestre do Vale do Côa

일러두기

1. 이 도록은 울산암각화박물관 2015년도 특별전 “기적의 바위그림, 코아 계곡의 암각화”의 전시도록이다.
2. 도록에 실린 사진과 도면 등의 저작권은 명시된 소유자들에게 있다.
3. 암각화박물관에서는 저작권자에게 제공받은 원고를 우리말로 번역하여 내용을 재구성하였다.
4. 지명과 인명, 용어 등은 원문 원고를 바탕으로 삼았으며, 정확한 발음 등을 알 수 없는 것은 영문을 기준으로 삼았다.

* 본 도록은 암각화박물관에서 저작권자로부터 사용 승인을 받아 제작한 것으로 다른 용도로 무단 복제하는 것을 금한다.

기적의 바위그림, 코아계곡의 암각화

Arte Rupestre do Vale do Côa

FundaçãoCoaParque



울산암각화박물관

“기적의 바위그림 코아 계곡의 암각화” 특별전
Exposição “Arte Rupestre do Vale do Côa”

포르투갈 Portugal

전시총괄 **Comissário da Exposição**

안토니오 마르티노 밥티스타 António Martinho Baptista

전시진행 **Vice-Comissário da Exposição**

안토니오 바타르다 페르난데스 António Batarda Fernandes

원고 **Textos**

안토니오 바타르다 페르난데스 António Batarda Fernandes

안토니오 마르티노 밥티스타 António Martinho Baptista

루이스 루이스 Luís Luís

티에리 오브리 Thierry Aubry

사진 **Fotos**

안토니오 마르티노 밥티스타 António Martinho Baptista

호세 리베리오 교수 사진 아카이브 Arquivo Prof. José Ribeiro

조지 S. 바로스 Jorge S. Barros

호세 파울로 루아스 José Paulo Ruas

티에리 오브리 Thierry Aubry

도면 **Desenhos**

안토니오 마르티노 밥티스타 António Martinho Baptista

포르투갈국립암각화연구센터 CNART

페르난도 바르보사 Fernando Barbosa

루이스 루이스 Luís Luís

마리오 바렐라 고메스 Mário Varela Gomes

티에리 오브리 Thierry Aubry

지도 **Mapas**

페르난도 바르보사 Fernando Barbosa

조르게 삼파이오 Jorge Davide Sampaio

티에리 오브리 Thierry Aubry

페나스코사 3번 바위 복제 호세 루이스 루소 Réplica rocha 3 da Penascosa: José Luís Russo

전시유물 3D 모델링 드라이스 옥토펬탈라 Modelos 3D das placas de arte móvel e peças líticas: Dryas Octopetala

한국 Coreia

기획총괄 이상목 Coordenador: Sangmog Lee

전시진행 신주원 Exposição: Joowon Shin

학술대회 최윤진 Simpósio: Younjin Choi

시설지원 강원만 Apoio Técnico: Wonman Kang

행정지원 임규수, 김진순 Apoio Administrativo: Kyusu Im, Jinsoon Kim

전시보조 김양선, 문영준 Assistentes: Yangseon Kim, Youngjun Moon

“기적의 바위그림 코아 계곡의 암각화” 전시도록

Catálogo da Exposição “Arte Rupestre do Vale do Côa”

편집인 Editores

이상목 Sangmog Lee

안토니오 마르티노 밥티스타 & 안토니오 바타르다 페르난데스 António Martinho Baptista e António Batarda Fernandes

도록원고 Textos

안드레 토마스 산토스 André Tomás Santos

안토니오 바타르다 페르난데스 António Batarda Fernandes

안토니오 마르티노 밥티스타 António Martinho Baptista

안토니오 폰테 António Ponte

조르게 삼파이오 Jorge Davide Sampaio

루이스 루이스 Luís Luís

마리오 레이스 Mário Reis

티에리 오브리 Thierry Aubry

사진 Fotografias

안토니오 바타르다 페르난데스 António Batarda Fernandes

안토니오 마르티노 밥티스타 António Martinho Baptista,

호세 리베리오 교수 사진 아카이브 Arquivo Prof. José Ribeiro

제이미 안토니오 Jaime António

조지 S. 바로스 Jorge S. Barros

조르게 삼파이오 Jorge Davide Sampaio

호세 파울로 루아스 José Paulo Ruas

마리오 레이스 Mário Reis

티에리 오브리 Thierry Aubry

도면 Desenhos

안토니오 마르티노 밥티스타 António Martinho Baptista

포르투갈국립암각화연구센터 CNART

페르난도 바르보사 Fernando Barbosa

루이스 루이스 Luís Luís

마리오 바렐라 고메스 Mário Varela Gomes

티에리 오브리 Thierry Aubry

지도 Mapas

페르난도 바르보사 Fernando Barbosa

조르게 삼파이오 Jorge Davide Sampaio

마리오 레이스 Mário Reis

티에리 오브리 Thierry Aubry

발행처 **울산암각화박물관** **Edição de Ulsan Petroglyph Museum**
254, Bangudae-an-gil, Dudong-myeon, Ulju-gun, Ulsan, Korea TEL. +82-52-229-4797 FAX. +82-52-229-4799
<http://bangudae.ulsan.go.kr/>

디자인 제작 **테이크엠** Design & Publicação: TakeM takemdesign.com

발행일 2015. 9. 8

목차 Índice

인사말	Prefácio	이상목	Sangmog Lee	09
축사	Apresentação	안토니오 폰테	António Ponte	13
전시개요	Apresentação	안토니오 마르티노 밥티스타	António Martinho Baptista	16
코아 계곡의 암각화 고고학			안토니오 마르티노 밥티스타	29
A arqueologia rupestre no Vale do Côa			António Martinho Baptista	33
코아 계곡 고고학 공원과 암각화 유적 방문 시스템			안토니오 마르티노 밥티스타	36
Parque Arqueológico do Vale do Côa (PAVC): O sistema de visita aos sítios rupestres			António Martinho Baptista	41
코아 계곡의 최초 공동체			티에리 오브리	43
Premières communautés et art paléolithique de la Vallée du Côa			Thierry Aubry	60
코아 계곡의 구석기 미술			안드레 산토스	68
A arte paleolítica do Vale do Côa: breve síntese			André Tomás Santos	80
전쟁의 미술, 기원전 천년 끝자락의 코아 계곡			루이스 루이스	90
Uma arte da guerra, O Vale do Côa no final do I Milénio a.C.			Luís Luís	106

코아 암각화와 고고학 조사	마리오 레이스	115
Prospecção arqueológica e a evolução do inventário da arte rupestre do Côa	Mário Reis	135
야외 암각화의 보존 코아 계곡 암각화 실험 사례	안토니오 바타르다 페르난데스	149
Open-air rock-art conservation: Present issues and possible solutions with regard to the Côa Valley rock-art complex	António Batar da Fernandes	158
온라인 플랫폼을 활용한 홍보	안토니오 바타르다 페르난데스	164
The Côa Museum and Archaeological Park Public outreach efforts through the use of online platforms	António Batar da Fernandes	178
코아 미술 25,000년 이후	조르게 다비데 삼파이오	187
A arte no Côa, 25 000 anos depois	Jorge Davide Sampaio	194
코아 박물관	안토니오 마르티노 밥티스타	195
O Museu do Côa	António Martinho Baptista	206
참고문헌 Bibliografia		212

특별전을 개최하며

바위에 남겨진 선사시대 미술은 문자로 기록되지 않은 시대 사람들의 삶과 예술 그리고 신화를 고스란히 담고 있는 인류가 가진 최대 문화유산입니다. 전 대륙에 걸쳐 수만 곳에 달하는 유적들이 알려져 있으며 과거 인간들이 살았던 곳이라면 어느 곳에서도 이러한 흔적들이 남아있습니다. 우리는 이러한 과거의 문화유산이 현대사회에서도 중요한 문화적 자산이므로 마땅히 존중되고 지켜져야 한다는 깊은 공감대를 갖고 있습니다. 그러나 막상 막대한 비용과 국가적 경제개발 정책, 주민 생존권 등 현실적인 난제와 마주하게 되면, 이러한 믿음에는 큰 희생과 책임이 뒤따르게 된다는 사실을 깨닫게 됩니다. 문제는 가치의 균형을 어떻게 조정할 것인가에 있습니다. 그런 의미에서 유네스코 세계문화유산인 포르투갈 코아 계곡 암각화는 세계 최대의 후기구석기시대 야외 암각화이자 유적 보존역사에 있어서 매우 특별한 유적입니다. 코아 계곡에서 암각화가 발견된 이후, 지금까지 이어지고 있는 포르투갈 정부와 국민들 그리고 열정적인 전문가들이 만들어 가고 있는 기적과도 같은 이야기는 오늘날 현실 속에 살아있는 신화입니다.

머나먼 유라시아 대륙의 반대편, 수만 년 전 사람들의 놀라운 암각화들과 그 기적 같은 이야기를 울산암각화박물관에서 전시할 수 있도록 허락해주시고 아낌없는 성원을 보내주신 코아 공원 재단의 안토니오 풍테 이사장님, 전시에 필요한 많은 내용들을 직접 실현이 가능하도록 만들어주신 코아 박물관 안토니오 마르티노 밥티스타 관장님과 안토니오 바타르다 페르난데스 박사님, 그리고 수년 전부터 반구대암각화와 우리박물관에 관심을 가져주시고 이번 특별전이 열릴 수 있도록 큰 역할을 해주신 리스본대학교

주앙 페드로 쿤하 리베이로 교수님께 깊은 감사의 말씀을 드립니다. 그리고 전시 도록
에 소중한 글을 써주신 마리오 레이스, 티에리 오브리, 루이스 루이스, 조르게 삼파이오,
전시를 위해 암각화 복제와 3D 모델링 작업을 맡아주신 조세 루이스 루소, 마누엘 알메
이다님께도 이 자리를 빌어 감사의 말씀을 전하고자 합니다. 이번 특별전을 계기로 코
아 박물관과 암각화박물관이 지속적인 학술교류와 협력이 지속되기를 바랍니다.

2015. 9

이 상 목

울산암각화박물관장

Prefácio

A Arte Rupestre do Côa, tema desta Exposição Especial no Museu do Petróglifo, foi preservada em Portugal e é Património Mundial da humanidade. Ela sintetiza momentos de vidas passadas, ritos e mitos artisticamente codificados de um passado remoto que não nos deixou quaisquer outras referências escritas.

Um pouco por todo o mundo, a passagem dos humanos desde a longínqua pré-história, legou-nos um conjunto de testemunhos que assinalam as suas vidas. Existe um amplo consenso sobre a importância e o valor deste património histórico e arqueológico, que deve ser preservado e respeitado pelas sociedades contemporâneas. Mas nos últimos anos, a nossa responsabilidade na conservação dos sítios do passado é ainda mais acrescida pela constante ameaça que muitos deles sofrem. O problema está pois na procura do equilíbrio entre os valores em causa, isto é entre a conservação dos sítios do passado e a pressão do desenvolvimento do mundo contemporâneo.

A Arte do Vale do Côa, em Portugal, é Património Mundial da UNESCO. Trata-se do maior conjunto de arte rupestre ao ar livre do Paleolítico superior; é um testemunho incomparável da história de um passado remoto. A sua preservação no tempo presente é uma nova história que está sendo construída pelo governo e pelos cidadãos de Portugal, mas também pelos profissionais muito apaixonados pela arte do Côa desde a sua revelação nos anos 90, construindo-se assim uma espécie de mito vivo no presente.

E no outro lado da Eurásia, os incríveis petróglifos do Côa, testemunhos de uma milagrosa história vivida há dezenas de milhares de anos, estão agora expostos no Museu do Petróglifo de Ulsan, graças à colaboração da Fundação Côa Parque, através do seu Presidente António Ponte, e aos que nos ajudaram pessoalmente em vários momentos a entender e a escolher os melhores conteúdos para esta

Exposição: António Martinho Baptista, diretor do Parque Arqueológico e Museu do Côa e comissário da Exposição, e António Batarda Fernandes, arqueólogo do Museu do Côa e vice-comissário da Exposição. Os meus agradecimentos também ao Prof. João Pedro Cunha Ribeiro, da Universidade de Lisboa, que nos encorajou para a realização desta Exposição Especial, conhecendo já há alguns anos os nossos petróglifos de BanguDae e o seu Museu. E aos que escreveram os textos que constam deste catálogo, os já mencionados António Ponte, António Martinho Baptista e António Batarda Fernandes, bem como André Tomás Santos, Mário Reis, Thierry Aubry, Luís Luís e Jorge Sampaio. Gostaria ainda de deixar os meus sinceros agradecimentos a José Luís Russo e Miguel Almeida, que foram responsáveis respectivamente pela execução da réplica da rocha 3 da Penascosa e pelo trabalho de modelação de cópias em 3D de placas de arte móvel do Côa.

Finalmente, com a inauguração desta Exposição Especial, desejo que se estabeleça e mantenha uma relação de colaboração, quer académica, quer de sincera amizade, entre o Museu do Côa e o Museu do Petróglifo de Ulsan.

Setembro de 2015

Lee Sang Mog

Diretor do Museu do Petróglifo de Ulsan

1994년, 코아 계곡에서 발견된 암각화가 공개되기까지 과정은 동시대 문화유산에 대한 모든 이슈들의 결집체였다. 코아 계곡의 암각화는 1997년 국립공원 지정에 이어 1998년 유네스코의 세계문화유산 목록에 올랐다. 이어 2010년, 스페인의 시에가 베르데 암각화가 세계유산 목록에 추가되어 유적의 중요성이 다시 한 번 강조되었다. 1996년, 암각화를 보호전시하고 대중들에게 공개할 목적으로 설립된 코아 고고학 공원은 유적을 보호하는 수단이었으며 국립공원 지정과 세계문화유산 등재로 대중들에게 이를 각인시킬 수 있게 되었다. 고고학 공원은 암각화와 유적을 보존하기 위해 코아강과 도우루강 주변 약 200km²에 이르는 부지를 관리하고 있다. 여기에는 피게이라 드 카스텔로 로드리고, 메다, 핀헬, 빌라 노바 드 포츠 코아 일부를 포함하고 있다. 이러한 임무를 수행하기 위해 공원은 국립암각화센터와 협동으로 암각화와 고고학적 환경을 연구하였다. 연구가 시작된 이후부터 공원 내 개방된 세 곳의 유적을 방문하는 방문객들의 이해를 돕고 암각화를 소개하는 중심축이 되었다. 또한 포르투갈 문화부의 문화유산관리기관(IPP-IGESPAR-DGPC) 아래, 2010년 7월 코아 박물관이 개관하여 유적을 방문하는 중요한 관문의 역할을 하고 있다. 이러한 관리모델은 2011년 고고학 공원과 코아 박물관을 관리하는 코아 공원 재단이 설립될 때까지 계속되었다. 유네스코 세계유산인 코아 계곡과 시에가 베르데 강의 선사시대 암각화보존과 그 가치에 대한 인식은 유적을 지키고 댐 건설을 반대하는 “코아 이슈”가 있기에 가능했다. 1995년 말 정부는 코아강 하류 댐 건설 프로젝트를 중단하였고, 정부의 이러한 결정은 문화적으로 엄청난 파장을 불러 일으켰다. 당시 많은 암각화가 댐 건설 도중에 발견되었기 때문에 댐 건설을 계속하는 것은 유적이 수몰된다는 것을 의미했었다. 코아에서는 두 가지 견해가 대립하였다. 유산인가 발전인가, 과거인가 미래인가, 보존인가 혁신인가. 여기에 유산 정책에

대한 정치적 결정이 수반되었다. 코아에 대한 정부의 정책결정은 진정한 가치들 속에서 균형을 맞추는 것이었다. 즉, 과거보다 나은 오늘이라는 신념 아래, 변화를 의미하는 지속성과 창조를 담고 있는 보존이라는 개념의 상호 조화를 이루려고 한 것이었다.

코아 계곡의 암각화는 울산암각화박물관의 초청으로 한국으로 오게 되었다. 코아 계곡의 암각화는 세계적으로 가장 오래된 구석기 야외 암각화로 널리 알려져 있다. 이번 특별전을 통해 지난 20년 동안의 찬란한 스토리와 뛰어난 자연경관 속에 있는 코아 계곡의 구석기시대 암각화를 살펴볼 수 있을 것으로 기대해 본다.

안 토 니 오 풍 테

코아 공원재단 이사장

Apresentação

O processo inaugurado pela divulgação pública em 1994 dos primeiros achados de arte rupestre no Vale do Côa, condensa exemplarmente o debate patrimonial contemporâneo.

A classificação em 1997 na categoria de Monumento Nacional e a posterior inscrição em 1998 na lista do Património Mundial da UNESCO - à qual se seguiu em 2010 a inscrição da extensão do Vale do Côa em Espanha - Siega Verde, na lista do Património Mundial -, constituem marcos fundamentais do reconhecimento do valor deste património.

A criação do Parque Arqueológico do Vale do Côa (PAVC) em Agosto de 1996, tendo por objetivo gerir, proteger, musealizar e colocar em visita pública a arte rupestre do Vale do Côa, constitui o instrumento que operacionaliza a salvaguarda dos sítios pré-históricos de arte rupestre do Vale do Côa, precedendo e dando sequência aos atos de reconhecimento - classificação como Monumento Nacional e inscrição na lista do Património Mundial. De forma a preservar os núcleos de arte rupestre e os sítios arqueológicos coevos, o PAVC gere um território de duzentos quilómetros quadrados em torno dos últimos quilómetros do vale do rio Côa e junto à sua confluência com o Douro. Este território integra parcelas dos concelhos de Figueira de Castelo Rodrigo, Meda, Pinhel e Vila Nova de Foz Côa.

Em ordem ao cumprimento da sua missão, o PAVC iniciou um trabalho colaborativo com o Centro Nacional de Arte Rupestre, o qual se encarregou de estudar a arte do Côa e o seu enquadramento arqueológico. Por outro lado, e desde o seu início, o PAVC constituiu um corpo de guias de arte rupestre, já que os três sítios abertos ao público passaram a ser visitados sempre com o apoio destes guias. Entretanto, em Julho de 2010, foi inaugurado o Museu do Côa, o qual passou a ser a “porta de entrada” para uma visita aos sítios de arte rupestre do vale do Côa. Este modelo de gestão, com dependência do Ministério da Cultura através do organismo de gestão do Património Cultural de Portugal (primeiro IPPAR, depois IGESPAR, atual DGPC), manteve-se até 2011, momento em que

foi criada a Fundação Côa Parque, que atualmente gere o Parque Arqueológico e o Museu do Côa.

As conquistas patrimoniais em matéria de reconhecimento, salvaguarda e valorização dos Sítios Pré-históricos de Arte Rupestre do Vale do Rio Côa e de Siega Verde na lista do Património Mundial da UNESCO, só foram possíveis na medida em que a “polémica do Côa” - um debate que opunha os defensores da barragem aos defensores da salvação das gravuras pré-históricas - teve como corolário, em finais de 1995, a decisão do novo governo em abandonar o projeto de construção da barragem do Baixo Côa.

A decisão tomada pelo governo então recém empossado (1995), foi de grande alcance cultural - as gravuras estavam localizadas numa zona onde estava, já em construção, mais um grande empreendimento hidroelétrico que inevitavelmente os submergiria.

Retomemos a ideia inaugural de que o processo Côa condensa exemplarmente o debate patrimonial contemporâneo. Ele convoca as dicotomias que acompanham o nascimento da ideologia do património - património vs desenvolvimento; passado vs futuro; preservação vs inovação... -, às quais oferece uma resposta política, a de uma verdadeira política do património. Com efeito, a decisão política governativa foi, no caso do processo Côa, uma decisão de política patrimonial no sentido mais autêntico, isto é, uma decisão que deu conteúdo à convicção de que é hoje possível, melhor do que anteriormente, conciliar a continuidade com a mudança, a conservação com a criação.

Uma já longa história que, a convite do Doutor Sangmog Lee, diretor do Museu do Petróglifo, de Ulsan, fazemos chegar agora até à Coreia do Sul através de uma exposição onde se procura historiar este passado recente Coréia do Sul em paralelo com uma síntese da arte rupestre pré-histórica do Vale do Côa, com uma natural acentuação do ciclo Paleolítico, já que está no Côa o mais antigo e denso conjunto de arte paleolítica ao ar livre até agora identificado no mundo.

António Ponte

Presidente da Fundação Côa Parque

전시개요 APRESENTAÇÃO

한국에 온 코아 계곡의 미술

A Arte do Vale do Côa na Coreia do Sul

안토니오 마르티노 밥티스타

António Martinho Baptista

rupestres do Côa, encarados estes como o verdadeiro museu com os seus painéis decorados desde o Paleolítico e vistos como uma espécie de land-art ou de instalação na paisagem. E o próprio Museu do Côa foi pensado e desenhado como se se tratasse de uma grande laje de xisto tombada na paisagem, num lugar emblemático junto à foz do rio Côa. Mimetizando, numa paisagem árida mas de grande beleza natural, a coloração amarelada que caracteriza as pátinas dos xistos locais, o Museu do Côa rapidamente se transformou num dos principais projetos-âncora na região do Alto Douro português, inserida também ela numa paisagem classificada como Património Mundial da Unesco.

Concluído e firmemente implantado em Portugal todo este processo, é com natural satisfação e com um profundo agradecimento institucional e pessoal que a Fundação Côa Parque, entidade gestora do Parque Arqueológico do Vale do Côa e do Museu do Côa, aceitou o amável convite do Dr. Sangmog Lee, Diretor do Museu do Petróglifo, de Ulsan, no sentido de realizarmos esta exposição sobre a Arte do Côa. Com ela, trazemos até à Coreia do Sul a mais original e mediática história da arqueologia portuguesa na transição do milénio, em paralelo com uma visão de síntese da grande arte paleolítica do Côa, que constitui hoje o maior conjunto mundial de arte paleolítica de ar livre e que é uma das joias da coroa do património cultural em território português.

A exposição, titulada A Arte Rupestre do Vale do Côa, foi pensada e distribuída em dois módulos que se interligam: no primeiro sintetiza-se a história da salvação da arte do Côa até ao abandono da construção da barragem em finais de 1995 e da criação do Parque Arqueológico do Vale do Côa em 1996 e, bem assim, da primeira sistematização do estudo da arte do Côa, cuja grande antiguidade evidenciada pela arqueologia seria decisiva para a tomada de decisão política do abandono das obras da barragem; no segundo, mais desenvolvido, perspectiva-se o estado dos conhecimentos que hoje temos dos ciclos rupestres do Côa e do seu enquadramento arqueológico, centrados evidentemente no tempo longo paleolítico. Concede-se também particular destaque à criação do Museu do Côa, em 2010, enquanto grande centro de interpretação da arte do Côa e porta de entrada para a sua fruição pública.

Com as dificuldades naturais de uma exposição concebida à distância, esta organiza-se e desdobra-se sobre um lote de painéis com grandes ampliações fotográficas, acompanhados por desenhos de algumas rochas selecionadas dos principais períodos artísticos do Côa. Em paralelo, o que será talvez um dos principais atrativos da exposição, foi realizada expressamente para esta mostra, uma nova réplica da rocha 3 da Penascosa, certamente a mais visitada rocha do Côa, com o seu notável e bem ilustrativo lote de sobreposições de picotagens profundas do período antigo do Côa. Esta réplica ficará seguidamente em depósito no Museu de Ulsan, assinalando na Coreia do Sul um dos marcos desta exposição, mas também convidando/desafiando os futuros visitantes desse museu a uma visita ao Museu do Côa e aos nossos sítios de arte pré-histórica. Foram ainda feitas, também expressamente para esta exposição, duas réplicas de duas placas com arte móvel do Fariseu.

Os textos e a documentação gráfica de apoio à exposição, condensados neste catálogo, foram elaborados tendo em vista um público específico como é o da Coreia do Sul, mas também tendo em atenção uma maior difusão internacional dos sítios de arte pré-histórica do Côa. Os textos são sínteses elaboradas pela equipa de investigação que desde 1996 está centrada no PAVC e parte dela

anteriormente no extinto CNART. Neste aspecto tem sido fundamental o trabalho continuado deste corpo de investigadores ora centrados no Museu do Côa.

As diversas etapas da prospecção arqueológica no vale do Côa, iniciadas logo em 1995, com um carácter extensivo, são tratadas por Mário Reis. Se inicialmente a prospecção de sítios e painéis decorados se centrou nas zonas logo a montante do local onde estava a ser construída a barragem do Côa, a partir do abandono desta obra as prospecções foram paulatinamente alargadas a toda a região do Baixo Côa e zonas adjacentes. Esta tarefa esteve inicialmente a cargo do Centro Nacional de Arte Rupestre e, na sequência da sua extinção em 2007, coube ao Parque Arqueológico do Vale do Côa a sua prossecução. Sendo um trabalho em continuidade, ele assenta numa ponderada sistematização a partir do estudo dos particularismos geológicos regionais e do conhecimento cada vez mais aprofundado das condições de jazida e das tipologias da nossa arte rupestre. E onde até 1994 eram conhecidas apenas algumas dezenas de rochas historiadas, hoje podemos afirmar que foram nos últimos 20 anos identificados 85 sítios, com mais de 1200 rochas decoradas.

O ciclo rupestre paleolítico é descrito por André Santos, sintetizado por ora em 3 fases artísticas criativas de monumentalização do vale, bem conhecidas a partir quer das diferentes técnicas de execução dos motivos (picotagens profundas mais características do período antigo, incisões quase exclusivas dos períodos recentes), quer da distribuição espacial dos painéis nas margens do rio ou de alguns dos seus afluentes, quer ainda do ordenamento figurativo dos temas nos próprios painéis e da especificidade e estilística dos próprios temas, quase sempre centrados nos quatro grandes herbívoros (cavalos, auroques, cabras e cervídeos) amplamente maioritários em toda a arte de época glacial do Côa. A grande quantidade de rochas decoradas e motivos disseminados pelos últimos quilómetros do curso do Côa e as hipóteses de experiência desta arte pelos bandos de caçadores-recolectores que estanciavam na região, sugerem ser o vale do Côa o principal “lugar de agregação” destas comunidades no tempo longo paleolítico. Lugar de trocas, de matérias-primas mas também de experiências vivenciais, seriam as figurações rupestres um dos principais factores de agregação e, afinal, o mais importante remanescente que chegou até aos nossos dias vindo dos milénios desse tempo mítico.

Estas hipóteses que a arqueologia foi sedimentando, estão convenientemente enquadradas na síntese de Thierry Aubry, que tem coordenado os trabalhos de escavação dos sítios de ocupação que foram sendo identificados no Baixo Côa. Sendo uma região caracterizada pela ausência de grutas, e onde até à criação do PAVC não se conhecia qualquer evidência de ocupação paleolítica, todos estes sítios são de ar livre, cobertos por depósitos sedimentares, quer na área planáltica (Olgas), quer em terraços fluviais, como na Cardina ou mesmo junto ao curso atual do rio, como no Fariseu, tendo até ao momento sido intervencionados nove sítios. Há evidências de ocupação humana da região em datas muito recuadas, como o demonstra a indústria lítica de tipo Levallois atribuível ao Paleolítico médio (Homem de Neanderthal), patente por exemplo na Cardina I. Dispomos agora também de 25 datas obtidas pelo radiocarbono e pela luminescência que atestam a ocupação paleolítica do baixo vale do Côa que Aubry situa pelo menos entre 30.000 e 12.000 anos antes do presente. E se as grandes estruturas de habitat Gravettense da Cardina sugerem um lugar de habitação permanente, já

a ocupação das Olgas parece mais um tipo de ocupação diretamente relacionada com episódios de expedições de caça aos grandes herbívoros como sejam o cavalo e o auroque, os dois animais mais densamente gravados na fase antiga da arte do Côa. Por outro lado, o estudo das indústrias líticas sobre sílex que têm sido encontradas nas jazidas do Côa, um material que não estava disponível na região, demonstram que a área económica dos artistas do Côa se alongava pelo menos num raio de c. de 150 quilómetros. A conjugação destes e outros fatores, como os elementos de datação indireta saídos da escavação do sítio do Fariseu frente à rocha 1, onde foram recolhidos vários exemplares de arte móvel em camadas sedimentares estratigrafadas, contribuíram para confirmar as cronologias de base estilística da arte paleolítica do vale do Côa.

O segundo mais importante ciclo artístico desta região é o da Idade do Ferro, centrado na 2ª metade do 1º milénio a.C. A síntese dos nossos conhecimentos é aqui apresentada por Luís Luís. Tendo até ao momento os estudos de enquadramento arqueológico sido mais centrados na arte paleolítica, não há ainda um bom contexto arqueológico para as muitas centenas de gravuras da Idade do Ferro distribuídas por quase meia centena de rochas decoradas entretanto descobertas. Como parece evidente, a temática da Idade do Ferro, refletindo um tipo de sociedade mais guerreira e hierarquizada, é centrada na figura humana, muito mais do que o foi a arte paleolítica, onde as representações antropomórficas são muito raras. É portanto um tipo de iconografia claramente antropocêntrica, estando o homem no centro da ação, por vezes mesmo em interessantes associações de carácter cénico, como a singular e bem conhecida cena de luta da rocha 3 da Vermelha. A panóplia de armas, figurando modelos metálicos, que têm sido identificadas nos painéis decorados, como por exemplo as falcatas e as lanças e até algumas espadas e punhais, para além dos escudos redondos, como os descritos por Estrabão, que podem ser comparadas a modelos idênticos da cultura material, é um bom indicador cronológico para uma classificação cronológica da maioria destas representações na IIª Idade do Ferro, mais propriamente entre os séculos IIIº e IIº a.C. Armas, transportadas ou não por guerreiros e que se associam a representações de animais em que o cavalo, o cão e o cervídeo têm um significado com uma grande densidade mitológica, figurando mitos pré-romanos cujo significado é hoje de difícil apreensão. Toda esta densa simbologia da Idade do Ferro é relacionada pelo autor com mitos de raiz céltica e encarada como uma “arte de fronteira” entre o mundo dos vivos e dos mortos, onde parece ressaltar uma heroicização do guerreiro-homem e da sua transmutação pela morte em combate.

Sendo o vale do Côa um espaço aberto, a conservação da sua arte rupestre foi num primeiro momento fruto do acaso e das circunstâncias do facto de ser uma região desde sempre pouco povoada. A não construção da barragem do Côa permitiu a sua conservação *in situ*. Mas uma anterior barragem construída no Douro submergiu muitas gravuras desde 1983 e nomeadamente um sítio com os melhores exemplos de arte da Idade do Ferro como é o Vale da Casa. Após a criação do PAVC e a classificação da arte do Côa como Património Mundial, foi desenvolvida uma estratégia de intervenção no domínio da conservação, que passa pelo estudo dos particularismos geológicos dos suportes, quase todos em afloramentos grauváquicos em encostas de fortes pendentes ou no fundo dos vales ribeirinhos. Esta problemática é aqui tratada por António Batarda Fernandes,

estabelecendo desde logo uma clara distinção entre preservação e conservação num espaço como o vale do Côa, onde se tem privilegiado uma filosofia de intervenção minimalista na conservação (e até no estudo) dos sítios arqueológicos. Pontualizados os factores de degradação natural, como as alterações climáticas, os cataclismos e as dinâmicas erosivas naturais, o autor sintetiza um específico Programa de Conservação para o Parque Arqueológico do Vale do Côa onde se propõe o tipo de monitorização e de registo dos diversos factores de degradação natural dos painéis. Um programa que teve já fases experimentalistas no vale (testes-piloto), nomeadamente em afloramentos não decorados em 3 sítios abertos a visita pública (Canada do Inferno, Penascosa e Ribeira de Piscos), estudando-se fundamentalmente a estabilização estrutural dos suportes, tendo em vista a sua aplicabilidade em futuras intervenções que sejam necessárias em painéis decorados.

No domínio da divulgação e atendendo à importância cada vez maior das redes sociais, a presença do Museu do Côa e do Parque Arqueológico do Vale do Côa na internet é apresentada com o devido destaque por António Batarida Fernandes. É destacada a nossa presença www nas principais plataformas de massificação de informação como sejam o Facebook, em canal próprio no YouTube, o Twitter e bem assim no TripAdvisor, este enquanto principal sítio na internet de recomendações e classificações de sítios para visitas de férias. O PAVC e o Museu do Côa adoptam e desenvolvem nestas plataformas o conceito da divulgação quer das nossas atividades correntes, mas também o da organização da informação técnica e científica no que se vai tornando um imenso repositório de dados, bem organizados, assim tornados desta forma acessíveis, quer ao simples turista de ocasião, mas também ao investigador interessado em aprofundar os seus conhecimentos sobre a arte do Côa e a sua história.

Tentando divulgar a programação das exposições entretanto apresentadas no Museu do Côa, Jorge Sampaio apresenta uma curta síntese do trabalho desenvolvido nesta matéria nos primeiros 5 anos de vida do Museu do Côa. Aqui será evidente a nossa ligação à arte contemporânea, seguindo uma filosofia de intervenção nesta região do Douro superior português que passa pela constante ligação da arte pré-histórica (do passado remoto) à nossa contemporaneidade. Neste sentido tem sido evidente o nosso desafio a artistas contemporâneos para que desenvolvam projetos que tenham por mote, ou fonte inspiradora, a arte do Côa.

Por último, não podíamos deixar de dar o devido relevo à criação do Museu do Côa (aqui atualiza-se um texto do autor até agora apenas apresentado on-line) e a sua ligação à história recente da salvação da arte do Côa e de como uma decisão política de não construção de uma barragem, esteve na origem de um dos mais originais projetos de cultura em Portugal nos últimos 20 anos. Se a criação do Parque Arqueológico e a organização das primeiras visitas guiadas às gravuras do Côa dominaram este processo logo a partir de 1996, a criação do Museu do Côa, em meados de 2010, serviu para consolidar todo o projeto, que hoje se afirma como um dos mais importantes sítios de eleição na aposta turística de toda a região do Alto Douro português.

António Martinho Baptista

Comissário da Exposição

Arte Rupestre Vale

Arte Rupestre Vale do Côa

화

ARTE RUPESTRE VALE DO CÔA

기적의 바위그림
코아계곡의 암각화
ARTE RUPESTRE VALE DO CÔA
2015. 9. 9(월) - 12. 26(목)

ARTE RUPESTRE VALE DO CÔA

Fundação

기적의 바위그림
코아계곡의 암각화

ARTE RUPESTRE VALE DO CÔA

TRE
O

1995년 10월 총선 이후, 포르투갈 정부는 “코아댐 건설 중지”라는 문화적이면서도 정치적인 의미에서 큰 결정을 내렸다. 댐 건설로 수몰될 위기에 처한 고고학적 유산이 국가 에너지정책에 필요한 수력발전 건설 사업보다 더 중요하다는 입장을 천명한 것이다. 당시 발견된 암각화와 함께 수천 년 동안 큰 변화 없이 마치 화석 같은 풍경을 간직하고 있었던 계곡에 대한 보존 조치는 국가 문화기관과 시민들의 정당한 요구로 이루어진 것이었다. 이 결정에서 가장 중요한 것은 현재까지 놀라울 정도로 잘 보존된 고대 야외 암각화의 고고학적 경관 연구에 선구적인 길을 개척할 수 있게 된 것이다. 이어 1996년 8월 유적을 보호하기 위해 고고학 공원이 설립되었다. 1997년 4월 공원은 법적 효력을 얻었고 암각화를 전문적으로 연구하는 국립암각화센터가 문을 열었다. 센터는 정치적인 이유(조직 개편)로 2007년 4월 폐쇄되었지만, 수년 동안 암각화 유적 및 고고학적 맥락에 대한 지식들이 정리되었다.

오늘날 후기구석기 암각화의 연대는 약 25,000년 전 ~ 12,000년 전(그라베티안에서 막달레니앙 시기)으로 알려져 있다. 유적의 성격으로 미루어 보아 매우 오래된 유적으로 보였지만, 빙하시대 코아 미술의 고대성을 과학적으로 입증하기 위해서는 후기구석기 암각화의 점유패턴에 초점을 맞춘 고고학적 연구가 뒤따라야 했다. 후기구석기 거처로 알려진 올가스, 카르디나, 파리제우 같은 코아 하류 지역의 고원이나 강 주변에서 여러 후기구석기 유적들이 발굴되었다. 이 중 파리제우는 구석기시대 그림이 새겨진 대형의 암면과 직접적으로 연관되어 있다. 이 유적의 발굴조사로 암각화가 지금으로부터 2만 년 전으로 거슬러 올라간다는 사실을 증명하였다. 이로서 1995년부터 시작된 코아 암각화에 대한 고고학적 논쟁(연대문제)은 종지부를 찍을 수 있게 되었다.

1998년 12월, 유네스코는 코아 계곡의 선사시대 암각화 유적을 세계유산으로 지정하였다. 그리고 2010년 8월 코아 계곡의 연장으로 스페인 아게다 계곡의 시에가 베르데 암각화 유적을 세계유산으로 추가로 등재하였다. 포르투갈 정부는 세계유산 등재 신청을 할 때 코아 암각화 전문박물관 건립을 약속했었고, 오랜 시간이 소요되었지만 2010년 7월 개관하였다. 현재 코아 박물관은 포르투갈에서도 특별한 곳에 위치하고 있다. 다른 도시와 멀리 떨어져있으며 직접적으로는 암각화 유적과 이어져있다. 사실상 구석기시대 그림이 새겨진 바위들로 인해 그 자체가 “랜드-아트”이자 공간 미술이다. 거대한 편암 판석을 연상시키는 편암의 노란 녹청을 모티브로 한 코아 박물관은 황량하지만 아름다운 코아 강어귀에 상징적인 자리에 위치하고 있다. 코아 박물관은 암각화와

함께 세계유산으로 지정된 포도밭의 빼어난 문화경관(알토 도우루 비냐테이루)과 더불어 도우루 지역의 선두적인 문화 프로젝트가 되었다.

코아 고고학 공원과 코아 박물관을 운영하고 있는 코아 공원 재단이 울산암각화박물관의 초대에 응했다는 사실에 대해 개인적으로 또 기관으로서도 깊은 감사를 표하는 바이다. 이를 통해 우리는 포르투갈에서 가장 독창적이고 대중매체의 관심을 많이 받은 세계에서 가장 큰 야외 구석기 미술과 포르투갈 문화유산의 꽃인 코아 경관을 한국에 소개할 수 있게 되었다. “포르투갈 코아 계곡의 암각화”라는 제목으로 개최되는 이번 전시는 상호 관련된 두 개의 요소로 구성되었다. 하나는 댐 건설을 중단하고 코아 계곡에 고고학 공원을 설립함으로써 코아 미술을 살리게 된 역사이다. 그리고 다른 것은 댐 건설 중단에 결정적인 기여를 한 암각화의 고대성, 즉 암각화 연대에 대한 연구와 오늘날 알려진 고고학 맥락에 대한 한층 발전된 관점이다. 그리고 이와 함께 코아 미술에 대한 해석과 대중의 접근성에 초점을 맞춘 2010년 개관한 코아 박물관을 강조하였다. 거리상의 어려움은 있었지만, 이번 전시에서는 주요한 코아 암각화 도면과 대형 사진을 준비하였다. 이번 전시회에서 가장 중요한 메인 전시물은 새롭게 제작한 페나스코사 바위 3의 암각화 복제모형물이 아닐까 생각된다. 쪼기로 표현된 이 암각화는 코아에서 가장 많은 사람들이 방문하는 곳이다. 이 모형물은 한국과 포르투갈 두 국가의 우호관계를 상징하고 훗날 울산의 방문객들이 코아 박물관과 유적을 방문하기를 기대하며 울산암각화박물관에 남겨지게 될 것이다. 그리고 이번 전시회를 위해서 특별히 제작된 파리제우의 지널 예술품 등이 전시된다.

도록에 포함된 텍스트와 도표들은 한국 관람객을 염두에 둔 동시에 코아 계곡 암각화의 국제적인 홍보를 위해 마련되었다. 원고는 1996년부터 코아 공원과 현재 폐쇄된 국립암각화연구센터 연구진들이 준비한 것이다.

마리오 레이스는 1995년부터 진행된 코아 계곡 고고학 연구의 여러 단계들을 다루었다. 초기 유적과 암각화에 대한 조사는 코아 댐이 건설되고 있던 상류 지역을 중심으로 진행되었다. 댐 건설이 중단된 이후에는 코아 하류지역 전체와 인접지역까지 조사범위가 확장되었다. 국립암각화연구센터가 처음 조사를 진행하였고 2007년 폐쇄된 이후부터는 코아 고고학 공원이 진행하였다. 지역의 지질학적 특성에 관한 분석과 암각화의 퇴적 양상 및 형식론에 바탕을 둔 업무는 지속적으로 이어졌다. 1994년까지 오직 수십 개의 암각화가 알려져 있었지만, 그간 20년 동안의 조사를 통해 85곳 유적과 1,200개

이상의 암각화가 발견되었다.

후기구석기 암각화에 대해 안드레 산토스가 현재 잘 알려진 제작기법들(쫓기가 가장 고대에 속하고 선 긋기는 보다 최근 것)과 강 주변과 지류에 있는 암각화의 공간적 분포를 다루었다. 특정 암면에 주로 초식동물인 말, 오로코스, 야생 염소, 사슴 등을 주제로 한 그림의 비유적 설명은 코아 계곡의 빙하기 미술을 이해하는데 도움이 될 것이다. 코아강 주변으로 수 킬로미터에 걸쳐 분포하는 암각화와 수렵채집 집단들이 머물다 간 흔적으로 보아, 코아 계곡은 후기구석기 당시 지역 사회의 집합 장소로 추정된다. 이곳에서 그들은 원자재를 교환하고 서로 유대관계를 강화한 것으로 보이는데 암각화가 집합의 주요한 요인이 되었던 것으로 보인다. 결국 이런 암각화들은 신화시대에서부터 수천년이 흐른 지금까지 남아있는 중요한 자산인 것이다.

고고학 연구의 이슈들은 티에리 오브리가 요약하여 정리하였다. 그는 코아 하류지방의 후기구석기 유적 발굴을 지휘하였다. 코아 고고학 공원이 설립되기 이전까지 동굴이나 구석기 점유지에 대한 흔적은 발견되지 않았다. 퇴적물에 덮인 야외 유적들은 올가스 고원이나 카르디나 하안 단구 또는 파리지유의 기존 하도에 위치하고 있다. 중기 구석기 네안데르탈의 것으로 여겨지는 카르디나 I 유적 등에서 출토된 르발루아 유형의 석기는 이곳에 오래 전 선사시대부터 사람들이 거주했다는 것이 증명한다. 오브리는 방사성 탄소연대측정법과 발광측정법을 사용해 30,000년 전 ~ 12,000년 전 코아 계곡 하류지역에서 구석기시대 점유지를 확인하였다. 카르디나의 그라베티안 시기의 구조물은 영구적 거처로 추정되고, 올가스 유적은 선사시대에 가장 많이 묘사된 말이나 오로코스와 같은 큰 초식동물을 사냥한 장소로 여겨진다. 그리고 후기구석기 문화층에서 발견된 석기들은 코아 미술가들의 경제적 범위가 적어도 150km 반경까지 미쳤음을 보여준다. 파리지유 바위 1에서 암각화는 층위학적 연대추정이 가능한 문화층에 덮여있었고, 포르투갈에서 지닐 예술품이 처음으로 발굴되어 코아 미술이 후기구석기에 해당하는 것을 증명하였다.

코아 지역에서 또 다른 중요한 시기는 기원전 약 1천년 후반의 철기시대로 루이스 루이스가 요약하였다. 코아 계곡에 대한 연구는 구석기 미술과 고고학 맥락에 중심이 되지만, 약 50개 암면에서 수백 점의 철기시대 그림이 발견되었다. 인간에 대한 표현이 드문 구석기시대 미술에 비해 철기시대 미술은 계급사회의 전사들을 묘사하는 등 인물상들이 많이 있다. 이례적으로 잘 알려진 베르멜로사 바위 3의 전투하는 전사처럼 사람



특별전의 주요 전시물로 특별히 제작된 페나스코사 3번 바위 암각화 복제물은 코아박물관과 울산암각화박물관 두 기관 사이의 우정의 상징으로 울산 암각화박물관에 영구적으로 남겨지게 될 것이다.

A peça central da exposição, a réplica da Rocha 3 da Penascosa que permanecerá definitivamente no Museu do Petróglifo de Ulsan como símbolo da amizade entre as duas instituições. Foto de António Martinho Baptista.



페나스코사 3번 바위 암각화의 모티브

Motivos de arte rupestre presentes na Rocha 3 da Penascosa. Desenho CNART.

의 행동을 중심에 둔 흥미로운 인간의 도상이 있다. 로마 지리학자 스트라보가 동시대 이 지역 주민들의 전쟁복장을 묘사했던 것과 유사한 팔카타(이베리아 철기시대 무기의 일종)와 창, 검이나 단검 같은 금속 무기들과 원형방패 대부분은 기원전 2 ~ 3세기 것들이다. 전사와 무기 그리고 말, 사슴, 개 등의 묘사는 아마도 로마시대 이전 어떤 신화적 모티브와 관련된 것으로 추정된다. 루이스는 이 신화를 켈트족 문화와 연관 지어 전사가 전쟁터에서 죽어 영웅이 되는 과정과 산 자와 죽은 자의 경계를 표현한 “접경 예술”이라고 보았다.

코아 계곡은 개방된 상태였지만, 인구가 희박한 지역의 자연스런 혜택으로 암각화가 잘 보존되었고, 코아 댐 공사 중지로 이를 영속할 수 있게 되었다. 그러나 1983년도에 건설된 도우루 댐으로 인해 코아 최상의 철기시대 미술이 있었던 발레 다 카사의 수많은 암각화들은 수장되고 말았다. 코아 계곡 고고학 공원이 설립되고 유네스코 세계유산으로 등재된 이후, 가파른 경사지와 강바닥에 위치한 거의 모든 바위에 대해 지질학적 특수성을 고려한 보호조치 방안들이 마련되었다. 코아 계곡의 암각화 보존은 안토니오 페드로 바타르다 페르난데스가 다루었다. 그는 먼저 “보호”와 “보존”의 차이점을 명확히 정립하고 암각화 연구를 비롯하여 왜 최소한의 인위적 개입이 필요한지 자세히 다루었다. 기후변화와 같은 자연조건의 악화, 자연재해와 부식의 역학적 요인 등에 대한 모니터링과 암면의 자연적 손상 기록을 제시하고 코아 고고학 공원의 특별한 보호 프로그램을 정리하였다. 이 프로그램의 일환으로 그림이 새겨지지 않은 암면에 대한 실험은 대중들에게 공개되고 있다. 캐나다 두 인페르노, 페나스코사, 리베이라 드 피스코스 등 세 곳에서 이런 실험들이 진행되었는데, 주로 노두의 구조적 안정과 암면을 강화시키는 적합한 방법을 파악하는 것이었다. 그리고 안토니오 바타르다 페르난데스는 코아 박물관과 공원의 인터넷 활동에 대해 페이스북, 유튜브, 트위터, 그리고 관광명소 관련 방문객의 리뷰를 다루는 트립어드바이저를 포함한 소셜 네트워크 활용의 중요성을 다루었다. 온라인 활동은 코아 박물관과 공원의 프로그램을 홍보하고 20년 동안 수집해온 기술 및 과학적 자료를 정리해 코아 지역과 역사에 관심 있는 관광객과 연구자들과 이를 공유하기 위해 인터넷을 활용한다.

조르게 삼파이오는 최근 5년 동안 코아 박물관에서 열린 중요한 특별전에 대해 정리하였다. 우리는 먼 과거, 선사시대 미술과 현대를 잇고자 하는 목표로 박물관과 현대 미술 사이의 연결고리를 만들었다. 많은 현대 미술가들이 그들의 모토 또는 영감의 원

천인 코아 미술의 전시 프로젝트에 도전 정신을 갖고 참가하였다.

마지막으로 코아 박물관 건설이 침수로부터 암각화를 보호한 코아 계곡의 근대사와
댐 건설 중단 이후 최근 20년 동안 어떻게 포르투갈 문화 프로젝트 중 가장 특별한 사
례가 되었는가를 다룬다. 1996년 고고학 공원 설립과 유적 첫 가이드 투어로 프로젝트
가 시작되었다면, 2010년 중반에 건립된 코아 박물관은 오늘날 도우루 상류지역의 가
장 중요한 관광명소로 프로젝트 전체를 강화시키는 역할을 하고 있다.

안 토 니 오 마 르 티 노 밥 티 스타

코아 박물관장

Em finais de 1995, o Governo de Portugal, recentemente constituído na sequência das eleições gerais de Outubro/95, tomou uma decisão que, à época, se revelaria de grande alcance cultural e político: decidiu parar a construção da barragem do Baixo Côa, que há mais de 3 anos prosseguia os seus trabalhos, com o argumento de que os valores histórico-arqueológicos que iria submergir eram mais importantes do que a mera construção de mais um empreendimento hidro-eléctrico que não seria afinal tão fundamental para a política energética do país.

Considerava-se assim que a conservação dos sítios rupestres entretanto descobertos se justificava de pleno direito, tal como era exigido por grande parte das forças culturais e movimentos de cidadãos do país, em paralelo com a conservação da sua envolvente paisagística, uma espécie de paisagem fósil ribeirinha, pouco transformada nos últimos milénios.

Abria-se assim caminho ao estudo pioneiro de uma arqueologia da paisagem centrada num conjunto de sítios rupestres de grande antiguidade e que, miraculosamente, tinham chegado extraordinariamente bem preservados até aos nossos dias.

Na sequência desta decisão, foi criado em Agosto de 1996 um Parque Arqueológico para proteção dos sítios então conhecidos, que ganhou força de lei em Abril de 1997, momento em que também foi criada na região uma estrutura de investigação dedicada à arte rupestre, o Centro Nacional de Arte Rupestre, que seria extinto por razões políticas em Abril de 2007.

Nos anos seguintes, consolidou-se o conhecimento da grande riqueza rupestre de toda a região e do seu enquadramento arqueológico, onde se destacava claramente o ciclo de arte rupestre do Paleolítico superior, que se espraia no tempo longo entre ± 25.000 anos e ± 12.000 anos antes do presente (do Gravettense ao Magdalenense).

O estudo do contexto arqueológico da arte do Côa, muito centrado até hoje no Paleolítico, revelar-se-ia imprescindível para a certificação científica da grande antiguidade do ciclo artístico de época glacial do Côa, validando claramente as atribuições estilísticas que desde o início foram dadas à arte rupestre patente na região como sendo de época paleolítica.

Hoje conhecem-se nesta zona do Baixo Côa vários lugares de acampamentos como nas Olgas, na Cardina e no Fariseu, quer em sítios de planalto, quer no fundo do vale, e pelo menos um deles, no Fariseu, diretamente relacionado com um grande painel decorado no paleolítico, que via desta forma confirmada arqueologicamente uma cronologia *ante-quem* de mais de 20.000 anos antes do presente.

Simbolicamente, a polémica arqueológica do Côa que se desenrolara ao longo de todo o ano de 1995, terminava com as escavações do Fariseu, cuja primeira campanha decorreu em 1999.

Entretanto, em Dezembro de 1998, a Unesco concede o estatuto de Património Mundial aos sítios rupestres do vale do Côa, classificação que em Agosto de 2010 seria alargada ao sítio de Siega Verde, no vale do Águeda castelhano, enquanto Extensão do Vale do Côa.

Logo na altura daquela classificação, o governo português comprometera-se a construir na região um museu dedicado à arte rupestre do Côa. Num processo que se alongaria no tempo, este museu seria entretanto inaugurado em Julho de 2010, tornando-se desde então o Museu do Côa um projeto museológico extremamente original no conjunto dos museus portugueses. Desde logo pela sua localização, longe de qualquer contexto urbano, mas também pela sua ligação direta aos sítios

코아 계곡의 암각화 고고학

A arqueologia rupestre no Vale do Côa

안토니오 마르티노 밥티스타

António Martinho Baptista

코아 댐 건설을 위해 탐사조사를 한 고고학조사팀은 1991년 즈음 처음으로 구석기 시대 암각화를 발견했지만 이 사실은 기밀에 부쳐졌다. 1994년 말 대중들에게 그 존재가 알려지자 포르투갈 사회는 큰 혼란에 빠졌다. 댐 공사가 이미 상당히 진행된 상태로 유적 대부분이 곧 수몰될 위험에 직면해 있었기 때문이다. 새로 발견된 암각화의 진상을 파악하기 위해 당시 포르투갈 정부의 산하기관이었던 포르투갈 고고문화재연구소(IPPAR)는 유네스코에 전문가들을 파견해줄 것을 두 번(1994년 12월, 1995년 1월)에 걸쳐 요청하였다. 이와 함께 포르투갈 연구진(안토니오 마르티노 밥티스타와 마리오 바렐라 고메즈)에게도 코아 암각화 조사를 의뢰하였다.

1995년 내내 암각화를 구하려는 캠페인이 벌어졌다. 그런 와중에 암각화가 새겨진 바위들이 새롭게 발견되었고 점유지에 대한 첫 발굴조사도 이루어졌다. 1995년 말, 정부는 암각화를 침수시키지 않기 위해서 댐 건설을 중단하겠다는 결정을 내렸다. 전례 없는 정치적 결정의 산물을 직접 보려는 방문객들이 쇄도하자 1996년 8월, 코아 계곡 고고학 공원이 설립되어 대중들에게 암각화 유적을 공개하는 일을 맡았다. 그리고 1997년 4월, 포르투갈 전역의 암각화를 조사하기 위해서 코아 고고학 공원에 국립암각화연구센터를 설립하였다.

당시 암각화를 기록하고 연구하는 방법도 변화가 있었는데, 1995년 직접적인 암각화 연대측정을 시도했던 코아 사건도 있었다. 이 사건은 더 큰 논란을 만들었고 대중들과 정치인들에게 혼돈을 가져다주었다. 결국 이 실험이 신뢰할 수 없다는 사실이 밝혀졌지만, 포르투갈 매체에서 과학적 검증 없이 그대로 사용되기도 하였다. 그사이 유적조사단은 고고학 공원이 대중들에게 공개하기 시작한 캐나다 두 인페르노, 페나스코사, 리베이라 드 피스코스 유적에 대한 기록을 시작하였다. 코아 계곡 암각화 연구에 처음 사용된 방법은 초산염이나 가는 로트링 펜으로 그림이 표현된 암면을 무색비닐에 채록하는 것이었다. 이런 고전적인 기록 방법은 쫓기 또는 긁기 기법의 흔적을 적합하게 표현하고 다른 문양과 서로 어떻게 겹쳐지는지 바로 판독해 조형적인 층위분석에 쓰임새가 있었다. 원작에 대한 복원은 해마다 경험이 축적되어가면서 더욱 완벽해져갔고 코아 계곡 암각화 홍보에도 사용되었다. 이처럼 더디지만 꼭 필요한 노력은 코아에서 상징적 유산을 남기고 사라진 과거 예술가들에 대한 존경의 표시와도 같았다. 리베이라 드 피스코스 바위 1에 표현된 말 그림에서 볼 수 있듯이, 경사진 암면은 기술적 해결책을 제공하였고 코아 암각화 대부분은 뛰어난 미적 품격을 지니고 있었다. 그래서 인내와 해



그림 1. 뒤엉킨 말, 리베이라 드 피스코스.

Fig 1. Cavalos enlaçados da Rocha 1 da Ribeira de Piscos. Foto de António Martinho Baptista.

석을 요구하는 현장 채록 작업은 기술의 발달에도 불구하고 암각화연구에서 매우 중요한 것이다.

모든 기록 작업(채록과 사진촬영)은 같은 연구팀에 의해 주로 야간에 얇은 인공조명을 이용해 진행하였다. 처음에는 발전기를 사용하였는데 장거리에 들고 다니기에 너무 무거웠다. 요즘은 LED 손전등을 이용하면서 작업이 훨씬 수월해졌다. 여름철은 낮

온도가 높고 변성암에 열이 쌓이기 때문에 봄과 여름 긴 밤 동안에 기록 작업이 진행되었다. 이런 작업을 야간에 진행하는 가장 큰 이유는 대부분 코아 암각화가 채색이 아닌 새겨진 그림이라는 특성에 있다. 긋기 기법으로 표현한 문양들은 인공조명 없이는 식별이 힘들고 낮에는 감지하기 어렵다. 오늘날 코아의 대부분의 막달레니앙 시기(후기구석기 말)와 철기시대 미술은 긋기 기법으로 표현된 것으로 알려져 있다.

코아 계곡 암각화에 대한 기록은 1990년대 초 캠페인에서도 큰 역할을 하였다. 그리고 포르투갈 정부의 공식보고서와 세계유산 등재 과정에서도 중요하게 사용되었다. 이러한 노력은 주앙 질하오에 의해 이루어졌다. 이후 코아에 다른 기록 작업과 연구방법이 시도되었다. 1990년대 말 레이저와 IT 기술 개발이 이루어졌지만, 당시 기술은 아직 초보적인 단계로 코아에서 적용할 수 없었다. 첫 시험은 국립공학기술연구소(INETI)와 합동 프로젝트로 진행되었었는데, 긋기 기법으로 표현된 얇은 선은 기록하지 못했다.

새로운 기록 방법은 21세기에 들어서 점차 일반화되었다. 이는 박물관의 전시물과 같은 모형물을 만드는데도 매우 유용하였다. 코아 계곡은 연구자들에게 개방된 공간이기 때문에 코아 고고학 공원은 이런 새로운 방법을 사용하는 프로젝트를 지지했었다. 그 사례로 최근 반사율 변환 이미지(RTI: Reflectance Transformation Imaging)를 이용해 그림이 겹치는 것과 미세지형을 가진 암면에 새겨진 그림과 연결 고리를 연구한 알라스테르 파이크의 팀을 꼽을 수 있다.

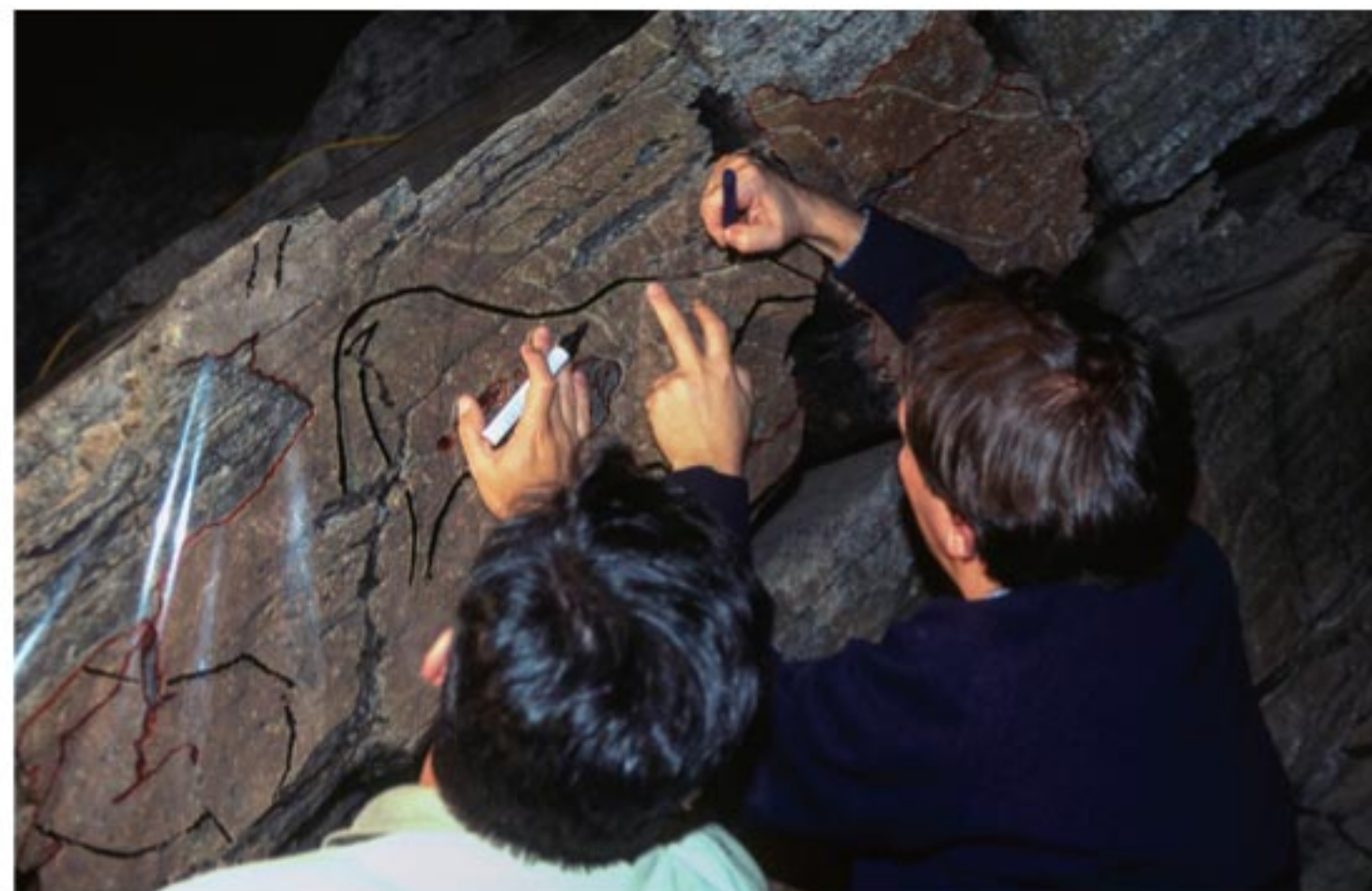


그림 2, 3. 1995년 야간 현장조사 전경

Fig 2 & 3. Trabalho de documentação nocturna em 1995. Foto de Jorge S. Barros.

A divulgação pública dos achados do Côa só começou verdadeiramente em finais de 1994.

Até então, uma equipa do Projecto Arqueológico do Côa (PAC), que acompanhava a construção da barragem do Côa por entre vicissitudes várias, identificara talvez ainda em finais de 1991, as primeiras gravuras claramente paleolíticas, mas a sua revelação pública só aconteceria em Novembro de 1994.

Como os trabalhos de construção da barragem já estavam algo avançados e se sabia que grande parte do que então se conhecia iria ser inevitavelmente submerso, isso desencadeou uma polémica (gravuras *versus* barragem) que rapidamente alastrou na sociedade portuguesa da época e que também muito rapidamente se internacionalizou.

Procurando responder às necessidades de melhor conhecer a realidade rupestre do Côa, o então Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR), organismo que geria a arqueologia portuguesa, começou por fazer apelo à Unesco no sentido de enviar uma peritagem ao local (o que aconteceria em duas ocasiões, em Dezembro de 1994 e em finais de Janeiro de 1995) e, em paralelo, encarregou uma pequena equipa de investigadores portugueses (António Martinho Baptista e Mário Varela Gomes) de iniciar o estudo da arte do Côa.

É assim que ao longo do ano de 1995 são realizadas várias campanhas de levantamento de arte rupestre, são ampliadas as descobertas com a identificação de novos sítios e novos painéis decorados, e se realizam igualmente as primeiras sondagens arqueológicas para detecção de sítios de habitat. Tudo por entre uma grande polémica mediática onde as posições se foram estremando até finais de 1995, quando o novo governo saído das eleições gerais de Outubro resolveu cancelar a construção da barragem e salvar as gravuras da submersão.

Entretanto em 10 de Agosto de 1996 é inaugurado oficiosamente o Parque Arqueológico do Vale do Côa vocacionado para controlar a apresentação dos sítios rupestres ao público, já que a decisão política de não construção da barragem desencadeara uma verdadeira avalanche de públicos, desejosos de verem por si próprios a causa de tão insólita decisão, já que era a primeira vez que tal acontecia!

Em Abril de 1997 é finalmente criado o PAVC e, em paralelo, o Centro Nacional de Arte Rupestre (CNART), este um organismo não só vocacionado para a investigação da arte rupestre no Côa, mas também no resto do país.

Vivia-se então um momento de viragem nas metodologias de registo e estudo da arte rupestre. Disso se ressentira já a arqueologia rupestre do Côa, pois ao longo do ano de 1995 foram experimentalmente utilizados em rochas do Côa uma série de métodos de datação direta de gravuras, que só contribuíram para uma maior confusão quer junto do grande público, quer junto dos decisores políticos, frente à disparidade e irrealidade das datas entretanto divulgadas na imprensa sem o necessário contraditório científico. Claro que o caso Côa se transformara num caso com uma fortíssima vertente política que ultrapassava a mera discussão académica.

Assim, em paralelo com o processo mediático em que se transformara a polémica do Côa, a pequena equipa encarregue pelo IPPAR de estudar a arte do Côa, iniciava os seus trabalhos de campo em Abril de 1995. O estudo iniciou-se pela Canada do Inferno, passando de seguida para a Penascosa e depois para a Ribeira de Piscos, os 3 sítios entretanto abertos à visita pública logo após a criação do

PAVC.

A metodologia arqueológica utilizada desde o início no estudo da arte rupestre do Côa e prosseguida durante os anos de vigência do CNART, foi a da elaboração de decalques diretos das superfícies gravadas para plásticos de tipo polivinilo com canetas de acetato ou canetas Rotring de ponta fina.

Este método de trabalho e de registo, clássico na sua essência, permite uma interpretação ponderada dos traços picotados ou incisos e uma análise imediata das sobreposições entre as gravuras que se foram acumulando no tempo, sendo por isso um precioso auxiliar na análise das estratigrafias figurativas. Esta recuperação dos gestos dos artistas primordiais, aperfeiçoada pela experiência que se foi ganhando ao longo dos anos, foi fundamental para a correta divulgação da arte do Côa. Este trabalho arqueológico, lento e moroso mas indispensável, é também uma homenagem aos artistas do passado que no Côa deixaram impressas algumas das mais notáveis criações gráficas da linguagem das origens do pensamento simbólico. Porque no Côa, a primeira impressão que se colhe ao analisar muitas das suas gravuras, é a inegável qualidade estética dos desenhadores paleolíticos, aliada às soluções gráficas adaptadas a cada tipo e rugosidades dos suportes grauváquicos. Os cavalos da rocha 1 da Ribeira de Piscos são um bom exemplo do que afirmamos. Por tudo isto, independentemente da evolução que as tecnologias hoje permitem no tipo de registo arqueológico, o desenho de campo, paciente e interpretativo, continua a ser uma etapa fundamental e indispensável no estudo da arte rupestre.

Todo o trabalho arqueológico de desenho, mas também de fotografia, feito todo ele pela mesma equipa, foi realizado durante a noite, com o apoio de luzes rasantes artificiais. Primeiro com o apoio de geradores elétricos, que eram transportados para o campo, por vezes a distâncias consideráveis, e logo que começaram a difundir-se os iluminadores a Leds, com o apoio destas luzes, bastante mais portáteis e de mais fácil utilização.

As altas temperaturas diurnas que caracterizam os verões do Baixo Côa e o facto dos painéis grauváquicos serem rochas metamórficas que concentram bastante calor durante as horas de exposição solar, também só permitiriam este trabalho específico de arqueologia rupestre durante as longas noites de primavera e verão.

Mas o elemento fundamental para que esta tarefa arqueológica fosse toda ela noturna, prende-se com as características da própria arte do Côa, quase toda ela gravada, sendo muitas figuras incisas com finos traços que de outra maneira, sem o apoio das luzes rasantes artificiais, seriam imperceptíveis. Hoje sabemos que praticamente toda a arte Magdalenense do Côa é incisa. Da mesma maneira, toda a arte gravada da IIª Idade do Ferro do Côa é igualmente incisa.

Também as características na arte do Côa de sobreposição de motivos entre si (sobreposições estruturadas em dispositivo ilusório), tornarem alguns painéis verdadeiros palimpsestos de muito difícil interpretação, levou-nos a desenvolver um método de coloração das figuras nos decalques através de cores individualizadas para cada um dos motivos que iam sendo decalcados. Este método de apresentação, que seria desde logo utilizado nas primeiras fichas de rochas apresentadas ao público em 1996, tinha sido primeiramente por nós ensaiado em 1982 no Vale da Casa, nomeadamente no

registo de campo da sua rocha 10, que hoje figura em réplica no Museu do Côa. Entretanto, este tipo de apresentação pública de motivos coloridos artificialmente, tornar-se-ia mesmo uma das imagens de marca do Vale do Côa, sendo hoje adoptado em muitos outros sítios de arte rupestre com estas características.

Foram estas primeiras campanhas de trabalhos de campo em meados dos anos 90 que permitiram a primeira criação de um corpus de motivos da arte do Côa e que conduziram à elaboração do Relatório ao Governo da República e logo depois o pedido de classificação à Unesco como Património Mundial, trabalhos coordenados por João Zilhão.

Posteriormente, têm sido ensaiados outros métodos de registo e estudo da arte do Côa. O desenvolvimento das primeiras tecnologias a laser e computacionais dá-se ainda em finais dos anos 90, mas a sua utilização, então ainda algo rudimentar, tornava inviável a sua utilização em grande escala em painéis do Côa. Datam dessa época ainda os primeiros registos num projeto que desenvolvemos com o INETI, mas as finas incisões continuavam ainda a escapar aos lasers e a tecnologia informática, ainda lenta, também não ajudava.

É já neste século que novas metodologias de registo aparecem e se vão impondo gradualmente, sendo particularmente úteis na elaboração de réplicas, como algumas das que estão patentes no Museu do Côa. Sendo o vale do Côa um espaço aberto à investigação, temos apoiado diversos projetos que fazem apelo a estes novos métodos, como o que muito recentemente aqui foi ensaiado pela equipa de Alastair Pike, a aplicação RTI (Reflectance Transformation Imaging), com grande potencial no estudo das sobreposições de gravuras e na análise da microtopografia dos painéis e da sua articulação com as gravuras.

코아 계곡 고고학 공원과 암각화 유적 방문 시스템

Parque Arqueológico do Vale do Côa (PAVC)

O sistema de visita aos sítios rupestres

안토니오 마르티노 밥티스타

António Martinho Baptista



그림 1. 페나스코사(Penascosa) 암각화 유적 방문객들

Figura 1. Visitantes no Núcleo de Arte Rupestre da Penascosa. Foto de António Martinho Baptista.

코아 고고학 공원은 1996년 8월, 포르투갈 정부가 코아댐 건설 중단 결정의 여파로 설립되었다. 알려진 것처럼 댐이 건설되었다면 카나다 두 인페르노, 파리제우, 페나스코사, 키타 다 바르카 같은 중요한 구석기 미술 유적들이 물속에 잠기고 말았을 것이다.

공원 범위의 경계를 정할 때 1996년 당시까지 알려진 모든 암각화 유적을 포함시키 고자 하였다. 그래서 파르다 지역의 코아 마을, 메다, 피게이라 드 카스텔로 로드리고, 그리고 핀헬 자치시를 포함하여 약 20,000ha에 이르게 되었다.

카나다 두 인페르노, 페나스코사, 리베이라 드 피스코스 가장 의미 있는 세 유적이 대중들에게 공개되었다. 이들 유적에는 구석기 역사상 가장 중요한 그림이 새겨진 암면 이 있는데, 이는 가장 오래된 카나다 두 인페르노의 바위 1, 13, 14, 페나스코사 바위 3, 4, 5, 6, 리베이라 드 피스코스 바위 1, 13 그리고 막달레니앙 시기의 리베이라 드 피스 코스 바위 2, 3, 페나스코사 바위 10 등이 있다.

공개된 유적은 보안요원에 의하여 감시되었다. 재정적으로는 어려운 결정이었지만

2014년도 이 시스템을 약간 느슨해질 때까지 유지되었다.

많은 암면에 겹쳐진 문양의 구조적 중첩과 기술과 형태적 특징, 공간 분포 패턴 등을 고려하여 코아 미술에 대한 올바른 이해를 도울 수 있는 그래픽의 시각적 시스템 구축이 요구되었다.

기록 작업은 개별 그림을 다양한 색을 통해 표현해 그 가치를 드러냈다(사진 1, 2). 1982년, 발레 다 카사 암각화 연구를 위해 처음 개발된 이 방법은 사용하기 쉽고 코아 계곡 암각화 연구에도 많이 사용하였다.

세 유적의 방문은 필수적으로 고고학 공원 교육프로그램을 수료한 가이드를 통해 인솔되었다. 이후 외부 관광기관에서도 고고학 공원에서 교육을 받은 후 유적 방문 프로그램을 진행하였다.

방문객들은 암각화 가이드가 운전하는 공원 지프차를 타고 돌아다니게 된다. 지프차는 최대 8명, 가이드 포함 9명까지 수용하는데 이 숫자는 방문객들에게 최고의 경험을 선사하기에 가장 적당한 인원이다. 파리지우, 발레 드 조세 에스테베스, 베르멜로사, 발레 드 카브로즈 같은 유적은 전문가들에게만 제한적으로 허용되지만, 예외적으로 방문이 가능하기도 하다.

암각화의 과학적 연구경험을 고려해 고고학 공원은 페나스코사 야간 방문 프로그램도 제공한다. 문양 관찰에 인공조명을 능숙하게 사용하는 것이 최상의 방법이다. 야간 방문은 천체를 관측하기에 완벽한 고요한 밤하늘을 자랑하는 페나스코사의 인기 있는 관광 코스이다.

여기까지가 1996년 공원 개소 이후 유지되어온 방문 시스템이다. 2010년 7월, 박물관이 개관으로 코아 계곡 암각화를 보다 완벽하게 소개할 수 있게 되었고 관람객들에게 계곡 투어도 함께 권장하고 있다.



그림 2. 페나스코사 암각화 유적 방문객들

Figura 2. Visitantes no Núcleo de Arte Rupestre da Penascosa. Foto de António Martinho Baptista.



그림3. 페나스코사 3

Figura 3. Ficha da Rocha 3 da Penascosa.
Desenho CNART

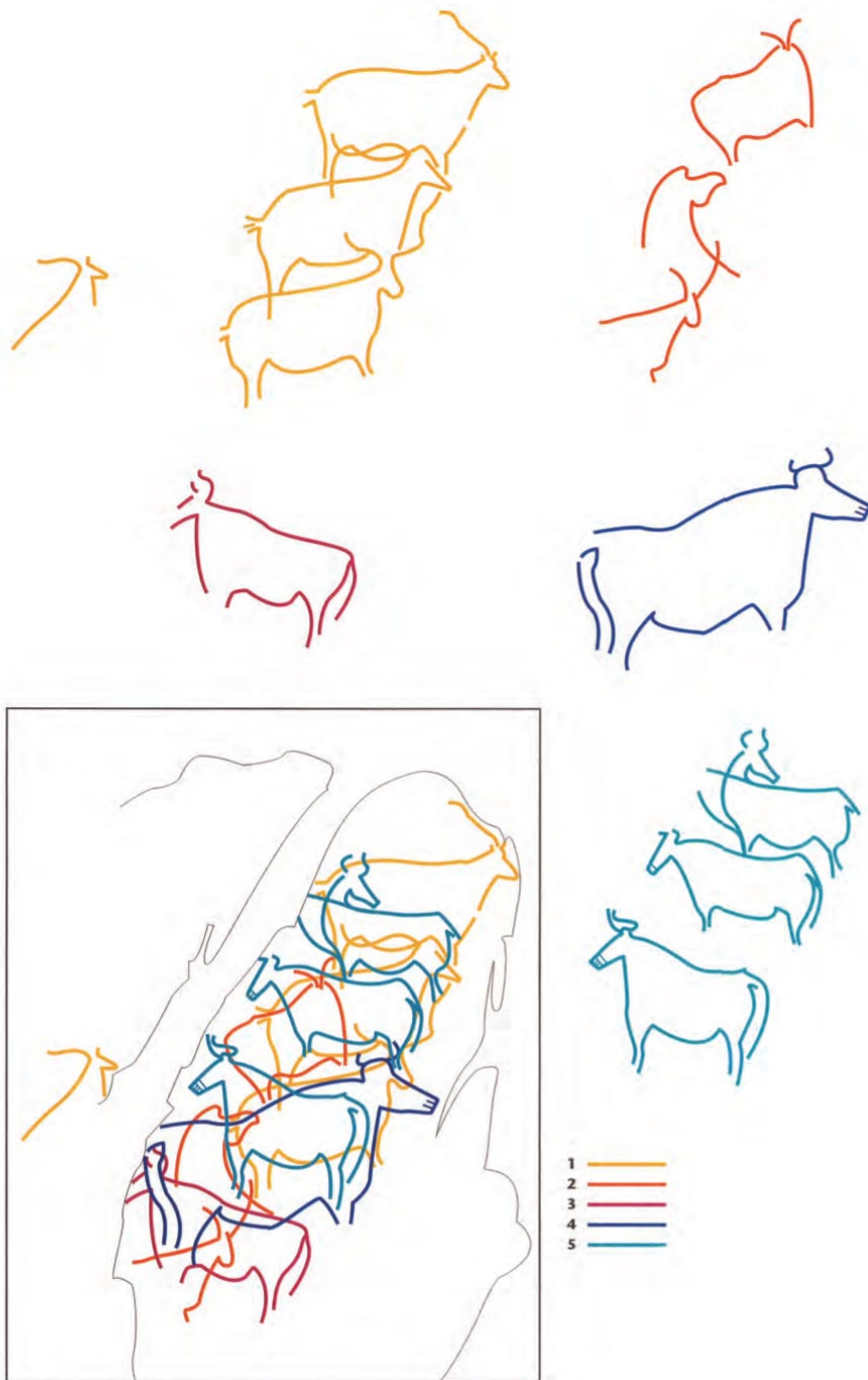


그림4. 페나스코사 3

Figura 4. Verso da Ficha da Rocha 3 da Penascosa. Desenho CNART.

O PAVC foi criado em Agosto de 1996, na sequência da polémica do Côa e poucos meses após o anúncio pelo governo português da não construção do empreendimento hidro-eléctrico do Baixo Côa. Como se sabe, a construção desta barragem iria submergir os principais sítios de arte paleolítica, em particular os da fase antiga (Gravettense), como sejam a Canada do Inferno, o Fariseu, a Penascosa e a Quinta da Barca.

A delimitação do território do PAVC procurou desde logo integrar os sítios de arte rupestre já conhecidos em meados de 1996 e abrangeu um território de c. de 20.000 hectares dos concelhos de Vila Nova de Foz Côa, Mêda, Figueira de Castelo Rodrigo e Pinhel, todos do distrito da Guarda.

Logo desde a criação do Parque foram abertos ao público três dos principais sítios com arte paleolítica: a Canada do Inferno, a Penascosa e a Ribeira de Piscos (ver Figs. 1 e 2). Aqui podem ser apreciadas algumas das principais rochas decoradas de época paleolítica, sejam do período antigo (rochas 1, 13 e 14 da Canada do Inferno; rochas 3, 4, 5 e 6 da Penascosa, rochas 1 e 13 da Ribeira de Piscos), quer do período Magdalenense (rochas 2 e 3 da Ribeira de Piscos e 10 da Penascosa, entre outras).

Atendendo à história recente do Côa, nomeadamente a polémica que esteve na base da criação do PAVC e que implicou o abandono da construção da barragem, para os sítios abertos à visita pública, foi criado um sistema de vigilância que durante vários anos passou pela criação e manutenção de um corpo de segurança permanente em todos eles. Isso implicou um grande esforço financeiro que se manteve até ao ano de 2014, momento em que a segurança foi aligeirada.

Atendendo aos particularismos tecno-morfológicos e de distribuição espacial da arte paleolítica do Côa, nomeadamente as sobreposições de motivos em acumulação estruturada nos mesmos painéis, tornava-se necessário criar um sistema de visualização gráfica que facilitasse a apreciação das rochas *in loco* pelos visitantes.

Para isso foram criadas fichas de rocha (Figs. 3 e 4) com a desmontagem dos motivos individualizados através de um sistema de cores diferentes, um método que tinha sido utilizado pela primeira vez no estudo das gravuras do Vale da Casa em 1982 e que se revelou muito prático, tendo posteriormente uma grande aplicação no estudo da arte do Côa.

Entretanto, as visitas a qualquer dos três sítios foram desde sempre asseguradas por um corpo de guias do próprio PAVC, cuja formação aqui foi realizada através de um curso especializado. Posteriormente este corpo seria reforçado pela abertura a operadores privados entretanto licenciados pelo próprio Parque após realizarem também eles um outro curso de guias de arte rupestre.

Os visitantes aos sítios rupestres são transportados em viaturas próprias do Parque, conduzidas pelos próprios guias de arte rupestre. Normalmente, estas viaturas todo-o-terreno podem transportar um número máximo de 8 visitantes (9 passageiros com o guia), e é este o número máximo aconselhado para cada uma das visitas guiadas. Evita-se assim uma acumulação excessiva de visitantes frente aos painéis com arte rupestre, podendo aqueles acompanhar melhor as explicações dos guias. Excepcionalmente, o Parque pode realizar visitas a outros sítios não abertos ao público, como sejam o Fariseu, o Vale de José Esteves, a Vermelha ou o Vale de Cabrões, mas estas visitas, que implicam sempre uma logística mais complexa, são reservadas a especialistas.

Entretanto e aproveitando a experiência do estudo arqueológico das gravuras, o PAVC passou também a realizar visitas noturnas, em especial ao sítio da Penascosa. E é esta a melhor maneira de visualizar as gravuras com o apoio das luzes rasantes artificiais. Também a magia da noite em pleno vale do Côa, quase sempre com céus de grande visibilidade e por isso de grande interesse astronómico, já que não há aqui quase nenhuma poluição luminosa, tornam as visitas noturnas às gravuras da Penascosa um motivo de forte atração popular.

Este foi o sistema implementado pelo PAVC desde a sua criação e que vigorou até agora nas visitas guiadas ao Vale do Côa.

Após a abertura do Museu do Côa em finais de Julho de 2010 e sendo o Museu o lugar por excelência de introdução aos ciclos rupestres da região do Côa, é por aqui que desde então os visitantes são aconselhados a começarem os seus percursos pelo vale do Côa.

코아 계곡의 최초 공동체

Premières communautés et art paléolithique
de la Vallée du Côa

티에리 오브리

Thierry Aubry

최초 인류의 출현은 약 3백만 년 전, 즉 구석기시대의 시작과 일치한다. 더 오래된 지층에서 석기가 발견된 것을 보면 3백만 년 전보다 더 오래전에 시작되었을 수도 있다. 인류는 대부분 기간 수렵과 채집을 통해 살았으며 동·식물종의 생존과 진화에 직접적으로 의존하였다. 유목민 집단은 우리에게 미미한 흔적 밖에 남기지 않았으며, 그 중 극히 일부만 오늘날까지 보존되어 대개의 경우 우리의 눈길을 끌지 못한다. 대항해 시대 수렵·채집 민족의 생활방식에서 이러한 흔적이 발견되었지만, 19세기 말에 와서야 연구되었다. 초기에는 지질학과 인류의 진화, 환경 등과 밀접하게 관련되어 있던 선사고고학에서도 오래지 않아 과거의 일상생활과 사회의 기능을 복원하고자 했다. 오늘날 일상의 사물이 얼마나 빨리 변화하고, 세계적 차원의 유행을 따르고 있는지 우리는 잘 알고 있다. 이러한 경향은 신기술의 결과만은 아니다. 초기 선사학자들은 바위그늘이나 동굴 입구에 축적된 두꺼운 퇴적물을 토대로 석기, 골각기, 유골 등과 일치하는 동물 종이 공통점을 보이며 체계적이고 일관성 있는 연속에 따르는 진화를 보여준다는 것을 확인했다. 이 연속성은 도구의 변화가 시간의 흐름에 따라서 역사적인 경계를 초월해 지리적 영역으로 확장되고 있음을 증명했다. 유럽 전역에서는 20세기 초부터 펜석기와 골각기의 상호 관련성에 대한 변화체제를 연구하였다. 탄소나 뼈에 적용될 수 있는 방사성 탄소연대측정법은 20세기 중반에 발명되었고, 인류의 오랜 역사 끝에 남은 유물의 연대를 밝힐 수 있게 했다. 이러한 방법은 4만 년까지 적용할 수 있었고, 이후 다른 물리적인 방법론들로 더 오래된 시기에 적용할 수 있게 되었다. 동굴과 바위그늘에서 선사시대 인류가 남긴 유물을 발견하는 것은 상대적으로 수월하다. 동굴과 바위그늘 거처는 시간의 흐름에도 불구하고 화로에 목탄과 유골을 보존할 수 있는 조건을 갖추고 있기 때문이다. 그래서 동굴이 없는 코아 계곡에서 구석기시대 인류가 남긴 유물을 발견하는 것이 더 어려운 일이다. 그럼에도 여러 사용되었을 가능성이 있는 추정 지점이 있다. 수십만 년이 흐르면서 축적된 퇴적물에 덮여있기 때문이다.

코아 계곡에서의 고인류 거주

코아강의 댐 건설 공사를 계기로 야외 바위에 암각화가 발견어되어 한때 암각화의 연대추정 문제를 둘러싼 논쟁으로 인해 체계적인 연구 프로그램이 세워졌다. 코아 계곡의 미술 목록 및 일람표와 더불어 코아 계곡에서 암각화를 남긴 사람들의 유물이 있는지를 아는 것이 중요하다. 이는 암각화의 연대기를 수립하고 암각화를 그린 사람들이 어떻게 살았는지 알기 위함이었다. 이베리아 반도 중심 대부분처럼 당시 이 지역에는 어떤 구석기시대 유적도 알려져 있지 않았다. 따라서 양식적 기준에 따라, 후기 구석기 시대로 간주되는 암각화 화가들이 남긴 유물을 발견하기 위하여 체계적인 조사 작업을 진행시키는 것이 필요했다(ZILHÃO 1995 - 1997). 초기에는 영농 작업으로 개간된 지층 표면에서 유물을 찾았다. 다른 경우, 유물이 깊이 묻혀 있다면 가능성 있는 지점의 지형학적, 지질학적 지표들이다. 어느 쪽이든 지질 조사를 실행한 것은 보존 상태와 과학적 관심사를 평가할 수 있게 하고, 지질 조사는 코아 계곡 저지대 새로운 유적에서 발굴 작업에 하게 만들었다(AUBRY 2009).

이 과거 증거들을 숨긴 퇴적물은 편암과 화강암의 변질에서 비롯된다. 이런 조건에서 편암 및 화강암의 변질로 인한 산성 토양은 후기구석기시대의 유적의 연대추정에 사용되는 뼈와 목탄 잔해 보존에 유리하게 작용하지 않는다. 그러나 발굴 유적 중 한 곳인 파리제우 유적은 산성이 덜한 변성암 위에 위치하며, 이곳은 코아강이 범람했을 때 유물들이 빠르게 덮여버린 장소이다. 따라서 사냥된 동물의 잔해(GABRIEL & BEAREZ 2009)와 목탄을 발견해 방사성 탄소연대측정법을 적용하는 것이 가능했다. 탄소연대측정법 이외에도 뼈와 목탄이 보존되지 않은 경우에는 다른 연대 측정법을 사용하였다. 이는 광반응에 대한 것으로 화로를 만드는 데 쓰인 암석의 열작용 시기, 또 고고학적 지층의 형성 시기나 햇빛에 노출된 시기를 알 수 있게 한다. 2001년 이래로 후기 구석기 시대(4만 년 전 ~ 1만2천 년 전)의 거주에 대하여 25개 연대가 추정되었다. 추정된 연대는 3만 년 전 ~ 1만 2천 년 전 사이의 여러 시기에 걸쳐 코아 계곡에 인간이 거주했음을 확인시켜주었다(그림 1. VALLADAS ET AL. 2001; MERCIER ET AL. 2006).

탐사 작업은 또한 이 지역의 인간 거주가 편암 암벽에 암각화를 새기기 전부터 시작된다는 것을 알려주었다. 석영이나 규암 자갈을 간단한 기법으로 다듬은 도구가 발견되어 15만년 이전 도우루강과 코아강 유역에 인간이 거주했음을 증명한다. 지질학적 상황과 퇴적물 연대추정으로 하천이 40m 더 높았으며 기후가 현재보다 더 따뜻했음을 알려준다. 불행히도 최초 거주민들의 도구는 하천로에서 마모되어 최초 인류 집단의 활동과

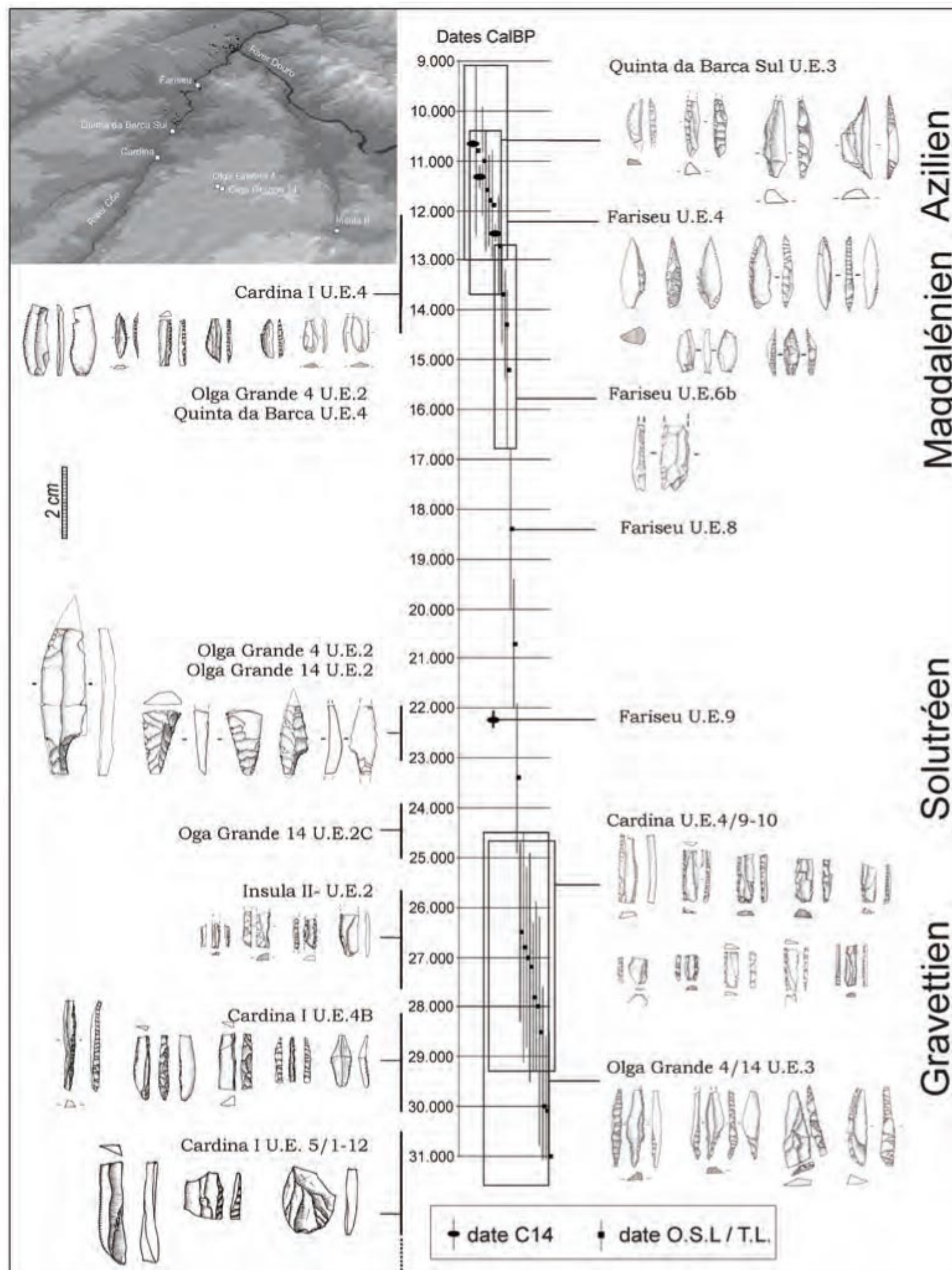


그림 1. 방사성 탄소와 냉광을 통한 연대 추정으로 증명된 후기구석기시대의 코아 계곡 거주시기(우측 단)와 뎀 석기 도구 유형(좌측 단).

Fig 1. Phases d'occupations de la vallée du Côa pendant le Paléolithique supérieur attestées par les datations obtenues par le radiocarbonate et la luminescence (colonne de droite) et la typologie des outils de pierre taillée (colonne de gauche).



그림 2. 규석으로 제작된 축(솔뤼트레앙 시기, 올가 그란드 4구역), 편암으로 제작된 축(막달레니앙 시기, 올가 그란드 4구역), 뼈로 제작된 축(아질리안 시기, 파리제우). 후기구석기시대의 사냥꾼들은 이를 나무 손잡이 끝에 달아 사용하였다. 손잡이는 보존되지 않았다.

Fig 2. Pointes de silex (Olga Grande 4 de la période solutréenne), de schiste (Olga Grande 4. Magdalénien) et en os (Fariseu, Azilien) qui ont été utilisées par les chasseurs du Paléolithique supérieur, comme têtes de projectiles sur des hampes de bois qui ne se sont pas conservées (Photos J.P. Ruas).

생활양식을 상세히 복구하기는 어렵다.

반면, 이른바 중기구석기시대의 것으로 통칭되는 제작과정, 즉 네안데르탈 인의 작업은 다양한 환경에서 확인된다. 대개의 경우 이러한 석기 공정은 도구제작에 사용된



그림 3. 코아 계곡 유적에서 발견된, 후기구석기 도구 제작에 사용된 암석의 여러 유형과 지리적 기원.

Fig 3. Variétés et origines géographiques des roches qui ont été utilisées pour fabriquer des outils pendant le Paléolithique supérieur sur les sites de la Vallée du Côa.

암석의 노출과 직접적으로 관련된다. 르발루아 기법(모서리가 단단하고 날카로운 조각을 얻어낼 수 있게 하는 방법)에 따라 제작된 파편들은, 코아강을 둘러싸는 화강암 고원에서 발견되었고, 최근의 발굴 작업에서는 카르디나 1 유적 지층에서도 발견되었다.

해부학적 견지에서의 현대인류는 다양한 형태의 구상 미술의 발명으로 특징지어지는데, 이들은 코아 계곡 암각화뿐 아니라 그들의 일상 활동에서 수많은 유물을 남겼다. 오늘날까지 보존된 도구 일부의 주요한 혁신은, 끝이 뾰족한 작은(일반적으로 4cm 이하) 암석 파편, 더 드문 경우로는 윤을 낸 편암, 사슴뿔, 굽어내거나 윤을 내서 얻어낸 뼈로 파편을 제작했다는 점이다. 이 끝부분을 나무 또는 뼈로 만든 손잡이에 붙이거나 묶음으로써, 돌감을 절약할 뿐만 아니라 무기의 효율성을 증진시켰다(그림 2). 이 사냥 도구의 제작에는 규석이 날카롭고 단단한 날을 얻는 데 이상적이다. 이러한 유형의 암석은 코아강 분지에는 없었음에도 불구하고 석영, 규암, 단백석류 암석의 지역적 변종과 더불어 일관적으로 쓰였다(그림 3).



그림 4. 카르디나 구역 전경과, 축적된 암석 파편 중 한 층에 대한 발굴 및 모사. 암석 파편을 축적해둔 목적은 약 3만 년 전 이 구역에 만들어졌던 원형 움막의 땅바닥을 청결히 하는 것이었다(사진. J.P. Ruas et T. Aubry).

Fig 4. Vue du site de Cardina et fouille et relevé de l'une des accumulations de fragments rocheux dont l'objectif était d'assainir le fond d'une cabane circulaire construite il y a environ 30.000 ans sur ce site (Photo J.P. Ruas et T. Aubry).

150km가 넘는 거리에서 가져온 현지에서 나지 않는 암석으로 제작된 도구나 원재료 덩어리가 발견되는데, 상술된 기술적 선택은 이러한 암석이 알려지고 보급되는 것을 가능케 했을 네트워크를 필요로 한다. 이 기술적 선택은 인접한 지역 집단과의 교류, 혹은 한 해에 걸쳐 이동한 집단이 어떤 이유로 인해 1차적 재료(원료)를 옮긴 것으로 설명될 수 있다(AUBRY ET AL, 2012). 사냥 도구 제작에 사용된 암석 외에도, 굽어낸 흔적이 있는 현지 광물 염료의 수많은 파편이 후기 구석기시대의 모든 야영지에서 발견되었다. 붉은색, 노란색 또는 검은색을 띠는 이 암석들은 그림을 그리기 위한 연필로 사용되었을 수 있는데, 그림들은 약천후에 노출된 암벽 표면에서는 보존되지 못했다. 그러나 파피아 1번 바위의 그림 재료에 안료가 있음에도 불구하고(BAPTISTA 1998), 코아 계곡에서 암각화가 새겨지거나 새겨지지 않은 다른 바위에 광물성 안료가 사용되었을 것으로 단정할 수는 없다. 이와 같은 것은 사실상 실험에 의해 증명된 것이므로, 염료를 굽어내서 얻은 가루는 모든 유적에서 발견되는데 이는 동물 가죽 가공이나 보존을 위해 쓰였을 수도 있고, 채색 재료, 혹은 천연 재료(송진, 밀랍 등)에서 비롯되는 접착제를 만드는 데 들어가는 유액 재료로 쓰였을 수도 있는 것이다.

후기 구석기 동안 코아 계곡에서 잇달아 살아간 모든 인류 집단에게서 나타나는 이 공통점에도 불구하고, 석기의 속성이나 자원을 관리하는 데 있어서는 시간의 흐름에 따



그림 5. 화강암질 고원과, 석영 덩어리 및 화강암 타일로 형성된 구조물 전경. 이 구조물은 올가 그란드 4 구역 내, 3만 년 전으로 추정되는 지층에서 나타났다(사진. J.P. Ruas e T. Aubry).

Fig 5. Vue du plateau granitique et des structures formées de blocs de quartz et de dalle de granite mises au jour dans la couche datée de 30.000 ans du site de Olga Grande 4 (Photo J.P. Ruas e T. Aubry).

라 미묘한 차이가 보인다.

해당 지역에서 확인된 가장 오래된 인류 거주는 후기 구석기시대로 간주할 수 있는데, 이는 카르디나 1구역의 5번 지층 최상층부에서 발견된 석기 유물과 일치한다. 불행히도 이 지층은 2m² 밖에 발굴되지 못했으며 아직 연대 추정의 대상이 되지 못했다(그림 1).

이 구역에서 유물은 뿔뿔이 축적된 암석 파편과 수많은 펜석기 잔존물에 깔려 있다(그림 4). 야외 유적지에서 발견된 바 있는 이러한 자갈층은, 현재보다 더 추운 기후에 동물 가죽이나 식물로 구성된 지붕 밑에서 해동된 땅바닥을 청결히 하려는 수단이었던 것으로 해석된다. 다수의 뾰족한 사냥용 말단, 자르거나 벗겨내는 데 쓰인 도구 등의 암

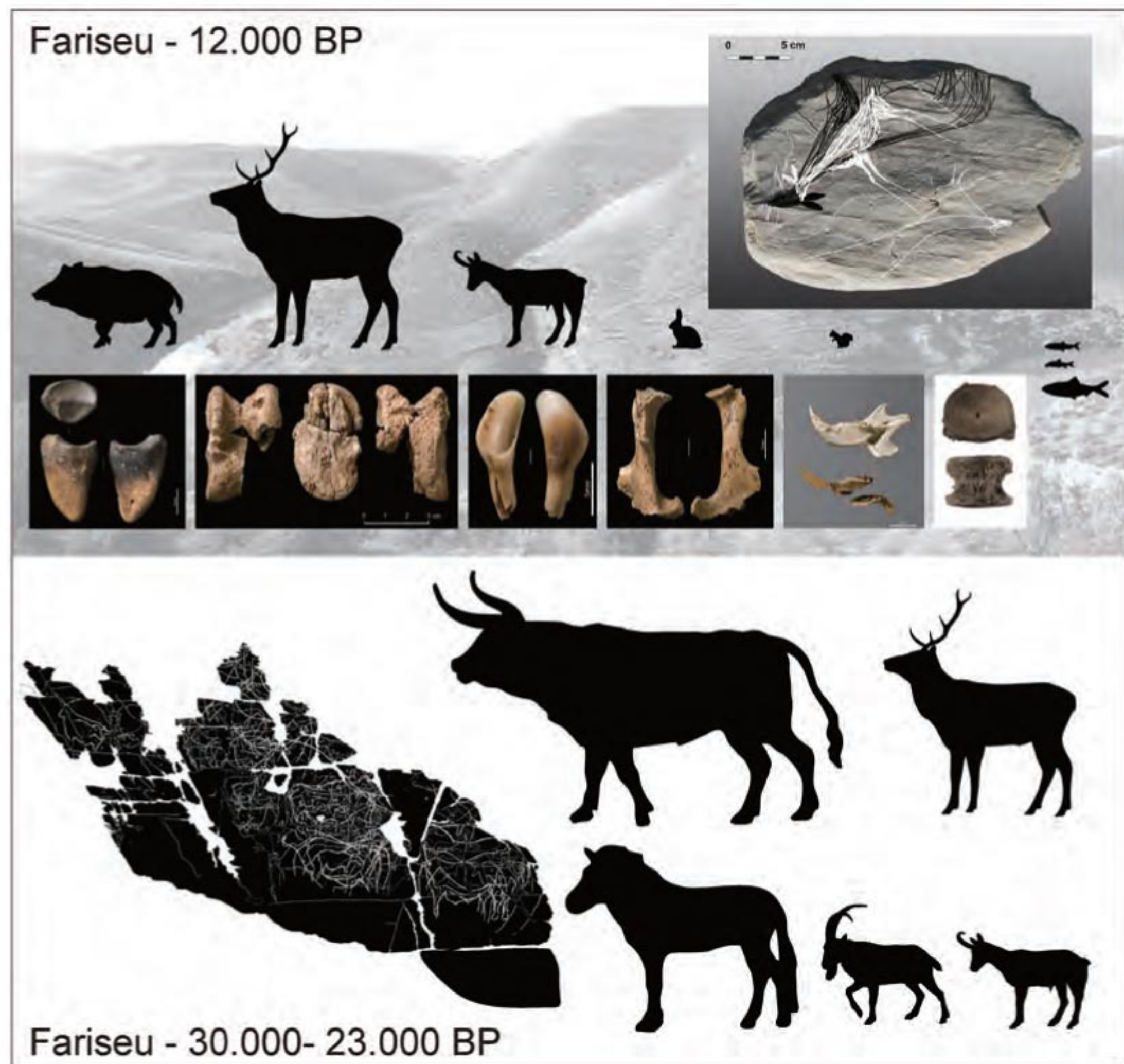


그림 6. 1만 2천 년 전에 파리제우 구역에서 사냥과 낚시의 대상이 된 동물들의 유해(사진. J.P. Ruas)와 같은 구역 1번 바위에 그려진 이전 시기 동물과의 비교.

Fig 6. Restes osseux des animaux chassés et pêchés il y a 12.000 ans sur le site de Fariseu (Fotos J.P. Ruas) et comparaison avec le bestiaire de la phase ancienne représenté sur la roche 1 du même site.

석 파편에 섞여 있던 수많은 펜석기 유물은 3만 년 전 ~ 2만 7천 년 전 사이 이 구역의 밀도 높은 인류 거주를 증명한다. 현재로서 우리가 활용하는 자료는 카르디나 1 고원의 움막, 원형을 띠는 형태, 중부 및 동부 유럽에서 발견된 바 있는 동시대 매머드의 뼈나 어금니로 구성된 구조물과 필적하는 크기에 대한 여러 근거가 보존되어 있음을 보여준다(KLIMA 1963; GERASIMOV 1958).

이른바 그라베티안 문화에 속하는 동일 유형의 뿔족한 사냥용 침두기로 특징지어지는 이 거주지기는, 화강암질 고원에 자리 잡은 올가 그란드 4구역 및 14구역의 3번 지층에서 탐지되었다(그림 1). 사냥을 할 때 부러져서 버려진 이 도구들은 화강암과 석영 덩어리로 만들어진 큰 화로에 놓여있었다(그림 5). 실험 결과 석영판은 나무 연료에서 생기는 열을 저장하는 데 쓰였다는 것이 밝혀졌는데, 이는 봄철 해빙기 즈음에 이루어진 대형 초식동물 물이사냥 때 쌓였을 법한 육식 자원을 보존하기 위한 것이었다.

솔뤼트레앙 시기(프랑스 솔뤼트레 유적에서 유래된 용어)는 압력을 이용하는 복잡한 가공 기법에 따라서 정교하게 다듬은 펜석기의 말단을 사용하는 것으로 특징지어진다. 이러한 문화는 프랑스, 스페인, 포르투갈에서만 발견된다. 코아 계곡에서는, 계곡 골짜기의 파리제우와 카르디나 1 구역, 화강암질 고원의 올가 그란드 4구역 및 14구역 등, 4개 유적에서 이 문화가 식별된다. 올가 그란드 4구역 및 14구역에서는 흙을 낸 말단 파편들이 발견되었는데, 이 파편들은 무기의 끝부분에 쓰이다가 부러진 후 버려진 것 이었다(그림 1). 이 도구는 바위 움막과 동굴 유적에서 2만 3천 년 전에서 2만 2천 년 전 사이로 추정되는 거주 단계의 특징이다. 파리제우에서 발굴된 석탄은 방사성 탄소연대측정을 통해 약 1만 9천 년 전 가량, 즉 보정연대로 약 2만 3천 년 전 정도 되었음이 밝혀졌다. 제4기 빙하기의 마지막 빙기와 홀로세(충적세)의 온난화가 시작된 시기 사이(즉 2만 년 전 ~ 1만 2천 년 전 사이)에 해당하는 솔뤼트레앙 문화기 이후, 다수 유적이 막달레니앙 시기 그리고 아질리안 시기 동안 코아 계곡, 아기아르강, 도우루강에 인류가 거주했음을 보여준다. 그러나 막달레니앙 시기 말엽과 아질리안 시기 동안 이 구역의 가장 높은 거주 밀도가 관찰되는 때는 추운 시기에 해당하는 1만 2천 년 전 정도이다.

과거의 기후와 환경

파리제우 구역에서 약 1만 2천 년 전으로 추정되는 동물 및 어류 종(사슴, 토끼, 멧돼지, 산양, 정어리, 다람쥐 등)과 그 규모는 빙하기 말엽의 점진적인 온난화를 식별할 수 있게 한다(그림 6). 카르디나 구역에서는 약 3만 년 전으로 추정되는 거주 환경에서 잘게 부서진 다른 이빨, 뼈 유물이 발견된다. 이 유물들로는 당시 사냥된 동물종에 대한 신뢰할 만한 복원이 아직 불가능하다. 그러나 포르투갈 중부 동굴의 동시대 유적에 보존된 동물상(相) 잔존물에 대한 연구는, 마지막 빙하기 동안 말, 야생 염소(피레네 종), 들소(현재의 가축용 소의 조상에 해당된다), 사슴 등이 주로 사냥된 동물 종이였다는 사실을 알려준다. 코아 계곡에서 그 전 시기에 새겨진 것으로 추정되는 암각화에 그려진 대부분 바로 이 동물종이다. 따라서 코아 지역에도 이 동물들이 서식했을 가능성이 높다.

코아 계곡의 후기 구석기시대 유물이 보존된 고고학적 지층에 대한 퇴적학적 연구는, 전반적으로 현재보다 더 추운 환경에서 기후의 주기적 변동이 있었음을 밝혔다(AUBRY ET AL. 2010). 특히 카르디나에서 그라베티안 시기 거주 생활의 유물이 보존된 퇴적물은 긴 시간을 두고 얼어붙은 지면의 특징인 미세한 자국을 보여준다. 이 응력(應力)때문에 더 높은 데서 자갈층이 생성되었을 가능성이 있다(그림 4). 파리제우 구역의 퇴적물에 대한 연구와 다수의 연대 측정 결과에 따르면, 1만 8천 년 전 ~ 1만 2천 년 전까지의 기후는 빠른 주기의 변동을 보이며, 그 중 1만 5천 년 전 즈음은 기후가 더 온화한 시기이다. 이는 구석기시대의 종말을 알리는 홀로세(충적세)에 근접한 조건을 갖추고 있다.

생태학적 다양성과 활용

계절 주기에 따라 후기 구석기시대 인류 집단의 일상생활을 복원하는 것은, 코아 계

곡 내 인류 거주와 환경에 대한 시대 구분보다 더 복잡하다. 실제로, 유사한 도구가 보존되었다는 이유로 유적들이 동시대의 것인지 판단하려 할 때, 또는 인류가 어떤 지역에 거주할 경우의 연속성, 그리고 특히 연구 대상 유적이 형성된 시간의 연속성을 추산하려 할 때, 시간 추정이 어렵다는 점은 고고학에서 가장 큰 문제이다. 자료 분석을 통하여 대상들을 재조립함으로써 그 관계성을 찾을 수는 있지만, 같은 지층에서 발견된 고고학적 유물의 사용 방식이나 폐기 방식을 밝히는 것은 여전히 어려운 문제인 것이다. 어떤 고고학적 지층은 단지 몇개월 간의 거주 혹은 여러 세기 동안 같은 자리에서 계속된 며칠간의 짧은 야영시기에 해당될 수 있다. 마찬가지로, 어떤 야영지를 드나든 사람 수에 대한 추산도 가정일 뿐이다.

도구와 도구의 원재료에 대한 연구, 화로의 유형, 마모된 날의 현미경 검사를 통한 도구 사용법 복원은, 수렵·채집 사회 집단의 생활 방식과 지역에서 나는 다양한 자원의 활용 방식을 복원하려는 시도에 있어서는 특히 흥미로운 자료들이다.

코아 계곡의 연구 역사가 보여주듯이, 유적 분류 지도는 탐사 방식과 진척에 따라 빠르게 변화할 수 있다. 이제 유적은 암각화 보존으로 유명한 계곡일 뿐 아니라, 생태학적 다양성을 보여주는 장소라는 사실을 보여준다. 우리가 가정할 수 있는 인구 거주 체계는, 현재 사냥꾼 집단과의 비교와 구석기시대에 사용된 자원의 위치에 근거를 둔다. 사실 수렵·채집 사회에서 관찰되는 일련의 공통된 행동은 아마 구석기시대 사회에도 동일했을 것이다. 거주지에서 발견되는 유물은 유목 생활을 암시하는데, 이 유목 생활은 현격한 차이를 보이는 여러 생태학적 자원에 기반을 두고 있었을 것이며, 이 자원은 고도에 따른 강수량 혹은 서식 동물과 관련이 있었을 것이다. 구석기시대 사냥꾼 집단은 크게 두 가지 유형의 생태 지역을 우선적으로 활용한 것으로 보인다. 하천과 관련된 자원을 얻을 수 있고 기후 조건이 덜 혹독했을 코아 계곡의 골짜기, 그리고 눈과 얼음의 형태로 겨울철 강수량이 축적된 500m 이상의 고도에 위치한 화강암질 고원이다.

이 두 지역의 유물은 본질적으로 서로 다를 수 있다. 계곡 골짜기의 야영지에서는 유물이 더욱 풍부하고 다양하다. 버려진 도구와 도구에 남은 흔적은 다양한 활동이 이루어졌음을 알려준다. 고원의 유적에서는 사냥 활동을 보여주는 도구의 파편이 다수를 차지한다(ARAUJO IGREJA 2009). 이러한 경향은 고원의 생태학적 특징에 맞추어 특화된 활동이 이루어졌음을 시사한다. 원재료의 측면에서 볼 때, 두 환경에서 발굴된 석기는 150km 이상 떨어져있는 지역에서 나는 규석이 현지와 그 지방에서 나는 원재료와

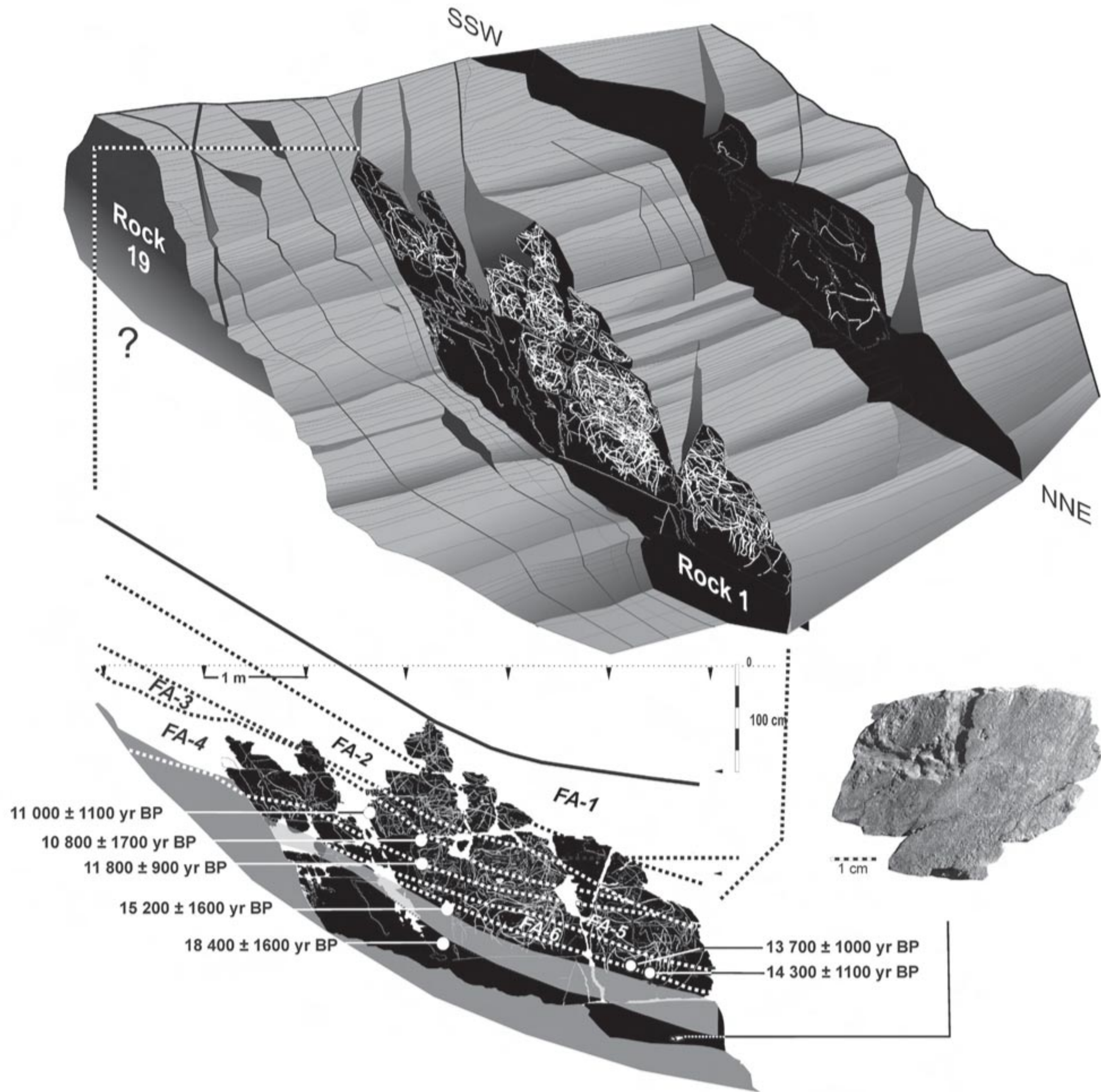


그림 7. 파리제우 구역 1번 바위를 덮고 있던 지층의 지층학적 관계 및 연대 추정

Fig 7. Relation stratigraphiques et datations obtenues pour les couches qui recouvraient la roche 1 du site de Fariseu (Aubry e Luís, 2012).

함께 소량으로 일관되게 쓰였음을 보여준다(그림 3. AUBRY ET AL. 2012).

이러한 자료들 특히 3만 년 전 ~ 1만 2천 년 전 사이에 규석, 고운 가루가 된 규토질 암석 등의 동일한 외래 변종이 사용되었다는 사실로 미루어보아 우리는 코아 지역에 인류 집단 일부가 줄곧 거주했다고 생각한다. 확보된 자료는 고원의 자원들이 활용되었음을 알려주는데 특히 계곡의 골짜기 유적과 동시대인 특수한 사냥 야영지와 관계된다.

이와 더불어 두 지역에서는 도우루강 지류의 여러 계곡에서 암맥의 형태를 띠는 중질(中質)의 암석도 활용되었다.

후기 구석기시대 내내 인류 집단이 이 지역에 지속적으로 거주했다는 우리의 가정은 도우루강 상류 지역이나 몬테구 강, 혹은 타구스 계곡 저지대 등 동굴이 있고 자연적으로 규석이 나는 타 지역 출신 집단의 산발적 탐험 이론과 대립한다. 이와 같은 인류 집단의 안정성은 양식적 “전통”과 후기 구석기시대의 다양한 “주류 문화”에 해당하는 변형들과는 별개로 시간의 경과에 따라 몇몇 동물종을 묘사하는 “전통”을 부분적으로 설명할 수 있다. 다른 근거들 중에서도 프랑스-칸타브리아 지역의 사냥꾼 집단이 활용한 예술적 기법이 나타난다는 점 그리고 포르투갈 중부 지방과 이베리아 반도 내륙 지방의 고원에서 나는 규석이 있다는 점에서 다른 지리적 영역의 인류와 접촉이 있었다는 정보를 얻어낼 수 있었다(AUBRY ET AL. 2012).

어떻게 코아 계곡 예술품의 연대를 추정하였는가?

1996년부터 시작된 한편으로는 지역의 거주시기를 정밀하게 밝히고, 현지 및 이베리아 반도 내 타 지역 자원의 활용 방식에 대한 설명을 제시할 수 있게 하였다(AUBRY 2009). 다른 한편으로, 인류의 거주시기에 대한 이해는 후기 구석기 코아강 예술의 주요시기에 대한 연대 추정을 가능하게 하였다. 파리제우 유적에서는 지층에 덮인 암석과 직접적인 연관성을 확립하는 것이 가능했는데, 암석을 덮고 있는 이 지층에 보존된 후기 구석기시대 거주 생활의 유물은 여러 방법을 통하여 연대가 추정되었다(그림 7). 이와 같은 파리제우 유적 발굴은 1995년의 그림 양식에 따른 연대추정을 뒷받침하였다. 그리하여 장식된 암석 파편이 발견된 8번 지층은 발광연대측정법을 통해서 18,500년 경으로 연대가 추정되었다(MERCIER ET AL. 2006; AUBRY & SAMPAIO 2008). 이러한 연대는 가장 잘 알려진 유적지(파피아, 페나스코사, 키타 다 바르카, 피스코스, 카나다 두 인페르노 등)에서 깊이 패인 표식을 남기고 굵어새긴 암각화가 솔뤼트레앙 시기 혹은 그라베티안 시기 인류 집단과 관련이 있었을 것이라는 점, 그리고 이 암각화가 후

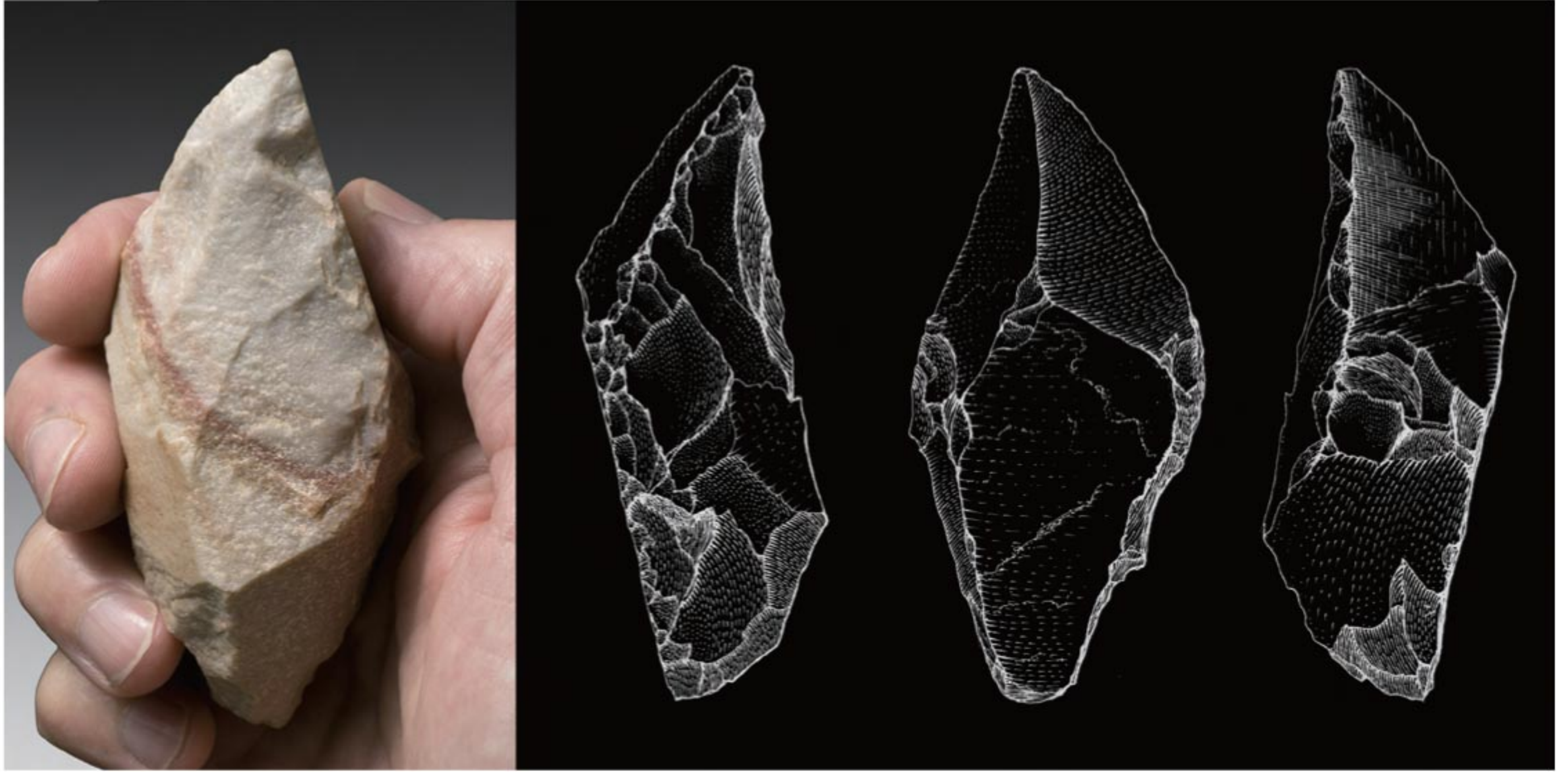


그림 8. 올가 그란드 4구역에서 발견된 석영 침두기. 약 3만 년 전으로 추정, 도구의 마모는 암각화를 두드리며 새긴 작업에서 비롯되었을 수 있다.
Fig 8. Outil en quartzite découvert dans le niveau daté de 30.000 ans du site d'Olga Grande 4, présentant une usure compatible avec la réalisation de gravures par piquetage (photo J.P.Ruas, dessin T. Aubry).

기 구석기시대에는 코아강의 범람으로 인해 쌓인 충적토에 가려져 있었다는 점을 알려 준다(AUBRY ET AL. 2014). 이상의 정보는 동굴 안에 보존된 예술품과 같이 구석기시대 야외 예술이 이베리아 반도에 거주했던 최초의 현생 인류 집단이 등장함과 함께 시작되었다는 점, 심지어 그 전에 시작될 수도 있다는 점을 증명한다(PIKE ET AL. 2012).

파리제우 구역은 코아 계곡 예술품의 이전 시기에 대한 연대 추정, 시간의 경과에 따른 가시적 복원만 가능케 한 것이 아니다. 파리제우 구역 내, 30m² 조금 넘게 발굴이 진행된 곳에서는 가늘게 새겨진 윤곽선이 남아있는 편암 조각이 80개 이상 발견되었다. 이 편암 조각들은 섬세하게 새겨진 동물 형상과 기하학적 형상에 대한 유일한 지표를 제공하며, 방사선 탄소연대측정법 및 발광연대측정법을 통하여 약 12,000년 전, 즉 빙기 및 구석기 말엽 직전으로 추정되었다(그림 6). 편암판 표면에 그려진 소재는 주로 사슴류와 염소류를 묘사하는데, 이는 암각화에서 떨어져 나온 파편들이 아니다. 편암 조각들은 피레네 산맥의 두 비탈면에 위치한 동굴과 바위 그늘에서 발견되는 기하학적

동물 형상과 간략한 그림이 새겨지거나 그려진 자갈과 동시대의 것이다. 도우루강과 합류하는 지점 주위의 코아 계곡 비탈면을 장식하는 수백 개의 암각화에서 그림들이 파리제우 구역 4번 지층과 동일한 형태-양식적 기법을 보인다는 것 그리고 사슴류와 염소류가 똑같이 우세하다는 점이 관찰된다. 이 같은 상황은 고원에서도 관찰된다.

다른 논거는 암각화와 고고학적 환경의 연관성을 짚어낼 수 있게 한다. 발굴 작업에서 발견된 도구들의 마모에 대한 연구와 암벽 표면에 보존된 윤곽선과 도구에 대한 비교는 암각화를 새기는 도구 간에 기술적인 관계를 밝히는 것을 가능하게 했다. 올라그란드 4 구역에서 발견된 석영암 침두기는 3만 년 전 경으로 연대가 추정되는데(그림 8. PLISSON 2009), 이것으로 암면을 쪼고 긁어내는 방법으로 암각화의 윤곽선을 새기면서 석영 침두기가 마모되었을 가능성을 보여준다. 실험 결과 석영 침두기의 말단의 세모꼴 형태는 매우 효율적이고 단단하여, 이전 시기 암각화에서 따로 떨어져있는 충격점과 대조될 수 있다. 복합적 구조로 미루어보아, 이 시기 기술이 밀도 높은 인류 거주와 직결된다는 사실에 주목하는 것은 흥미롭다.

결론을 대신하는 몇 가지 실마리

최근 20년동안 이 지역의 인류 거주 역사에 대한 이해는 눈에 띄는 진전이 있었다. 이전에는 구석기시대의 사막 혹은 단지 계절에 따라 오가는 구역 정도로 여겨졌던 것이다.

이제는 그라베티안 문화기(3만 년 전 ~ 2만 5천 년 전)의 여러 시기와 이 지역을 형성하는 여러 가지 생태학적 조건을 활용하는 방식에 대해 연대를 추정하고 특징지을 수 있는 확실한 자료들이 활용된다. 카르디나 구역 거주지의 커다란 구조는 주기적 규칙성을 보이는 움막 거주의 가능성과 계곡에서 지속적으로 인류가 거주했음을 증명한다. 반면, 화강암질 고원의 커다란 화로는 이전 시기 코아 예술품에서 우세하게 발견되는 대형 초식동물(말과 들소)을 계절에 따라 사냥했던 사실과 연관될 수 있다.

12,000년 전 경으로 추정되는 구석기시대의 종말은 추운 시기로 특징되는데, 이 시기 동안 유적지의 수는 증가한다. 이러한 밀도는 동시대의 암각화의 밀도와 일치한다. 파리제우 및 키타 다 바르카 남부에서 발견된 지널예술품 유물과 다른 활동의 흔적, 그리고 카르디나에서 최근에 발견된 이러한 류의 유물은 우리가 현재 살아가는 홀로세(충적세) 기후에 선행했던 시기의 기술적, 예술적 표현의 다양성을 더 잘 이해할 수 있도록 해준다. 이로써 후기 막달레니앙 시기에 정점에 달했던 동물 형상의 사실주의를 뒤따르는 구상 예술의 양식과 기하학적 양식의 변화를 더 잘 규명할 수 있다.

이 지역에서 빙하기 말엽 구석기시대 사냥꾼들의 주기 그 시작과 끝을 향하여 조금씩 열리는 두 창 사이에서, 후기 및 중기 막달레니앙 시기에 스페인 북부 프랑스 남부에서 나타난 상징적 세계와 예술적 표현은 다른 암각화들과 선명한 양식적 대조를 보인다(키타 다 바르카 바위 3. 암석의 야생 염소 세 마리가 이에 대한 가장 훌륭한 예시이다). 그라베티안 시기 및 후기 구석기 말엽과 달리, 솔뤼트레앙 시기와 막달레니앙 시기 상당 기간의 인류 존재 및 거주에 대해서는 적은 지표밖에 없다. 솔뤼트레앙 시기의 인류 존재는 올가 그란드의 화강암질 고원에서 재편성 작업 중에 발견된 사냥용 침두기로 인해 증명되었는데, 이 시기 인류의 유물은 파리제우 구역 지층 바닥에서 더 잘 보존되었을 수 있다. 따라서 향후의 연구는, 솔뤼트레앙 시기의 유물이 여러 가지 상징적 표현들과 관련되어 있을 가능성을 밝히기 위하여, 이 연대 간격(24,000 ~ 13,000년 전)으로 추정되는 야영지 발견에 집중해야 할 것이다.

그러나, 구석기시대 인류 거주의 연대기적 체제와 이와 관련된 미술 시기의 구체적인 관계가 아직 불명확하지만, 코아 계곡 예술가들의 사회 조직망 및 생활양식 복원을 가능하게 하는 자료들은 이미 일반 대중(그리고 심지어 다수의 연구자들)에게 널리 퍼져 있는 이론, 즉 구석기시대 예술을 동굴 예술로 간주하는 이론에 문제가 있다는 사실을 분명히 하고 있다. 코아 계곡에 대한 향후 연구의 중요한 도전은, 단지 그림 일부만을 오늘날의 우리에게 남기고 사라져버린 이 사회의 다양성과 기능에 대한 더 나은 이해를 관건으로 한다.

L'apparition des premiers humanoïdes coïncide avec le début du Paléolithique, il y a environ 3 millions d'années, et peut être plus d'après la récentes découvertes d'outils façonnés dans des couches un peu plus anciennes (HARMAND ET AL. 2015). Pendant ce qui constitue l'essentiel de notre histoire, nos ancêtres prédateurs vivaient de la chasse et de la cueillette et dépendaient directement de la survie et de l'évolution des espèces animales et végétales. Ces groupes de nomades ne nous ont laissé que de ténus vestiges, dont une faible portion s'est conservée jusqu'à nos jours, le plus souvent peu spectaculaires. Bien que certains furent reconnus en conséquence de l'observation des modes de vies de peuples de chasseurs-cueilleurs lors de voyages des grandes découvertes, ils n'ont été compris et étudiés qu'à la fin du XIX^e siècle. Initialement étroitement liée à la Géologie et à la recherche des étapes de l'évolution humaine et de son environnement, l'archéologie préhistorique chercha bientôt aussi à reconstituer la vie quotidienne et le fonctionnement des sociétés du passé.

Nous constatons aujourd'hui avec quelle rapidité nos objets quotidiens évoluent et suivent des modes d'ampleur mondiale. Ces tendances ne sont pas seulement la conséquence des nouvelles technologies. Lors des premières recherches, les préhistoriens constatèrent peu à peu qu'en fonction de leur position dans les épais dépôts qui s'accumulèrent devant les abris rocheux ou à l'entrée des grottes, les outils de pierre, d'os et les espèces animales auxquels correspondent les ossements associés, révélaient des points communs et une évolution en séquences cohérentes et organisées. Ces successions montraient que l'évolution des outillages a suivi des modes au cours du temps et sur des domaines géographiques qui dépassent largement les frontières historiques. Si dès le début du XX^e siècle on disposait, à l'échelle de l'Europe, d'un cadre évolutif des outillages de pierre taillé et en os et de leur position les uns par rapport aux autres, ce n'est que vers la moitié du XX^e siècle que l'invention de la méthode du radiocarbone, qui peut être appliquée à des charbons ou à des os, permit de définir l'âge des vestiges de la fin de cette longue période de l'humanité (jusqu'à 40.000 ans). Depuis d'autres méthodes physiques ont été mises au point pour les périodes plus anciennes.

La détection des vestiges laissés par les hommes préhistoriques est relativement facile dans les grottes et abris rocheux qui possèdent les conditions nécessaires pour la préservation des ossements et des charbons des foyers au cours du temps. Dans la vallée du Côa, où les grottes sont absentes, la découverte de vestiges laissés par les hommes du Paléolithique est plus difficile, devant la multiplication des hypothèses de sites potentiellement utilisés et du fait qu'ils se trouvent recouverts par des dépôts sédimentaires accumulés au cours de centaines ou dizaines de milliers d'années.

Le peuplement humain de la vallée du Côa : une longue histoire

La découverte de gravures sur des rochers en plein air, à l'occasion des travaux de construction du barrage du Côa, et la polémique qui pendant un temps a entouré la question de leur datation, a été à l'origine d'un programme de recherche systématique. Parallèlement à l'inventaire et au relevé de l'art

de la vallée du Côa, il était fondamental de savoir s'il existait des vestiges des peuples qui laissèrent leurs images sur les flancs de la vallée du Côa, afin de pouvoir établir leur chronologie et de savoir comment vivaient leurs auteurs.

Aucun site paléolithique n'était alors connu dans la région, comme pour une grande part du centre de la Péninsule Ibérique. Il fut donc nécessaire de développer un travail de prospection systématique dont l'objectif était de détecter des vestiges laissés par les auteurs des gravures, attribués au Paléolithique supérieur, sur des critères stylistiques (ZILHÃO 1995; 1997). Initialement, les vestiges ont été mis en évidence à la surface de terrains remaniés par les travaux agricoles. Dans d'autres cas, les vestiges sont profondément enfouis et ce sont les indices topographiques et géologiques qui laissent supposer la conservation possible de sites. Dans un cas comme dans l'autre, la réalisation de sondages a permis d'évaluer leur conservation et l'intérêt scientifique et qui ont conduit à la réalisation de fouilles sur neuf sites de la basse vallée du Côa (AUBRY 2009).

Les dépôts sédimentaires qui recèlent ces témoins du passé proviennent de l'altération de schistes et de granites. Dans de telles conditions, les sols acides issus de leur décomposition ne favorisent pas la conservation des restes osseux et de charbons qui sont utilisés pour dater les sites du Paléolithique supérieur. Cependant, sur l'un des sites fouillés (Fariseu) qui se trouve sur des roches métamorphiques moins acides et où les vestiges ont été recouverts rapidement lors des crues du Côa, il a été possible de découvrir des ossements des animaux chassés (GABRIEL & BEAREZ 2009) et des charbons. C'est à partir de ces vestiges qu'il a été possible d'appliquer la méthode du carbone 14. Outre cette méthode de datation, un autre procédé de datation a été appliqué lorsque les os et les charbons ne sont pas conservés. Il s'agit de la luminescence, qui rend possible de connaître le moment de l'action du feu sur des roches utilisées pour faire des foyers, ou du moment de la formation et de l'exposition aux rayonnements solaires d'une couche archéologique. Depuis 2001, 25 dates ont été obtenues pour les occupations du Paléolithique supérieur (40.000 à 12.000 ans). Les dates obtenues ont confirmé la présence humaine dans Vallée du Côa pendant plusieurs phases qui se placent entre 30.000 et 12.000 ans (Fig 1, VALLADAS ET AL. 2001; MERCIER ET AL. 2006).

Le travail de prospection a aussi montré que le peuplement de la région débute bien avant que les parois rocheuses de schiste soient utilisées comme support pour les gravures. La découverte d'outils façonnés à partir de galets de quartz ou de quartzite, selon un procédé simple, témoigne d'une présence humaine il y a plus de 150.000 ans, sur les terrasses du fleuve Douro et du Côa. Le contexte géologique et la datation de ces dépôts montrent que les cours d'eau se trouvaient 40 mètres plus haut et que le climat était plus chaud que l'actuel. Malheureusement, ces outils des premiers habitants ont été roulés par la rivière et ne permettent pas de reconstituer en détail les activités et les modes de vie de ces premiers groupes humains.

Par contre, les industries dites du Paléolithique moyen, œuvre de l'Homme de Néanderthal, sont attestées dans différents environnements. Le plus souvent, elles sont associées directement à des affleurements de roches utilisés pour la fabrication de leur outillage. Les éclats produits selon la méthode Levallois, un procédé qui permet d'obtenir des éclats aux bords à la fois résistants et coupants, ont été trouvés sur les plateaux granitiques qui encadrent la rivière Côa (Chãs e Almendra)

mais aussi, lors de fouilles récentes, dans les couches de la base du site de Cardina I.

L'homme anatomiquement moderne, à qui on attribue l'invention des différentes formes d'art figuratif, a laissé des images gravées mais aussi de nombreux vestiges des ses activités quotidiennes dans la vallée du Côa. L'innovation principale de la partie de l'outillage qui s'est conservée jusqu'à nous consiste dans la production d'éclats de roches appointés de petites tailles (en règle générale de quelques 4cm), plus rarement en schiste par polissage, en bois de cervidé ou en os obtenus par raclage ou polissage. Par collage et assemblage dans des manches en bois ou en os, ces pointes ont permis une économie des matières premières qui constituent les parties pénétrantes ou coupante et améliorent l'efficacité des projectiles (Fig 2). Pour la fabrication de ces outils de chasse, le silex, une roche formée dans les roches calcaires d'origine marine, idéale pour l'obtention de tranchants à la fois coupants et résistants, a été préférentiellement utilisé. Ce type de roche bien que n'existant pas dans le bassin du Côa, a été systématiquement utilisé, ainsi que des variétés locales de roches de la famille du quartz, du quartzite et de l'opale (Fig 3).

Ce choix technique qui nécessite l'existence d'un réseau de contacts qui permettent la connaissance et la diffusion de ces roches non locales sur des distances qui dépassent 150 kilomètres, identifiées sous la forme d'outils ou de blocs de matière première brutes, peut être expliqué par des échanges entre des groupes humains de régions proches ou bien par le déplacement de réserves de matières premières par quelques éléments du groupe qui se déplacèrent au long de l'année (AUBRY ET AL. 2012). Outre les roches utilisées pour la confection d'outils liés à la chasse, de nombreux fragments de colorant minéral, provenant de sources régionales, portant des traces de raclage ont été trouvés sur tous les campements du Paléolithique supérieur. Ces roches de couleur rouge, jaune ou noire peuvent avoir été utilisées comme des crayons pour faire des dessins qui ne se sont pas conservés sur les surfaces rocheuses exposées aux intempéries. Cependant, malgré l'existence de pigments dans la composition de figures de la roche 1 de Faia (BAPTISTA 1998), on ne peut affirmer que d'autres roches gravées ou non de la vallée du Côa portaient des pigments minéraux. En effet, comme cela été démontré expérimentalement, la poudre obtenue par grattage des colorants trouvés sur tous les sites peut avoir été utilisée pour le traitement et la conservation des peaux, ou comme élément de coloration et d'émulsion qui entrent dans la fabrication de colles à partir d'éléments naturels (résine, cire ...).

Malgré ces points communs à tous les groupes humains qui se sont succédés dans la vallée du Côa au cours du Paléolithique supérieur, des nuances existent au fil du temps dans la nature des outillages de pierre et dans la gestion des ressources.

La plus ancienne occupation humaine attribuable au Paléolithique supérieur attestée dans la région correspond aux vestiges lithiques trouvés au sommet de la couche 5 du site de Cardina I. Malheureusement, elle n'a été fouillée que sur 2 mètres carrés et n'a pas encore fait l'objet de datation (Fig 1).

Sur ce même site, ces vestiges sont surmontés par une dense accumulation de fragments rocheux et de nombreux restes lithiques taillés (Fig 4). De tels pavages, connus sur des sites de plein air sont interprétées comme un moyen d'assainir un sol dégelé sous un toit constitué de peaux ou de végétaux,

sous un climat plus froid que l'actuel. Les nombreux vestiges de pierres taillées qui sont mêlés aux fragments rocheux, dont de nombreuses pointes de chasse, outils qui ont servis à couper et racler, attestent une dense occupation humaine il y a entre 30.000 ans et 27.000 ans sur ce site. Les données dont nous disposons actuellement indiquent la conservation de plusieurs fonds de cabanes sur la plateforme de Cardina I, de morphologie circulaires et de dimensions comparables aux structures constituées d'ossements ou de défenses de mammouth, contemporains, qui ont été détectés au centre et à l'est de l'Europe (KLIMA 1963; GERASIMOV 1958).

Cette même phase d'occupation, caractérisée par les mêmes types de pointes de chasse dites de la culture gravettienne, a été repérée dans la couche 3 des sites d'Olga Grande 4 et 14, sur le plateau granitique (Fig 1). Ces outils abandonnés après leur fracturation lors de la chasse se trouvent associés à de grands foyers constitués de blocs de granite et de quartz (Fig 5). Des expérimentations ont montré que les plaques de quartz servaient à accumuler la chaleur produite par du combustible ligneux, afin de conserver les ressources carnées, probablement accumulées lors de battues de grands.

Le Solutréen (terme dérivé de la Roche de Solutré en France), est une période caractérisée par l'utilisation de pointes de pierre taillée élaborées selon une technique complexe de façonnage par pression. Cette culture n'est connue qu'en France, en Espagne et au Portugal. Dans la vallée du Côa, elle a été reconnue sur quatre sites ; Fariseu et Cardina I en fond de vallée ainsi qu'à Olga Grande 4 et 14 sur le plateau granitique. Dans ces deux derniers ont été trouvés des fragments de pointes à cran abandonnées après leur fracturation lors de l'utilisation à l'extrémité de projectiles (Fig 1). Ces outils sont caractéristiques de niveaux d'occupation datés sur des sites en grotte et sous abri entre 23.000 et 22.000 ans. A Fariseu, un charbon a fourni un âge des alentours de 19.000 ans par le carbone 14, soit environ 23.000, en âge calendaire.

Après cette culture qui correspond à la période entre le dernier maximum du froid des temps glaciaires et le début du réchauffement holocène (c'est à dire entre 20.000 et 12 000), plusieurs sites attestent une occupation de la vallée du Côa, de la Rivière d'Aguiar et du Douro pendant le Magdalénien et puis l'Azilien. Toutefois, c'est aux alentours de 12.000 ans qui correspond à un épisode froid que l'on observe une plus grande densité d'occupation du territoire, à la fin du Magdalénien et pendant l'Azilien.

Climats et environnements du passé

Sur le site de Fariseu, les espèces des animaux et de poissons (cerf, lapin, sanglier, chamois, grande alose, écureuil ...) et leurs proportions, datés d'environ 12.000 ans, permettent d'identifier le réchauffement progressif de la fin des temps glaciaires (Fig 6). D'autres vestiges de dents et d'os brûlés, très fragmentés, trouvés dans une occupation datée d'environ 30.000 ans dans le site du Cardina, ne permettent pas encore une reconstitution fiable des espèces chassées à cette période. Néanmoins, les études des restes de faunes, conservés dans des sites contemporains de grottes du

centre du Portugal, montrent que, pendant le dernier maximum glaciaire, le cheval, le bouquetin (de type pyrénéen), l'aurochs (ancêtre des bovins domestiques actuels) et le cerf sont les espèces principalement chassées. Ce sont aussi celles qui sont majoritairement représentées sur les rochers gravés attribués à la phase ancienne de la vallée du Côa et il est donc probable que la région du Côa ait été aussi occupée par ces animaux (Fig 6).

L'étude sédimentologique des couches archéologiques qui conservent les vestiges du Paléolithique supérieur de la vallée du Côa a révélé l'existence d'oscillations dans un environnement globalement plus froid que l'actuel (AUBRY ET AL. 2010). En particulier, les sédiments qui conservent les vestiges des occupations gravettiennes de Cardina présentent des traces microscopiques qui sont caractéristiques d'une longue période de gel du sol. Cette contrainte est probablement à l'origine de l'élaboration des pavages évoqués plus haut (Fig 4). Sur le site de Fariseu, l'étude des dépôts sédimentaire et les nombreuses datations obtenues montrent que le climat de la période de 18.000 à 12.000 ans est marqué par de rapides oscillations climatiques, dont une phase plus clémente autour de 15.000 ans, de conditions proches de l'Holocène qui marquera la fin du Paléolithique.

Exploiter la diversité écologique

Plus complexe que cette périodisation de l'occupation humaine et de l'environnement dans la Vallée du Côa est la reconstitution de la vie quotidienne des groupes humains du Paléolithique supérieur à l'échelle des cycles saisonniers. Dans la réalité, la difficulté d'évaluation du temps est le plus grand problème de l'archéologie, soit pour juger si des sites sont contemporains parce qu'ils possèdent des outils semblables, soit pour évaluer la continuité de l'occupation d'un territoire et, surtout, du temps de formation des sites étudiés. Si l'analyse du matériel permet de mettre en relation des objets par leur remontage, il reste difficile d'établir les modalités d'utilisation et d'abandon de vestiges archéologiques trouvés dans une même couche. Une couche archéologique peut correspondre à seule phase d'occupation de quelques mois ou à de courts campements de quelques jours qui se sont succédés au cours de siècles sur le même emplacement. De même, l'estimation du nombre de personnes qui fréquentent un campement est hypothétique.

L'étude des types d'outils et de leurs matières premières, les types de foyers et la reconstitution des modes d'utilisation des outils fondée sur l'examen microscopique de l'usure des tranchants, constituent des données particulièrement intéressantes pour tenter de reconstituer les modes de vie et les modalités d'utilisation de la diversité des ressources d'un territoire par des groupes de chasseurs-cueilleurs.

Comme l'histoire de la recherche dans la vallée du Côa l'a montré, la carte de répartition des sites peut évoluer rapidement en fonction de l'avancée et des méthodes de prospection. Dès à présent, les sites démontrent la fréquentation de milieux écologiques variés et non pas seulement celui du fond de la vallée, connu pour conserver les rochers gravés. Le système de peuplement que

nous pouvons proposer, se base sur une comparaison avec les groupes de chasseurs actuels et sur la localisation des ressources utilisées pendant le Paléolithique. En fait, dans les sociétés de chasseurs-collecteurs s'observe un ensemble de comportements communs qui sont probablement les mêmes que pour les sociétés du Paléolithique. Les vestiges d'habitat trouvés suggèrent une vie nomade, basée sur les ressources des différentes zones écologiques, avec des différences sensibles, en relation avec les réserves en eau ou de populations animales, en fonction de l'altitude. Deux grands types de domaines écologiques semblent avoir été préférentiellement utilisés par les groupes de chasseurs du Paléolithique : le fond de la vallée du Côa où les ressources sont liées au cours d'eau et les conditions climatiques devaient être moins rigoureuses, et le plateau granitique, d'altitude supérieure à 500 mètres, qui accumulait la pluviosité hivernale sous forme de neige et de glace.

Les vestiges de ces deux secteurs peuvent être substantiellement différents. Sur les campements de fond de vallée, ils sont beaucoup plus abondants et présentent une plus grande diversité. Les outils abandonnés et les traces qu'ils portent révèlent la pratique d'activités diversifiées. Sur les sites du plateau, les fragments d'outils qui attestent d'activités cynégétiques sont majoritaires (ARAUJO IGREJA 2009). Cette constante suggère la réalisation d'activités spécialisées liées aux spécificités écologiques des plateaux. Du point de vue des matières premières, les outillages de pierre exhumés dans les deux environnements révèlent la présence systématique, en petite quantité, de silex provenant de régions éloignées de plus de 150 kilomètres, associés à des matières premières locales et d'origines régionales (Fig 3; AUBRY ET AL. 2012).

Ces données, spécialement l'utilisation des mêmes variétés allochtones de silex et de roches siliceuses à grain fin entre 30.000 et 12.000 ans, nous font penser que la région du Côa a été habitée en permanence par une fraction d'un groupe humain. Les données disponibles indiquent une exploitation des ressources du plateau qui correspondent à des campements de chasse spécialisés, contemporains de sites de fond de vallée. En parallèle, à l'échelle régionale, des roches de qualité moyenne qui existent sous forme de filons des différentes vallées affluentes du Douro ont aussi été utilisées.

Notre hypothèse de permanence d'un groupe humain dans la région, tout au long du Paléolithique supérieur, s'oppose à la théorie d'exploration sporadique par des groupes venus d'autres régions qui possèdent des grottes et où le silex existe naturellement, comme dans le Haut Douro, le Mondego ou la basse vallée du Tage. La stabilité d'un groupe humain peut ainsi expliquer en partie, une « tradition » stylistique et de représentation de certaines espèces animales au cours du temps, indépendamment des variations qui doivent correspondre aux diverses " grandes cultures " du Paléolithique supérieur. Le contact avec des populations d'autres zones géographiques est une donnée acquise, entre autres critères, par l'utilisation de ces conventions artistiques utilisées par des groupes de chasseurs des régions franco-cantabriques ainsi que la présence de silex provenant du centre du Portugal et des plateaux de l'intérieur de la Péninsule Ibérique (AUBRY ET AL. 2012).

Comment a-t-on daté l'art de la vallée du Côa ?

Les travaux réalisés depuis 1996 ont permis, d'une part, d'établir avec précision les phases d'occupation de la région et de proposer une interprétation des modalités d'exploitation des ressources locales et d'autres régions de la Péninsule Ibérique (AUBRY 2009). D'autre part, cette connaissance des phases d'occupation humaine a permis de dater les principaux moments du long cycle artistique paléolithique du Côa. La découverte du Site du Fariseu, où il a été possible d'établir une relation directe entre une roche recouverte par des couches qui contenaient les vestiges d'occupation du Paléolithique supérieur qui ont été datées par plusieurs méthodes (Fig 7), a confirmé l'attribution stylistique de 1995 : ainsi la couche 8 où a été trouvé un fragment de la roche ornée a été datée des alentours de 18.500 ans par la méthode de la luminescence (MERCIER ET AL. 2006; AUBRY & SAMPAIO 2008). Cet âge indique que les gravures réalisées par de profonds piquetages et/ou abrasions des sites les plus connus (Faia, Penascosa, Quinta da Barca, Piscos et Canada do Inferno) doivent être mises en relation avec des groupes humains du Solutrén ou du Gravettien et ont été masquées par des alluvions déposés par les crues du Côa pendant le Paléolithique supérieur (AUBRY ET AL. 2014). Ces données démontrent que l'art paléolithique au plein air, comme celui qui est conservé à l'intérieur des grottes, commence avec l'arrivée des premiers groupes d'Hommes modernes qui ont peuplé la Péninsule Ibérique, et peut être même avant (PIKE ET AL. 2012).

Le site de Fariseu n'a pas seulement permis de dater la phase ancienne de l'art de la vallée du Côa et de reconstituer leur visibilité au cours du temps. Sur ce même site, plus de 80 fragments de schiste portant de fins tracés incisés ont été trouvés sur un peu plus de 30 mètres carrés fouillés. Ils fournissent un référentiel unique de figurations animales et géométriques réalisées par des incisions fines, daté par le radiocarbone et la luminescence des alentours de 12.000 ans, juste avant la fin des temps glaciaires et du Paléolithique (Fig 6). Ces motifs, qui représentent principalement des cervidés et des caprinés, réalisés sur la surface de plaques de schiste ne sont pas des fragments détachés de rochers gravés. Ils sont contemporains des galets gravés ou peints de représentations schématiques et des figurations animales à tendance géométrique des grottes et abris des deux versants des Pyrénées. Des figures présentant les mêmes conventions morpho-stylistiques que celles de la couche 4 de Fariseu et la même prédominance de cervidés et de caprinés peuvent être observés sur des centaines de roches gravées qui ornent les versants du Côa, autour de sa confluence avec le Douro et jusqu'au plateau.

D'autres arguments permettent de mettre en relation des gravures et le contexte archéologique. L'étude de l'usure d'outils trouvés en fouille et leur comparaison avec les tracés conservés sur des surfaces rocheuses a permis d'établir des relations techniques entre les gravures et les outils qui auraient pu être utilisés pour leur réalisation. Les pics de quartzite découverts sur le site d'Olga Grande 4 dans un niveau daté des alentours de 30.000 ans (Fig 8; PLISSON 2009) présentent une usure compatible avec la réalisation, par piquetage et abrasion, des traits qui forment les gravures de la phase ancienne et des expérimentations ont montré que la morphologie triangulaire de leur extrémité active est la plus efficace et résistante et peut être mise en parallèle avec des impacts isolés de gravures de la phase ancienne. Il est intéressant de noter que cette phase artistique semble en rapport direct avec une forte densité d'occupation humaine et par l'élaboration de structures complexes.

Quelques pistes en guise de conclusion

Ces vingt dernières années ont conduit à des avancées notables pour la connaissance de l'histoire de l'occupation humaine de cette région, considérée auparavant comme un désert pendant le Paléolithique ou comme un territoire seulement fréquenté saisonnièrement.

On dispose maintenant de données solides pour dater et caractériser plusieurs phases de la culture gravettienne (30.000-25.000 ans) et les modalités d'exploitation de la mosaïque écologique qui forme cette région. Les grandes structures d'habitat du site Cardina révèlent l'existence probable de cabanes indiquant une régularité et une permanence de l'occupation de ce site de fond de vallée. Au contraire, les grands foyers du plateau granitique peuvent être mis en relation avec des chasses saisonnières des grands herbivores (Cheval et Aurochs ?) qui dominent dans le corpus de la phase ancienne de l'art du Côa.

Pendant la phase froide qui caractérise l'extrême fin du Paléolithique, datée des alentours de 12.000 ans, le nombre de sites augmente. Cette densité correspond à celle des gravures sur support rocheux contemporaines. Les vestiges d'art mobilier et les traces des autres activités trouvés sur les sites de Fariseu, Quinta da Barca Sul et ceux récemment découverts à Cardina permettront de mieux comprendre la diversité des expressions techniques et artistiques de cette période qui précède la mise en place du climat holocène sous lequel nous vivons. On pourra ainsi mieux définir l'évolution des styles artistiques figuratifs et géométriques qui suivent l'apogée du réalisme des figurations animales du Magdalénien supérieur.

Entre ces deux fenêtres qui s'entrouvrent peu à peu sur le début et la fin du cycle des chasseurs paléolithiques de la fin des temps glaciaire dans cette région, d'autres gravures incisées présentent des parallèles stylistiques clairs avec le monde symbolique et les expressions artistiques du Magdalénien supérieur et moyen du nord de l'Espagne et du sud de la France (les trois bouquetins de la roche 3 de Quinta da Barca en sont un excellent exemple). Au contraire du Gravettien et de la fin du Paléolithique supérieur, on ne possède encore que de rares indices de l'existence et du peuplement humain solutréen et de la grande part du Magdalénien. Les vestiges de la présence solutréenne, attestée par des pointes de chasse trouvées en contexte remanié sur le plateau granitique d'Olga Grande, pourraient être mieux conservés à la base de la séquence du site de Fariseu. Les recherches futures devront donc être orientées en priorité pour la détection de campements datant de cet intervalle chronologique (24.000-13.000 ans) afin d'établir leur éventuelle relation avec les différentes expressions symboliques.

Néanmoins, si le cadre chronologique du peuplement paléolithique et ses relations précises avec les phases artistiques conserve encore plusieurs zones obscures, les données permettant la reconstitution des réseaux sociaux et des modes de vie des artistes du Côa nous ont déjà livré des résultats qui mettent en cause la théorie largement répandue parmi le grand public (et encore pour de nombreux chercheurs) de l'art paléolithique comme un art spécifique aux cavernes. C'est dans une meilleure connaissance de la diversité et du fonctionnement de ces sociétés disparues, dont une partie seulement des images est parvenue jusqu'à nous, que réside le principal défi des futures recherches dans la vallée du Côa.

코아 계곡의 구석기 미술

A arte paleolítica do Vale do Côa: breve síntese

안드레 산토스

André Tomás Santos

머리말

포르투갈의 북동부에 위치하는 코아강은 도우루강의 남쪽으로 흘러들어가는 이베리아 반도의 큰 강 중에 하나다. 코아강과 함께 도우루강으로 합류하는 몇몇 인접한 작은 하천들이 50여개 있는데 이들 지역 주변으로 후기구석기시대 약 530여 개의 암각화들이 분포하고 있다(REIS 2014). 이 지역 암석들은 단지 공간만 구성하는 것이 아니라, 코아 계곡의 마지막 9km를 따라 암각화가 집중적으로 분포하고 상류로 갈수록 밀집도는 감소한다. 한편 도우루강과 포츠 코아 인접지역은 세계에서 가장 거대한 구석기 야외 유적 밀집지역이다. 이 집합은 각각 고립되어 있다, 왜냐하면 해당 지역의 다른 유적과 코아 지역은 상당한 거리에 위치하기 있기 때문이다. 이런 유적 중에서 대표적인 곳인 마조우코(JORGE ET AL. 1981)와 포츠 두 투아(SANCHES & TEIXEIRA 2013) 두 지역은 도우루 강둑에 위치해 있으며 포우사도우루, 프라가 에스프레비다, 삼파이우 이 리베이라 다 사르디냐(BAPTISTA 2009)는 사보르 계곡에 위치한다. 프라가 두 가토(BAPTISTA 2009)는 리베이라 두 모스테이로 지역에 있다. 그리고 레도르 두 포르코(BAPTISTA & REIS 2011)와 도우루강의 남부 강둑에 있는 아게다강의 시에가 베르데는 코아의 동부 강둑에 있다(ALCOLEA & BALBÍN 2006). 91종의 암각화들이 분류된 시에가 베르데 지역을 제외한 이 지역 대부분은 두세 가지의 그림들로만 구성되어 있다(ALCOLEA & BALBÍN 2006). 코아강은 야외 유적의 숫자로 볼 때, 해당 지역의 중심지에 해당하며 유럽 구석기 미술들이 분포하는 다른 지역에 비해 두드러진다. 이외의 다른 야외 유적들은 매우 적은 숫자로 암각화도 매우 적다. 과디아나와 함께 모이놀라와 포르토, 포르텔은 포르투갈 내에 위치하고 있으며(BAPTISTA & SANTOS 2013), 스페인에 있는 몰리노 만자네즈는 128개의 암각화(COLLADO 2006)가 있다. 그리고 도우루강 유역에 위치하고 특히 이베리아 반도의 중심에 위치한 도밍고 가르시아는 7개의 고고학 유적과 41개의 암각화가 있다(RIPOLL & MUNICIO 1999). 우리는 대부분의 유럽 구석기시대 미술은 동굴과 집터에서만 발견된다고 생각해왔다. 왜냐하면 이러한 미술들은 어둠과 특별히 관련되어 있다고 믿고 있었기 때문이다. 코아 계곡과 인접한 지역에서 발견된 유적과 그림의 내용은 우리가 생각 속에서 만들어낸 후기구석기 미술에 대한 기존 관념을 깨트린 코페르니쿠스적 혁명이라 할 수 있다(ZILHÃO 1997a).

그래서 현재는 야외 유적이 더 주류일 것이란 견해가 상당한 설득력을 갖게 되었다. 대지에서 이루어진 활동 대부분이 침식으로 손실되고, 오직 집터와 동굴 안에서 보존되었기 때문일 수도 있다(ZILHÃO 1997a). 이제는 대기침식에 민감한 석회질이라는 설명은 야외 유적의 공백을 설명하기에는 다소 빈약해 보인다. 한편 야외 유적들에 대한 공백이 없어짐에 따라 단순히 구석기시대 미술 관념이 동굴이 있는 지역에서만 일어난 것이 아니며 같은 문화를 공유하고 불가피하게 서로간의 강한 연대를 결성하며 공동체로 살아가는 지역도 존재하였음을 보여준다. 석기 공작에 대한 연구가 그 좋은 사례라고 할 수 있다.

다른 유럽 구석기시대 미술처럼 코아 암각화도 기본적으로 구상적인 것과 비구상적인 것이 있다. 구상적인 그림이 코아 계곡과 그 주변 대다수의 그림이다. 비록 사람이나 의인화된 그림들이 산발적으로 있기는 하지만 동물을 주제로 한 것이 가장 많다. 유럽 구석기시대 작품들도 대부분 거대한 초식동물 특히 말이나 들소, 야생 염소, 사슴, 영양들이다(BAPTISTA 2009). 초식동물 외에도 희소하지만 물고기와 새, 고양이와 족제비류도 있다는 사실에 주목해야 한다. 비구상적인 그림은 주제나 바탕을 알 수 없는 일반적인 형태들로 구성되고 흔히 기호로 명명된(SAUVET 1993) 난해한 특징을 지닌 집합들이다. 그래서 “정의되지 않은 그림”으로 명명되기도 한다(LORBLANCHET 1993). 그렇기 때문에 이 두 가지 집합 사이의 구분은 다소 논란의 소지가 있다. 전자의 집합은 그 자체의 의미를 가진다고 할 수 있지만, 반면 비구상적인 집합은 주변의 흔적으로 의미를 가질 수도 있다. 만약 이것을 매우 일반적인 설명으로 특징된다면, 후기구석기시대 작품들은 오랜 시간 더욱 세심한 관찰을 통해서 중요한 차이점들을 밝힐 수 있을 것이다. 실제 후기구석기시대가 끝나는 뷔름 빙하기의 끝 약 12,000년 동안, 구석기시대 작품들은 약 30,000년 동안, 해당 지역에서 만들어졌다는 지표가 존재할 것이다. 그래서 이 집합을 “구석기시대 작품”이라는 이름으로 명명할 수 있는 공통점은 매우 일반적인 설명으로만 가능하다. 실제 18,000년 동안 코아 계곡에서 지속되어 온 구석기시대 작품들은 동물을 표현하는 형태, 암각화를 새기기 위해 선택된 지역들, 암각화 주제로 선호되는 동물들, 비구상적인 주제들의 양과 다양성 등이 시간이 지나면서 계속 변화되었기 때문이다. 큰 초식동물 소재에 대한 선호도 - 180세기 동안의 공통분모 - 는 지나간 시간을 거치며 지속되어온 삶의 방식에 원인이 있을 것이다. 실질적으로 수렵채집민들에 의해 그려진 그림이다.

맥락

수렵채집민 사회는 고고인류학 자료를 통해 알려진 바로는 약 20명에서 30명 정도의 사람들로 구성되며, 50km 반경에서 활동하고 해당 거리를 넘어서 주기적 도구 제작에 필요한 재료들을 찾아다녔다(ZILHÃO 1997b). 그리고 이런 집단들은 생존과 다양한 종류의 사회적 요구들을 충족하기 위해 주기적으로 뭉칠 필요가 있었다. 이러한 집회들은 결핍의 기간에 이루어지는 경향이 있었고, 상호 원조가 더욱 강조되었다(AUBRY ET AL. 2012). 한편 성적 파트너 교환에 대한 사회적 요구도 있었다. 해당 지역이 원산지가 아닌 재료들의 원산지 분석을 통해 목적물과 교환범위를 추정할 수 있다. 연맹의 설립과 강화, 활동 같은 이데올로기 유지에 단순히 그들 내부의 사회적 지위에 대한 연속성을 허용할 뿐만 아니라 상호간의 시스템에 대한 영속성을 유지하는 것에도 있다. 이러한 활동 속에서 전통적으로 상징적인 의식의 장소를 주목해 보면, 구석기시대 암각화와 관련된 것으로 추정할 수 있다. 이러한 관점에서 어떤 유사한 활동의 자취들이 남겨진 곳과 일치시켜볼 수도 있다. 그래서 많은 암각화 유적들이 존재하는 곳은 사람들이 집합체를 이룬 곳으로 이해할 수 있다(CONKEY 1980; MOURE 1994; CANTALEJO & ESPEJO 1997; BALBÍN 2014). 이런 지역들 중에 한 곳이 코아 지역에 형성되었을 것이다(AUBRY & MANGADO 2006; BAPTISTA, SANTOS & CORREIA 2008; AUBRY ET AL. 2012). 이러한 견해들은 지역의 사회적 관련성을 설명하는데 도움을 주고 또한 후기구석기시대 서구 유럽 전역으로 이데올로기가 확장되었다는 것을 말해준다. 세계의 광범위한 지역에서 동시기에 같은 주제를 가진 시스템이 반복적으로 나타난 것으로 유추할 수 있다. 하지만 이런 선별적인 주제로 다른 것들을 무시할 수 있다는 의미는 아니다. “설계되지 않은” 수렵 사회에서는 보고 듣는 것을 중요시하여 말과 들소 떼, 산양이 무리를 지어 찾아오고 발정기 때의 행동에 주의를 기울이지 않았을까? 큰 태풍과 산발적인 기상현상이나 지질 활동도 선조들에게 깊은 인상을 남겼겠지만, 소통의 요인까지 되지는 않았을 것이다. 그러나 최소한 동물은 대부분 수렵채집 공동체에서 단순히 사냥감 이상의 의미를 지니고 있다(INGOLD 2011). 만약 그 사회경제 공동체가 바뀌지 않으면, 문화적으로 표현되는 작품들도 거의 변하지 않는다. 또 공동체 내부나 외부적 요인이 있으면, 새로운 환경에 맞춰지거나 더욱 강화되기도 한다. 28,000년에서 22,000년

전, 가장 춥고 건조했던 기간이었던 그라베티안과 솔뤼트레앙 시기에 석기공정이나 장례풍습뿐만 아니라 유럽 전역의 미술에서 공통점이 관찰된다. 이를 통해 당시 인류가 다양하게 접촉했음을 유추할 수 있다(ZILHÃO 2003). 이런 접촉은 가혹한 시기에 공동체간의 상호 소통이 증가했다는 것을 보여준다. 그것은 유럽의 산림 황폐화로 인해 인간 공동체들의 이동으로부터 발생된 상호작용의 결과로 추정된다. 구석기시대 코아 암각화도 18,000년 동안 주기적인 사회경제 공동체 구조의 변화를 반영하고 있다. 연구결과 코아의 구석기시대 미술은 3개의 단계로 나눌 수 있다(SANTOS 2012).

첫 번째 단계

첫 번째 단계는 말과 들소가 우세하고 사슴보다 적지만 산양이 등장한다는 특징이 있다(SANTOS 2012). 희소하지만 영양, 물고기, 새, 곰 같은 동물도 볼 수 있다. 그림은 굵거나 붉은 색으로 덧칠한 것들이 산발적으로 나타나지만, 동물들은 대부분 쫓기와 갈기 기법으로 표현된다. 동물은 대체로 해부학적인 세밀함이 부족한 편이다. 머리와 함께 목과 등이 표현되고 배와 발굽이 잘 드러나지 않는다. 상대적으로 동물의 뿔이 표현되고, 한 쌍일 경우 뿔을 비스듬한 형태로 표현한다. 기호는 동물들과 반대로 독립적이면서도 직선 혹은 곡선, 한 쌍의 도형, 점 등 매우 단순한 형태이다. 만약 동물 묘사에서 선호되는 기법이 암면에 가시화하는 것이라면, 그림의 크기와 위치는 공간적인 의미를 지닌 행위로 추측된다. 이 단계가 약 20,000년 전이라면, 솔뤼트레앙에서 넘어가는 전기 막달레니앙 시대라고 할 수 있다. 이는 몇 가지 근거들에 의해서 보충할 수 있다. 가장 중요한 것으로 파리지유 유적 발굴에서 찾을 수 있다. 유적에서는 85개의 그림들이 빼곡히 새겨져 있는 암석을 발굴하였다(그림 1). 암면의 아랫부분은 15,800년 전 토양에 묻혀 있었다(AUBRY 2009). 구상적인 그림을 담고 있던 암면에 대한 연구에서 암면이 퇴적층에 해당하는 시기에 만들어진 것이 아니라 이미 그 전부터 만들어졌다는 것을 보여준다(AUBRY, SANTOS & LUÍS 2014). 반면, 18,400년 전으로 계측되는 토양층 발굴에서 출토된 암각화 조각과 함께 나온 들소의 코끝 조각은 암각화 제작시기가 조

금 더 이전이라는 것을 보여준다. 고고학적 관점에서 약 22,000여 년 정도로 유추하는 것이 합리적이다. 만약 우리가 코아 유적에서 1단계의 연대를 직접적으로 측정할 수 있는 지표들이 없다면, 다른 증거를 참고할 수 있다. 그런 것들 중 하나가 올라 그랜드 4 유적에서 암각화를 제작하면서 마모된 것으로 추정되는 석기가 있다. 이 뿔족한 도구는 $31,000 \pm 2,500$ 년 전에서 $26,800 \pm 2,500$ 년 전 사이 것으로 추정된다(AUBRY 2009). 이러한 추론은 다른 유럽의 유적에서 형식적으로 비슷한 그림 양식과 비교해도 일치한다. 그림에서 어떤 것은 직접적인 연대를 알 수 있는데, 안달루시아 지방에 있는 라 필레타

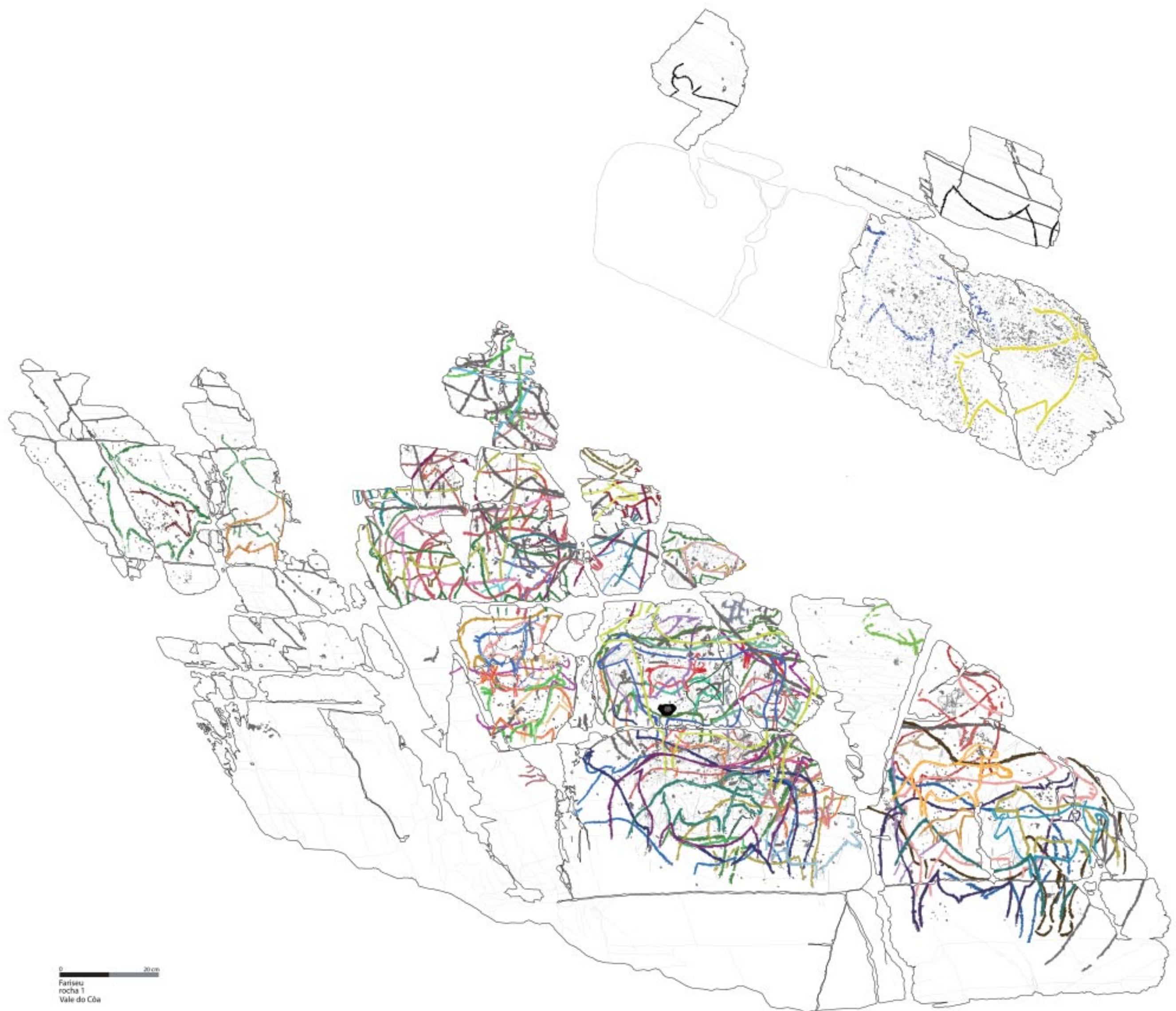


그림 1.
Fig 1.

(SANCHIDRIÁN ET AL. 2001) 아르테체의 페뜨-듀-리옹, (COMBIER 1984), 그리고 층위학적으로 보르데우스나 지롱드 근처에 있는 페-농-페(LENOIR ET AL. 2006)를 들 수 있다. 이런 공통점은 단지 연대순으로 뿐만 아니라 문화적으로도 그라베티안과 솔뤼트레앙 시기 동안 유럽이란 큰 단위에서 공통의 문화가 존재했음을 입증하는데도 사용할 수 있다.

1단계 암각화들은 서로 독립적이면서도 상당한 규모를 가지고 있으며 코아 계곡의 페나스코사, 키타 다 바르카, 파리제우, 카나다 두 인페르노에서 두드러지게 나타난다. 그 중 파리제우 유적은 거대하며, 카나다 두 인페르노는 부분적으로 포시노 지역에 합쳐져 있다. 코아강 오른쪽에 있는 페나스코사와 반대편에 있는 키타 다 바르카 유적도 지형을 따라 암석들이 어떻게 분포하는지 연구할 수 있는 좋은 장소이다(BAPTISTA, SANTOS & CORREIA 2006; 2008; SANTOS 2012). 이런 연구를 통해서 다음과 같은 결론을 할 수 있다. 경관을 볼 때, 암각화들은 각각의 주제를 가지고, 작은 밀집도를 보이



그림 2.
Fig 2.



그림 3.
Fig 3.

며 분포하고 있다. 말이 우세한 곳과 들소, 사슴 등이 밀집한 곳이 있다. 이러한 밀집을 이루고 있는 암각화의 공간적인 관계를 보면, 상호 가시성과 동물의 편재화를 통해 이와 같은 밀집들에 대해 어떤 “메시지”나 “해석”에 대한 가설을 세울 수 있게 한다. 말과 산양이 밀집한 지역과 사슴이 밀집된 곳들이 있음에도 말, 산양, 들소 등이 대체로 균형을 이루고 있다. 이러한 암각화들이 밀집되어 있는 장소들은 중요한 가치를 가진 것으로 보인다. 그 가치는 계곡보다 더 광범위한 범위에서 접근하면 보다 뚜렷하게 인지된다. 암석들의 대부분은 비록 자체의 암면 모양이나 구성에 대한 메커니즘을 통해 해석할 수 있지만, 파리제우 바위 1(그림 1)과 키타 다 바르카 바위 1(그림 2) 두 암석의 판독성은 중첩 정도에 따라 달라진다. 이러한 현상은 각각 양쪽 부지가 지닌 중요성에서 기인한다고 할 수 있다. 키타 다 바르카는 강변에 파리제우 유적은 고지대에 위치한다 (BAPTISTA, SANTOS & CORREIA 2008). 이러한 암석들을 해석하는 데 좀 더 많은 시간이 필요하다. 페나스코사(그림 3)의 바위 3은 복잡하고 아직 관찰 단계에 있다. 우리가 암각화를 볼 때 연구에 필요한 충분한 시간을 고려해야 한다. 오늘날 대부분의 연구가 컴퓨터 앞에서 이루어지지만, 만약 현장에 있는 플라이스토세 암면 중의 하나를 판독하는데 충분한 시간을 들인다면 특정한 지역을 잇고 중요한 고리를 만드는데 기여할 수 있고, 이를 경험한 사람은 문맥을 이해하는데 큰 도움을 받을 수 있다. 어려운 것은 당시 형태에 대한 구상적인 레퍼토리의 역할을 이해하는 것이다. 비구상적인 것들과 구상적인 것들의 실질적인 구분은 해당 작품을 생산한 기술 방식으로 보면 조금 더 설득력 있어 보인다. 실제로 동물의 경우는 대부분이 새기거나 갈지만, 비구상적인 기호들은 그어진 것이 대부분이다. 또한 기호들은 모든 암석들에 동일하게 분포하지 않고 몇

가지에 집중되어 있다. 파리제우 바위 1에는 많은 동물들이 집중적으로 나타나 있다. 반면에 키타 다 바르카의 바위 1은 동물들이 희소한 편이다. 그러나 계곡의 구조를 통해서 그림의 모티브를 이해하기에는 아직 이르다. 다만 향후 연구에서 코아 계곡이 연안과 반도내의 다양한 공동체의 집합에 있어 중요한 위치에 있었을 것이라는 가정과 이에 상응한 코아 계곡 내 석기의 원산지(AUBRY ET AL. 2012) 또는 카르디나 유적에서 발견된 거대한 구조들(AUBRY ET AL. in press)에 대한 검토가 필요하다. 또한 추론에 있어 어려운 것은 지역을 따라 분포하는 담론과 사회와의 관련성을 밝히는 것이다.

두 번째 단계

코아 구석기시대 미술의 두 번째 단계는(SANTOS 2012) 비구상적인 레퍼토리의 증가와 새로운 주제로 사람이 등장하는 것으로 특징지을 수 있다. 비구상적인 레퍼토리는 단순히 수의 증가뿐만 아니라 기호의 다양성도 볼 수 있다. 기호는 기존의 것들과 함께 파동형, 삼각형, 그물형 등이 있다. 동물은 특정한 연속성을 보이며, 비율에 있어서 미세한 차이를 보이고 사슴의 숫자가 조금 더 증가한다. 기술은 굿기가 쪼기나 갈기에 비해 우세하다. 그러나 이러한 경향은 새겨진 암석의 퇴적으로 인한 현상일 수도 있다. 스타일에서 보면 보다 상세한 머리와 함께 비율적으로 좀 더 균형에 맞는 부드러운 등과 목의 곡선, 명확하지 않은 배, 하나만 표현된 다리 등을 꼽을 수 있다. 동물들의 몸체의 내부는 윤곽선 또는 채워지거나 모피의 무늬 등을 표현하고 있다. 이 단계의 연대는 막달레니앙 시기 13,000년 전 보다 더 오래되지는 않았을 것이다. 우리가 근거로 삼은 것은 층위를 바탕으로 남쪽 또는 남동쪽 반도의 그림들과의 구조적인 유사성이다. 이런 그림들은 칸타브리아 지역에서 많이 볼 수 있다. 수직적 층위의 사례는 키타 다 바르카 바위 23의 상부 암면 사슴과 말이 겹쳐진 그림을 들 수 있다(그림 4). 수평적 층위로 카나다 두 인페르노 바위 31에서 2단계와 3단계 그림들이 수평적으로 나열되어 있는 것이다(그림 5). 이러한 사례들을 통해 코아와 칸타브리아 그림 사이의 유사성을 머릿속으로 그려볼 수 있다. 키타 다 바르카의 바위 23의 말 그림은 엘 브스우 나



그림 4.
Fig 4.



그림 5.
Fig 5.

스 오스투리아스 동굴에 있는 그림과 큰 유사성을 볼 수 있다(OBERMAIER & VEGA DEL SELLA 1918; MENÉNDEZ 1984). 캐나다 두 인페르노 바위 41의 말 그림은 오스트리아의 핀달 동굴(ALCALDE, BREUIL & SIERRA 1911) 또는 칸타브리아의 라 파시에가(BREUIL, OBERMAIER & ALCALDE 1913) 에서 볼 수 있다. 또 다른 사례로 캐나다 두 모레이라 바위 7(그림 7) 소 그림과 라로자(ALCALDE, BREUIL & SIERRA 1911) 의 동굴의 암면에서 볼 수 있다. 뿔이 머리에서 떨어진 형태로 배열되어 있다. 파리지우 바위 4(그림 8)의 들소와 페나 두 칸다모(HERNÁNDEZ 1919, 46-48; MOURE 1981)

암벽의 동물들 사이에서도 유사성을 볼 수 있다. 이러한 유사성을 프랑스에서 찾아보면, 캐나다 두 인페르노 바위 41과 니유 동굴의 말을 볼 수 있다. 우리는 이러한 유사성을 남쪽반도에서 찾을 수 없다. 막달레니앙 시기의 그림의 연속성은 칸타브리아 지역과 피레네우스 지역 밖과 다소 동떨어진 것으로 보인다. 접촉에 대한 미술에 대한 연구는 다른 고고학적 증거로 확인되기 어렵다. 왜냐하면 불행하게도 이러한 층위학 단계는 코아 계곡에서만 확인되기 때문이다. 한편 사보르 계곡 북쪽에 위치한 메달 유적의 지널예술품을 보면 코아 계곡의 유물들과 칸타브리아 지역의 막달레니앙 미술과의 유사성을 찾을 수 있다. 그래서 해당 유적에 대한 고고학적 연구에 매우 많은 기대를 갖고 있다. 막달레니앙 시기에 오스투리아스 지역과 코아 계곡 사이의 상당한 접촉의 존재했다는 가설을 강화시키는 부분이기 때문이다.

이 단계의 암석들은 서로 독립적인 기능을 하고 있는 것으로 보인다. 우선, 동물 편재화로 상호 가시성 관계가 희소한 것들은 큰 도움이 되지 못한다. 실제 암석의 밀집이나 전 단계 표현이 전혀 없는 떨어져 있는 암석들이 흔하지 않지만 캐나다 두 모레이라 바위 7을 볼 수 있다. 실제로 이 단계에서는 암면들은 정확히 해당유적에서 발견된다. 이 단계 특징인 긁기 수법은 가시적이지 않거나 많은 사람들이 접근할 수 없는 지역에서 보이기 때문에 명확하지는 않다. 경험적으로 볼 때 집단적이지 않고 잘 알려지지 않은 암석이라는 의미는 아니다. 왜냐하면 발견된 지역들 역시 공동체들의 사회적 맥락에서 매우 중요했었을 것이기 때문이다. 흔히 수렵채집 사회에서 입지공간은 분명한 내재적 가치를 지니고 있고 피스코스 바위 24(BAPTISTA 2008)에서 그 자체의 형태로 연상시키는 것이 있다. 반면에 우리는 여전히 더욱 집단적인 미술, 공공 예술과 연관되어 있는 것들을 살펴보아야 하는데, 코아 계곡에서 식별된 퇴적물에서 이를 찾을 수 있다(AUBRY ET AL. 2010). 이러한 기념비적인 “표면”들은 시에가 베르데 지역에서 암석들이 꺾어진 형태로 코아 지역에서도 매우 비슷한 것들이 존재한다.

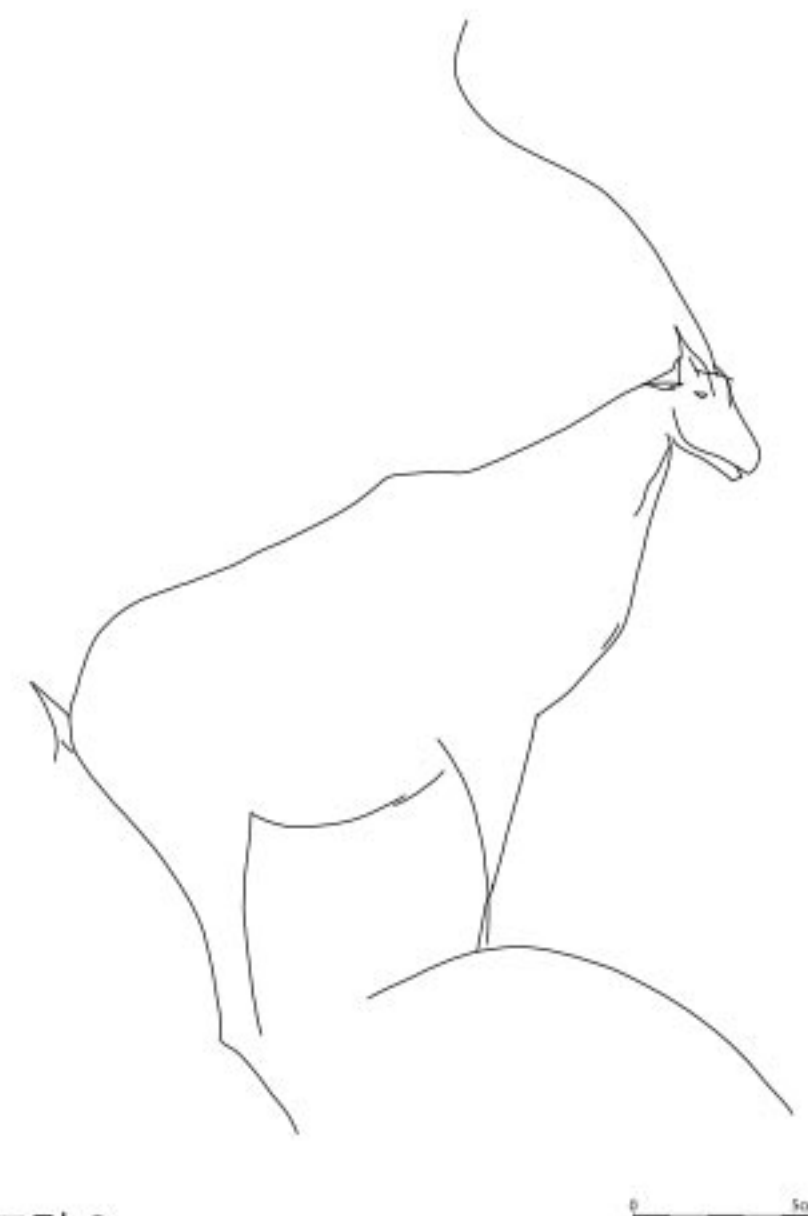


그림 6.
Fig 6.



그림 7.
Fig 7.



그림 8.
Fig 8.

세 번째 단계

코아 지역의 구석기시대 미술의 세 번째 단계는(SANTOS 2008)는 이전의 지배적인 주제들과 단절된다. 사슴이 가장 대표적인 동물이고 산양과 말, 들소 순으로 이어진다. 물고기들도 이전보다 더 중요해진다. 제작 기술은 굿기가 가장 흔한 기법이다. 형태적으로는 동물은 타원형이나 사다리꼴 형태로 좀 더 기하학적인 모습의 몸체로 도식화된 두 다리가 시점에 따라 정렬되어 있다. 머리 부분의 해부학적인 디테일은 볼 수 없다. 이 단계는 12,000년 전 막달레니앙 후기 또는 아질리안 시기로 분류된다. 파리제우 4층(AUBRY 2009)에서 발굴된 석판과 카르디나 4층(AUBRY ET AL. 2010)에 대한 연구에서 두 곳은 모두 같은 시대로 측정되었고, 유사한 형태의 다른 기호 집합으로 스페인의 페나 드 에스테반빌라와 프랑스 아브리 뮈라와 비슷하다. 이러한 기호들은 이베리아 반도 전역, 특히 남동쪽에서 나타나고 있다(BUENO ET AL. 2007). 그림의 레퍼토리를 넓은 지질학적 분포로 살펴보면, 이와 같은 접촉의 새로운 증가는 아마도 약 1,300년 동안의 빙하기의 가혹함에서 기인한 것으로 보인다.

이 단계에 코아 계곡은 더 많은 암각화들이 새겨졌으며 이에 대한 보다 상세한 연구가 필요하다. 여전히 의문스러운 부분은 잠재적으로 그림을 보존하고 있을 지역과 예측모델 시험에서 구석기시대 이 단계에서 해당하는 암석을 찾았을 경우에만 해당된다(AUBRY, LUÍS & DIMUCCIO 2012). 어디에 무엇을 새길 것인지 보다는 이것이 새겨질 가능성이 있는 곳은 어디인가를 찾는 작업이 더 용이하다. 또한 명백히 이 단계에서 존재하는 규칙들과 경관을 이해하기 위하여 고려해야할 부분도 많다. 중요한 질문들은 주제별 분포, 어느 곳 암석에 더 많이 새겨졌는지, 그러한 것들에 대해 접근할 수 있는 조건과 잠재성 등이다. 이에 대한 대답은 코아 지역의 환경 조사를 계속 이어갈 수 있을 때 가능할 것이다.

O. Introdução

O rio Côa localiza-se no Nordeste de Portugal, correspondendo a afluente da margem sul do Douro, um dos grandes rios da Península Ibérica. Nas margens daquele rio, e das de alguns outros pequenos cursos de água próximos que desembocam também no Douro, localizam-se 50 sítios por onde se distribuem-se cerca de 530 rochas gravadas durante o paleolítico superior (REIS 2014). Estes sítios e rochas não se distribuem uniformemente pelo espaço, dando-se a grande concentração dos mesmos ao longo dos nove últimos quilómetros do vale do Côa, diminuindo a intensidade de ambos para montante; por outro lado, nas margens do Douro a grande concentração de sítios e rochas dá-se na sua margem esquerda junto à foz do Côa, diminuindo o número de rochas à medida que desta zona nos afastamos. Trata-se, no seu conjunto, da maior concentração mundial de arte paleolítica ao ar livre.

Este conjunto não se encontra, no entanto isolado, porquanto outros sítios são conhecidos na região, já localizados a uma distância considerável do Côa. Entre estes sítios destaquemos Mazouco (JORGE ET AL. 1981) e Foz do Tua (SANCHES & TEIXEIRA 2013), ambos no localizados nas margens do Douro, Pousadouro, Fraga Escrevida, Sampaio e Ribeira da Sardinha (BAPTISTA 2009) no vale do Sabor (um afluente da margem norte do Douro), Fraga do Gato (BAPTISTA 2009), na ribeira do Mosteiro (outro pequeno curso de água afluente da margem norte do Douro) & Redor do Porco (BAPTISTA & REIS 2011) & Siega Verde, no rio Águeda, afluente da margem sul do Douro, localizado para leste do Côa (ALCOLEA & BALBÍN 2006).

Na maior parte destes sítios conhecem-se apenas um, dois ou três painéis historiados, correspondendo a excepção a Siega Verde onde o inventário ascende às 91 superfícies gravadas (ALCOLEA & BALBÍN 2006). O rio Côa corresponde assim ao epicentro de uma região que se destaca da restante área de distribuição da arte paleolítica europeia pela quantidade de painéis historiados ao ar livre. De facto, os sítios ao ar livre das restantes regiões europeias são em número reduzido, ocorrendo em cada um deles pouquíssimas rochas. As excepções correspondem ao conjunto do Guadiana com três sítios — Moinhola (1 rocha) e Porto Portel (1 rocha) localizados ainda em Portugal (BAPTISTA & SANTOS 2013) e Molino Manzániz, já em Espanha, com 128 rochas (COLLADO 2006) — e ao de Domingo García, situado também na bacia do Douro, mas localizado praticamente no centro da península Ibérica — com sete estações e 41 rochas historiadas (RIPOLL & MUNICIO 1999).

Como é sabido, a maior parte da arte paleolítica europeia conhecida encontra-se em grutas ou abrigos, razão pela qual se acreditava que esta era essencialmente uma arte ligada às trevas e à obscuridade. A revelação da quantidade de painéis existentes no Vale do Côa e na sua imediata proximidade representou, por isso, uma “revolução copernicana” nas nossas ideias sobre as comunidades humanas do Paleolítico superior e da arte por elas produzida (ZILHÃO 1997a). Desta forma, hoje é bastante plausível a ideia que a arte ao ar livre seria muito mais representativa — provavelmente até maioritária — que a arte subterrânea, tendo-se, no entanto, perdido uma grande parte daquela devido à acção dos agentes erosivos que pouparam apenas o que se encontrava

protegido no interior de grutas e abrigos (ZILHÃO 1997a). Esta parece-nos uma explicação altamente parcimoniosa para explicar a prática ausência da arte ao ar livre nas regiões onde as cavidades historiadas são mais comuns, uma vez que estas são de natureza calcária e, consequentemente, altamente susceptíveis de erosão atmosférica. Por outro lado, a existência da arte ao ar livre em zonas onde as cavidades não existem ou são muitíssimo raras, demonstra-nos que a ideologia por trás da arte paleolítica não estava restringida às zonas onde as cavernas podiam ocorrer, mas — e como seria de esperar — se distribuía pelas regiões onde viviam comunidades que, vivendo *grosso modo* da mesma forma e estabelecendo inevitavelmente entre si fortes contactos (como demonstrava, por exemplo, o estudo das indústrias líticas), partilhavam a mesma ambiência cultural.

Se a quantidade de sítios e rochas historiadas ao ar livre diferencia a região relativamente às congéneres europeias, o mesmo não se pode dizer quanto aos temas representados. Assim, como na restante arte paleolítica europeia, o *corpus* gráfico do Côa é constituído por dois tipos fundamentais de motivos: um de características figurativas, sendo um outro essencialmente não figurativo. O primeiro é maioritário no Vale do Côa e nas suas imediações. O conjunto formado pelos motivos deste tipo é essencialmente constituído por temas animais, embora as figurações humanas e humanóides também ocorram de forma esporádica. Como na restante arte paleolítica europeia, a grande maioria dos animais representados corresponde a grandes herbívoros, designadamente cavalos, auroques, cabritos-monteses, veados e algumas raras camurças (BAPTISTA 2009). Para além destes herbívoros devemos contar ainda com raras representações de peixes, umas ainda mais raras figurações de aves, e, muito possivelmente, de mustelídeos e de felinos. O conjunto dos motivos não figurativos é constituído por algumas formas regulares que, por não se conhecerem os referentes materiais, se denominam simplesmente de signos (SAUVET 1993) e por conjuntos de traços mais dificilmente caracterizáveis e, por isso mesmo, comumente designados como “traços indeterminados” (LORBLANCHET 1993), sendo que a distinção entre um conjunto de motivos e outro é altamente discutível. Assim, enquanto os primeiros podem conter valor semântico próprio, os segundos podem corresponder, por exemplo, a vestígios de práticas em torno das figurações propriamente ditas.

Se assim se caracteriza, em termos muito gerais, a arte do Paleolítico superior do Vale do Côa, uma observação mais detalhada vai revelar que ao longo do tempo, ela vai apresentando algumas diferenças significativas

De facto, se o Paleolítico superior termina, com o final da glaciação de Würm, há cerca de 12.000 anos, e existem indícios de que a arte deste período poderá ter começado a ser produzida na região há aproximadamente 30.000 anos, quando falamos em arte paleolítica estamos a referirmo-nos a um *corpus* gráfico que pode ter sido produzido e vivenciado ao longo de quase 180 séculos! Não nos deve espantar por isso que a homogeneidade denotada pelo facto de nomear este conjunto “arte paleolítica”, seja afinal relativa e apenas concebível em termos muito genéricos. De facto, ao longo dos 180 séculos que poderá ter perdurado a arte paleolítica no Vale do Côa, muita coisa se foi alterando ao longo do tempo: a forma como os animais se representaram, os locais escolhidos para se gravar, os animais preferencialmente gravados, a quantidade e variedade de temas não figurativos que se utilizaram, etc. A preferência pela representação de grandes herbívoros — afinal o que parece ser o

denominador comum ao longo destes 180 séculos — dever-se-á ao modo de vida das populações que produziram esta arte, modo de vida esse que se manteve *grosso modo* o mesmo ao longo de todo este imenso período. Trata-se efetivamente de um *corpus* gráfico produzido por uma sociedade nómada de caçadores-recolectores.

1. Contexto

A partir do que se conhece do registo arqueológico e da Antropologia podemos, com alguma segurança, caracterizar as comunidades que produziram e experienciaram esta arte. Estes grupos organizavam-se em bandos de cerca de 20 a 30 pessoas que explorariam, ao longo do ano, um território de cerca de 50 km de raio, embora necessitassem de saídas periódicas para lá desta distância para, designadamente, procurarem matéria-prima para os seus utensílios (ZILHÃO 1997b). Por outro lado, é sabido que estes bandos, para sobreviverem, necessitam de se juntar periodicamente para suprir necessidades sociais de diversos tipos (ibidem). Estas reuniões tendem a dar-se nos períodos de maior escassez, quando a necessidade de entajuda é mais acentuada (veja-se exposição mais detalhada em AUBRY ET AL. 2012). Por outro lado, é durante estes momentos que se responde a outras necessidades sociais como sejam a troca de parceiros sexuais (cujas necessidades entre comunidades de pequena dimensão nos parece óbvia) e, de objetos e das matérias-primas que lhes dão origem (atestado, por exemplo, pela presença nas escavações de matérias-primas de origem não local), o estabelecimento e reforço de alianças e a realização de práticas que visam a manutenção de uma ideologia comum aos vários bandos que permita não só a continuidade do *status quo* social no interior de cada um deles como também a permanência do sistema de entajuda entre todos. Entre essas práticas, devem contar-se as que tradicionalmente se inscrevem no campo do ritual e do simbólico, podendo as grandes concentrações de arte rupestre paleolítica, neste sentido, corresponder aos poucos vestígios que nos restaram dessas mesmas práticas. É, por isso, perfeitamente compreensível que alguns dos sítios com arte paleolítica de maior dimensão sejam entendidos precisamente como sítios de agregação (CONKEY 1980; MOURE 1994; CANTALEJO & ESPEJO 1997; BALBÍN 2014). Entre estes sítios, contam-se seguramente alguns dos que conformam o conjunto do Côa (AUBRY & MANGADO 2006; BAPTISTA, SANTOS & CORREIA 2008; AUBRY ET AL. 2012).

Os aspetos atrás referidos ajudam a explicar a relevância social deste tipo de sítios, mas permitem-nos também perceber como é possível que *grosso modo* uma mesma ideologia se estenda, no Paleolítico superior, por toda a Europa ocidental, algo que parece inferir-se da reiteração quase sistemática dos mesmos temas nas diversas estações coevas de arte rupestre de toda esta vasta zona do globo. Que sejam escolhidos estes temas e não outros também não nos deve espantar.

De facto, numa sociedade “não arquitetada”, e altamente dependente da caça, que significaria o avistamento e a escuta (e o sentir da terra a tremer) da chegada das grandes manadas de cavalos ou auroques, do retorno dos cabritos-monteses machos aos seus haréns durante a Primavera ou dos

comportamentos do veado durante o cio? Talvez apenas as grandes tempestades e algum esporádico fenómeno celeste ou geológico causasse uma impressão mais profunda na sensibilidade destes nossos antepassados, mas de nenhum destes acontecimentos se tem a impressão de que são agentes comunicantes, pelo menos no grau que o podem ser os animais... E por isso, entre não poucas comunidades de caçadores-recolectores os animais são mais que contentores de calorias (INGOLD 2011).

Se a estrutura sócio-económica da sociedade pouca muda, as representações culturais correspondentes tendem também a mudar pouco. Mas conjunturalmente, e até para se manter *grosso modo* na mesma, estas comunidades podem ser forçadas aqui e ali a adequar-se a novas condições que lhes surgem, quer advindas do seu interior (v.g. um dado desenvolvimento técnico), quer causadas por fatores externos (v.g. um aumento do rigor climático). Por exemplo, no período entre cerca de 28.000 e 22.000, durante a vigência do Pleniglacial (período durante o qual o clima foi mais frio e seco) e dos tecno-complexos Gravettense e Solutrense, observa-se uma grande homogeneidade nas indústrias líticas, práticas funerárias e estilos gráficos de toda a Europa, o que permite a inferência de contactos intensos entre as diversas populações da época (ZILHÃO 2003). Ora, esta intensidade dos contactos pode ter que ver com um aumento da necessidade da interação intercomunitária num período tão rigoroso, interação essa por sua vez potenciada pela desarborização da Europa, o que facilitaria as deslocações dos grupos humanos (ibidem). Assim, as diferenças que vamos observar na arte rupestre paleolítica do Côa, ao longo dos seus 180 séculos dever-se-ão seguramente a estas alterações conjunturais numa estrutura sócio-económica que se mantém, ainda assim, globalmente estável.

As diferenças observadas na arte paleolítica do Côa, detetadas a partir do seu estudo sistemático, permitem-nos isolar três grandes grupos com aparente significado crono-cultural, razão pela qual apodamos esses grupos de fases (SANTOS 2012). Essas diferenças observam-se essencialmente na forma como os animais são tratados e na maneira como estes se organizam entre si no mesmo painel e se dispõem na paisagem. Por outro lado, o estudo do repertório não figurativo também revela algumas diferenças que deverão ser consideradas.

2. Fase 1

A primeira fase (SANTOS 2012) caracteriza-se pela predominância de cavalos e auroques, pela ocorrência não despidiada de cabritos-monteses, a que se seguem, muito atrás, os veados. Algumas raras camurças, peixes, uma ave e um possível urso completam o inventário de espécies desta fase. Os animais são usualmente picotados e em seguida, eventualmente abradidos, embora a incisão também seja praticada de forma esporádica, e até a pintura a vermelho como técnica complementar da picotagem (situação identificada no sítio da Faia). Em termos globais, estes animais apresentam cabeças com poucos detalhes anatómicos, curvas cérvico-dorsais pronunciadas, ventres proeminentes, apenas uma pata por par, sendo ambas representadas sem cascos. Relativamente a hastes e cornos

dos animais, estes são representados unitariamente ou, quando os dois, em perfil biangular oblíquo. Os signos, contrariamente aos animais, são quase exclusivamente incisos, predominando as formas simples: traço simples retos e curvos, pares de traços, feixes, “cometas”, ângulos, etc.

Se as técnicas preferenciais para a representação dos animais já favorecem a visualização dos painéis gravados, as dimensões dos motivos e a localização das rochas na paisagem, junto de antigas praias fluviais, em zonas de vau, ou ao longo de caminhos naturais como são as margens de pequenos corgos e canados, contribuem para a reforçar a ideia de que esta era uma arte essencialmente pública.

A esta fase deve ser atribuída uma cronologia anterior a 20.000 anos (quando se dá a passagem do tecno-complexo Solutrense para o Magdalenense) pelo que a designaremos como Pré-magdalenense. Esta atribuição é sustentada por diversos argumentos. De crucial importância são uma série de observações realizadas durante as escavações no sítio do Fariseu. Neste sítio uma escavação colocou a descoberto uma rocha com um painel onde se identificaram 85 motivos densamente sobrepostos entre si (Fig 1). Todos estes motivos se integram estilisticamente na fase 1. A zona inferior deste painel estava coberta por uma camada cujo topo foi datado de 15.800 (AUBRY 2009). O estudo da estratigrafia figurativa do painel veio, no entanto, revelar que não só os motivos da base do painel como uma grande parte dos que se encontravam para cima foram gravados anteriormente à deposição daquela camada, uma vez que foram gravados antes das figuras da base (AUBRY, SANTOS & LUÍS 2014). Por outro lado, o estudo relativo à homogeneidade formal das figuras (que se revelou alta) a par da inexistência de pátina entre os diferentes motivos veio a demonstrar que a sobreposição densa de motivos que por vezes se identifica durante a vigência desta fase não tem qualquer significado cronológico, antes devendo ser entendida como resultado de uma escolha cultural (ibidem). Por outro lado, a exumação, numa camada datada de 18.400, de um fragmento daquela rocha gravado com a ponta do focinho de um auroque permitiu-nos recuar ainda mais a cronologia de gravação da mesma, não sendo descabido pensar que aquando da formação de um outro nível arqueológico do sítio, datado de cerca de há 22.000 anos, ela já estivesse gravada. Na verdade, se já não temos no Côa outras formas de datação direta desta primeira fase, não podemos ignorar outras evidências. Uma destas é ainda proveniente da região, correspondendo ao aparecimento no sítios da Olga Grande 4, de vários picos que poderão ter sido utilizados para picotar e abradir as representações desta fase. Estes picos apareceram em nível datados desde há 31.000 ± 2500 até 26.800 ± 2500 (AUBRY 2009).

Estas inferências são compatíveis com as que se podem fazer a partir da comparação estilística com figuras de outros sítios europeus formalmente semelhantes com as que aqui nos interessam. Entre essas figuras, encontramos algumas datadas diretamente, como em La Pileta, na Andaluzia (SANCHIDRIÁN ET AL. 2001), indiretamente como em la Tête-du-Lion, no Ardèche (COMBIER 1984), ou estratigraficamente como em Pair-no-Pair, cerca de Bordéus na Gironde (LENOIR ET AL. 2006). As similitudes entre estas representações não só permitem inferências de ordem cronológica, como também cultural, na medida em que atestam a existência de um fundo cultural comum a uma grande parte da Europa ao longo do Gravettense e do Solutrense (GUY 2000; ZILHÃO 2003).

As rochas gravadas desta fase podem encontrar-se isoladas, mas a maior parte delas conforma núcleos de razoável dimensão, de que se deve destacar no Vale do Côa os da Penascosa, Quinta

da Barca, Fariseu e Canada do Inferno. Destes, o sítio do Fariseu encontra-se em grande medida sedimentado e o da Canada do Inferno parcialmente submergido pela albufeira do Pocinho. Os sítios da Penascosa e Quinta da Barca — o primeiro na margem direita do Côa e o segundo na margem oposta, imediatamente em frente — são assim aqueles onde melhor se pode estudar a forma como as rochas desta fase se distribuem pela paisagem (BAPTISTA, SANTOS & CORREIA 2006; 2008; SANTOS 2012). A partir deste estudo inferem-se algumas ideias importantes que resumidamente se podem caraterizar da seguinte maneira: pela paisagem distribuem-se pequenas concentrações de rochas com caraterísticas temáticas próprias, isto é, em algumas concentrações predominam os cavalos, em outras os auroques e até em uma delas os veados, animal que como já vimos não é de todo o mais representado nesta fase; por outro lado, a relação espacial entre as rochas que compõem estas concentrações, a intervisibilidade entre elas e até algumas pistas de orientação que nos são dadas pela lateralização dos animais, permitem-nos levantar a hipótese de que a “leitura” da “mensagem” veiculada por estas concentrações implica a experienciação dos painéis segundo uma sequência precisa; estes percursos, por sua vez, conetam as diferentes concentrações de rochas também de formas precisas, criando-se assim relações específicas não só entre as concentrações como evidentemente entre os discursos que as compõem [v.g. a passagem de um sítio em que o cavalo e o cabrito-montês são predominantes (Penascosa) para um outro dominado pelo veado (ribeira da Quinta da Barca) implica a mediação de um outro em que cavalos, cabritos-monteses e auroques se equilibram numericamente (foz da ribeira da Quinta da Barca)].

O valor simbólico intrínseco de alguns dos locais onde se concentram rochas gravadas não será de descurar. Desse valor dependerá a posição dos locais no “discurso” mais vasto que é o vale e dependerá o que aí se grava ou pinta. Por exemplo, durante esta fase antiga conhece-se um número considerável de rochas com muitas sobreposições. A maior parte destas rochas, pese embora essas mesmas sobreposições, é ainda assim de leitura acessível, graças a mecanismos como seja a própria organização das figuras no painel. Ocorrem, no entanto, duas rochas — rocha 1 do Fariseu (Fig 1) e rocha 1 da Quinta da Barca (Fig 2) — cuja legibilidade é francamente condicionada pela intensidade de sobreposições aí identificada. Este fenómeno poder-se-á dar devido à importância respetiva de ambos os locais — a rocha 1 da Quinta da Barca localiza-se junto de um importante vau do Côa e a rocha 1 do Fariseu em face do monte de S. Gabriel, monte este que corresponde à maior elevação da região (BAPTISTA, SANTOS & CORREIA 2008). O tempo necessário para uma leitura destas rochas é manifestamente superior ao necessário para, por exemplo, ler a rocha 3 da Penascosa (Fig 3), que, embora complexa, não apresenta o mesmo grau de dificuldade de leitura daquelas. Este aspeto é colocado em relevo quando temos em conta o tempo que demorámos a estudar cada uma delas (diferenças de tempo que se mede em meses). Se hoje em dia, a maior parte deste estudo é feito frente a um computador, no pleistoceno é-o no local, sendo portanto altamente plausível que o tempo necessário para “decifrar” um painel destes contribuiria de forma manifesta para a criação de um elo importante a ligar estes sítios particulares a quem os experienciava, algo que será altamente potenciado se esta experienciação se der em contextos rituais.

Mais difícil de perceber é o papel do repertório não figurativo, designadamente dos signos,

durante esta fase. Vejamos o que podemos dizer sobre o assunto. Por um lado, parece-nos clara que esta distinção atual entre figurativo e não figurativo teria razão de ser no Paleolítico, algo que é demonstrado desde logo pela técnica. De facto, e como referimos já, os animais são sobretudo picotados e abradidos, enquanto o repertório não figurativo é essencialmente inciso (embora se observe algumas exceções em ambos os conjuntos). Observamos também que os signos não se distribuem de forma uniforme por todas as rochas, parecendo concentrar-se em algumas quantas. Poderíamos ser levados a pensar que se concentrariam nas rochas onde já existe maior número de animais e, de facto, tal ocorre na rocha 1 do Fariseu. Contudo, o mesmo não se verifica na rocha 1 da Quinta da Barca, onde este tipo de motivos é raro. Em suma, o papel destes motivos na estruturação do vale, durante este período está ainda longe de compreendido, sendo uma das problemáticas que valerá a pena aprofundar em futuros trabalhos.

O que o estudo da arte desta fase denota de forma mais ou menos segura é a existência destes percursos que seriam percorridos de forma mais ou menos sistemática em períodos específicos, algo que se coaduna com a hipótese de neste período o Vale do Côa poder ter sido um importante sítio de agregação de diversas comunidades do litoral e do interior da Península, hipótese essa que quer a identificação das fontes das matérias-primas exumadas no Vale do Côa (AUBRY ET AL. 2012), quer as estruturas de grande dimensão postas a descoberto no sítio da Cardina (AUBRY ET AL. no prelo), parecem denunciar.

Mais difícil de inferir é conteúdo dos “discursos” que se distribuem pela paisagem, mas a sua relevância social parece-nos indiscutível.

3. Fase 2

A segunda fase da arte paleolítica do Côa (SANTOS 2012) caracteriza-se pelo aumento do repertório não figurativo e pelo aparecimento de um novo tema, ainda assim raro: o antropomorfo. Relativamente ao repertório não figurativo, aumenta não só o número de unidades gráficas como também a variedade dos signos, generalizando-se os ondulados, triângulos ou os reticulados, enquanto as formas mais antigas parecem manter-se. Ao nível dos animais, denota-se uma certa continuidade, com algumas diferenças de detalhe ao nível das proporções, designadamente um ligeiro aumento dos veados. Ao nível da técnica observa-se uma inversão, passando a incisão a ser dominante frente à picotagem e à abrasão. No entanto, este último aspeto pode dever-se ao facto das rochas picotadas desta fase se encontrarem sedimentadas.

Do ponto de vista do estilo encontramos-nos frente a figuras geralmente melhor proporcionadas, com cabeças detalhadas, curvas cerviceco-dorsais suaves e ventres pouco pronunciados, uso regular da perspectiva uniangular nas patas, que se representam de forma detalhada (com cascos, jarretes, boletos e outros detalhes anatómicos). No interior dos corpos destes animais pode-se representar, por meio de contorno ou de um preenchimento interior, as várias distinções cromáticas da sua pelagem.

A cronologia desta fase será globalmente Magdalenense, não sendo no entanto mais recente que cerca de 13.000. A nossa argumentação baseia-se por um lado na estratigrafia figurativa, quer vertical quer horizontal, de alguns painéis, quer nos paralelos estilísticos para estas figuras, paralelos esses que não se encontrando no Sul e Sudeste peninsulares, são abundantes na região cantábrica. Como exemplos de estratigrafia vertical, temos o painel superior da rocha 23 da Quinta da Barca onde veados da fase subsequente sobrepõe cavalos que consideramos desta fase (Fig 4). Um exemplo de estratigrafia horizontal encontra-se na rocha 41 da Canada do Inferno onde motivos da fase 3 se dispõem na periferia do painel, entretanto ocupado pelas figuras magdalenenses (Fig 5). Estes mesmos exemplos servem-nos também para ilustrar os paralelos que se podem encontrar entre figuras do Côa e da Cantábria. Assim, aqueles cavalos da rocha 23 da Quinta da Barca são muito semelhantes a outros da gruta de El Buxu nas Astúrias (OBERMAIER & VEGA DEL SELLA 1918; MENÉNDEZ 1984), gruta essa onde, aliás, se encontram outras figuras com bons paralelos no Côa (veja-se o cabrito-montês da rocha 5 de Vale de Cabrões (Fig 6) e o presente na galeria C de El Buxu). Já paralelos para os cavalos da rocha 41 da Canada do Inferno encontramos, por exemplo na gruta do Pindal, nas Astúrias (ALCALDE, BREUIL & SIERRA 1911) ou em La Pasiega, na Cantábria (BREUIL, OBERMAIER & ALCALDE 1913). Outros bons paralelos podem estabelecer-se entre, por exemplo os bovinos da rocha 7 da Canada da Moreira (Fig 7) e os do Painel da gruta de La Loja (ALCALDE, BREUIL & SIERRA 1911), inclusivamente ao nível da disposição rara dos cornos (caídos sobre a cabeça) num exemplar de cada sítio. Destaque-se também as semelhanças entre alguns auroques do Côa, como o que domina a rocha 4 do Fariseu (Fig 8), e animais da mesma espécie presente no “muro dos grabados” na Peña do Candamo (HERNÁNDEZ 1919, 46-48; MOURE 1981). Se para alguns destes motivos encontramos também bons paralelos em França (vejase aqueles mesmos cavalos da rocha 41 da Canada do Inferno e cavalo pintado do salão negro de Niaux), não os encontraremos no Sul peninsular e este facto já pode ser sugestivo, na medida em que os estudos realizados no Sul da Península (VILLAVERDE 1994) demonstram que a partir do Magdalenense a sequência gráfica desta região parece apartar-se da do repertório gráfico da região cantábrica e da de além Pirenéus.

Esta contração dos contactos que se infere a partir do estudo da arte não pode ainda ser confirmada por outras evidências arqueológicas, porquanto infelizmente os níveis estratigráficos correspondentes até agora identificados no Vale do Côa encontram-se muito truncados. No entanto, tal contração dos contactos é compatível com o facto do clima se encontrar já em processo de melhoria. Por outro lado, o pouco que se vai conhecendo da arte móvel do sítio do Medal (FIGUEIREDO ET AL. 2014) — localizado mais a norte, no vale do Sabor — parece-nos ser facilmente paralelizável quer com este grupo do Vale do Côa, quer com a arte magdalenense da região cantábrica. O estudo arqueológico do sítio é por isso aguardado com grande antecipação. A confirmação de uma data Magdalenense (e que Magdalenense?) daquele conjunto ou de parte dele seria um importante reforço da nossa hipótese da existência de contactos consideráveis entre as Astúrias e o Vale do Côa.

As rochas desta fase parecem funcionar de forma mais autónoma umas das outras. São raras as relações de intervisibilidade entre as faces historiadas e a lateralização dos animais não parece servir de grande ajuda para andarmos entre os painéis. E, de facto, se ocorrem algumas concentrações

de rochas (como na colina de Piscos) que, no entanto, nunca têm a expressividade das da fase precedente, não são raras as rochas isoladas, como é o caso da rocha 7 da Canada da Moreira. De facto, nesta fase mais que fazerem parte de um caminho, estes painéis parecem conetar-se com o sítio preciso em que se encontram (SANTOS 2012). Por outro lado, o carácter público da arte desta fase não é tão evidente, quer porque não são tão visíveis (dada a técnica da incisão predominante) quer porque a sua localização não permite grandes agrupamentos humanos à sua frente. No entanto, que a experiencição das mesmas não seja coletiva não quer dizer que as rochas não fossem conhecidas, até porque os locais onde se encontram deviam ser altamente significativos no contexto social destas comunidades (como é comum entre sociedades de caçadores-recolectores). Entre os exemplos mais evidentes de locais com evidente valor intrínseco releve-se a rocha 24 de Piscos (BAPTISTA 2008), cuja própria forma é altamente sugestiva. Por outro lado, temos ainda que ter em conta a possível existência de uma arte mais pública e, possivelmente, ligada a práticas coletivas, atualmente sedimentada por um dos episódios de sedimentação identificados no Vale do Côa (AUBRY ET AL. 2010). De facto, que este “fácies” monumental existe é-nos demonstrado pela estação de Siega Verde, onde o conjunto das rochas que a constituem são bordejadas pelas figuras incisas que, também aí existindo, são muito semelhantes às que no Côa datamos desta fase.

4. Fase 3

A terceira fase da arte pleistocénica do Côa (SANTOS 2012) caracteriza-se por um corte dramático ao nível dos temas predominantes, passando o veado a ser a espécie mais representada, a que se seguem o cabrito-montês e o cavalo, passando o auroque a ser espécie residual. Já os peixes parecem ganhar alguma importância. Relativamente à técnica, a incisão continua a ser a mais utilizada, se bem que as restantes não são igualmente desconhecidas. Do ponto de vista do estilo, observa-se outro importante corte: os animais são representados com corpos muito geometrizados (de tendência oval ou trapezoidal) e geralmente preenchidos interiormente, com patas esquematizadas e dispostas segundo uma perspectiva biangular; nas cabeças desaparecem os detalhes anatómicos.

Esta fase é datada de 12.000 até aos inícios do Holoceno, devendo portanto ser classificada como Magdalenense final e/ou Azilense. Sustentam esta inferência: o estudo estilístico das placas exumadas na camada 4 do Fariseu (AUBRY 2009) ou na camada 4 da Cardina (AUBRY ET AL. no prelo), ambas datadas deste período; e os paralelos estilísticos com outros conjuntos gráficos bem datados, quer de Espanha (v.g. Peña de Estebanvella), quer de França (v.g. Abri Murat).

Para além dos sítios bem datados que referimos atrás, estas figurações aparecem em painéis historiados ao ar livre um pouco por toda a Península (BUENO ET AL. 2007), designadamente no Sudeste peninsular (MARTÍNEZ, GUILLEM & VILLAVARDE 2008). Ou seja, voltamos a observar uma vasta distribuição geográfica deste repertório gráfico, o que denuncia novo incremento dos contactos, provavelmente motivado pelos rigores dos últimos 1300 anos do período glacial (intervalo

de tempo identificado pelos investigadores como Dryas recente).

Trata-se da fase do Vale do Côa com mais rochas gravadas e, também por isso mesmo, a menos estudada. As observações que temos feito indiciam que o vale do Côa propriamente dito parece ter perdido alguma importância a favor do Douro, não deixando no entanto, de ser a colina localizada entre o Douro e a margem esquerda do Côa, junto à sua foz (onde se encontra o sítio da Foz do Côa e as encostas dos sítios limítrofes) o sítio onde se localizam mais rochas gravadas durante esta fase (BAPTISTA & REIS 2008). Por outro lado, não é possível não ficarmos com a impressão que qualquer superfície disponível existente seria gravada. Não deixa de ser curioso que para testar um modelo preditivo relativo às áreas que potencialmente pudessem ainda guardar gravuras, só se terem encontrado rochas pleistocénicas desta fase (AUBRY, LUÍS & DIMUCCIO 2012)... Quase como se mais que regras que determinassem onde e o que gravar, predominasse a regra de gravar em qualquer parte onde tal fosse possível... Obviamente que também durante esta fase existiriam regras e a paisagem não seria lida como mero cenário, mas muito há ainda a fazer para que a comecemos a compreender melhor. Perguntas importantes precisam de ser respondidas — qual a distribuição dos temas, onde se encontram as rochas mais intensamente gravadas, que condições de acesso e pontencialidades de audiência das mesmas, etc. — mas às respostas ansiadas só chegaremos se a investigação no Côa tiver condições para continuar...

전쟁의 미술, 기원전 천년 끝자락의 코아 계곡

Uma arte da guerra

O Vale do Côa no final do I Milénio a.C.

루이스 루이스

Luís Luís

기원전 천년이라는 시점은 이베리아 반도에서 페니키아인, 그리스인, 카르타고인, 로마인을 비롯한 지중해 사람들과 토착민 사회가 접촉한 시기이다. 이베리아 반도는 무수히 많은 켈트족으로 구성되어 있었으며, 농업과 유목을 기반으로 한 경제가 근간을 이룬 전사들로 이루어진 매우 계급적인 사회였다. 구리나 주석과 같은 풍요로운 금속은 지중해 사람들과의 접촉 동기가 되었다. 결과적으로 도공이 녹로나 야금술 같은 기술적인 부분에서 혁신을 이끌었고 문화적인 부분에서도 마찬가지였다. 이러한 교류와 무역의 결실로 정치 엘리트와 전사들이 힘을 얻어 점차 세력을 넓혔지만, 그들 사이에서 일어난 끊임없는 불화로 인해 결국 천 년의 끝 무렵 로마에 정복당했다. 기원전 천 년 후 반기에 변화가 있었고 이 시기는 코아 계곡 암각화에서 두 번째로 중요한 시기이다.

흥미롭게도 이런 암각화들은 코아에서 구석기시대 암각화의 존재가 알려지기 이전 1980년대 초에 발견되었다(BAPTISTA 1983). 그러나 포시노 댐 건설로 잠기게 됐었고, 코아 지역의 두 번째 댐 건설 과정에서 발견되어 새로운 운명을 맞게 되었다. 고고학자와 선사학자들의 노력과 구석기시대 야외 암각화에 대한 혁신적인 연구로 인해 철기시대 미술도 새로운 연구가 시작되었다. 구석기 미술에 대한 연구는 이전까지 알려지지 않았던 분야를 다룬다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 비록 대다수의 암석이 여전히 세상에 공개되지 않은채 새로운 암면과 유적에 관한 탐사가 진행되고 있다. 새로운 암면과 유적 탐사는 마리오 레이스의 사진 - 일부 코아 공원 재단의 웹사이트에서 열람이 가능 - 과 약 60여 개에 이르는 암면들에 관한 기록이 정기적으로 소개되고 있다(REIS 2012; 2012; 2013; 2014) (<http://www.arte-coa.pt>). 공개된 소수의 데이터를 통해 그림을 해석하고 암각화의 체계화를 도모하고 있다.

고고학적 관점에서, 이러한 미술과 동시대의 인류 정착에 대한 내용은 거의 알려진 바가 없다. 우리가 메세타(Meseta)라고 부르는 큰 평야는 이베리아 반도 내륙과 거친 북동부 경계 사이에 있다. 연대가 확실하지 않은 벽과 탑이 있는 내부가 요새화된 대부분 마을(LUÍS 2008)은 이 지역 인구 중심지로 보인다. 이 지역적 네트워크를 넘어 다른 마을과 일상적으로 연결되어 있을 뿐만 아니라, 고고학적으로 볼 수 없는 지역의 특징을 나타낸다. 그 예로 폴하 2 지역은 도로건설 중에 확인된 작은 농업구조물 유적이다(그림 1). 이 지역에서 공동묘지의 존재는 알려진 적이 없었다. 현재까지 철기시대 암각화는 455개의 암석과 함께 46개 장소에서 발견되었다(REIS 2014) (사진 1). 이 암각화는 계곡에 남아 있는 수직 편암에 새겨진 암각화와 같은 종류로 후기구석기시대 미술과

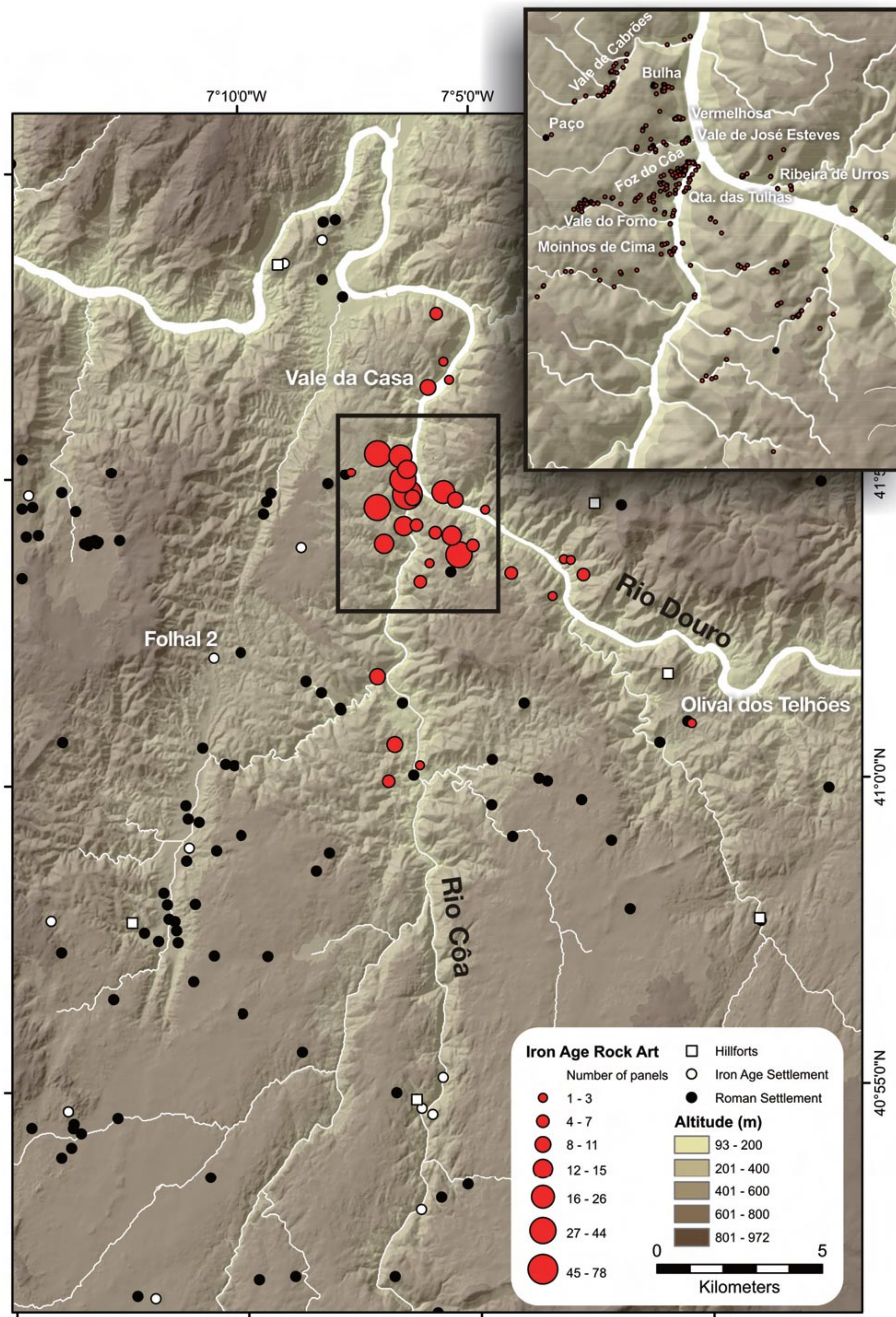


그림 1. 암각화 유적지의 위치와 철기시대와 로마화 시대의 인류 정착.

Fig 1. Localização dos vestígios de arte rupestre e ocupação humana da Idade do Ferro e Romanização.



그림 2. 코아와 도우루의 합류 지점. 포츠 코아의 중심부와(코아의 왼쪽 강둑의 큰 경사지) 큰 조세 에스테베스 계곡의 중심부 발견(버려진 기차역 근처, 도우루강으로 흐르는 작은 계곡).

Fig 2. Zona da confluência do Côa com o Douro. Identificam-se os núcleos da Foz do Côa (grande vertente na margem esquerda do Côa) e do Vale de José Esteves (pequeno vale que desce para o Douro junto da estação de comboio abandonada). Foto António Martinho Baptista.

많은 공통점이 있다. 암각화는 지역의 지질과 햇빛 노출과 관련해 절리면의 상태에 영향을 받는다(AUBRY, LUÍS & DIMUCCIO 2012). 그리고 미술의 문화적 특징도 보인다. 철기시대 미술은 코아강과 도우루강의 합류지점과 양쪽 강둑, 상류와 하류에 분포해 있고, 코아강 안쪽에도 소수 분포되어있다(그림 2).

수직 편암 외에도, 예외적으로 수평 편암의 노두에 발레 다 카사, 발레 두 포르노 6 등 기원전 암각화가 있다. 파소와 올리발 두스 텔로즈에서는 로마시대 고고학적 잔해가 확인된 지역에서 발견되었다(COSME 2008). 이 시기 대다수 미술은 얇은 절리 면이 발달한 암면보다는 지널예술품이 많다. 그림에서 두드러진 기술은 선각으로 육안으로도 확인되는 단면의 특징으로 보아 금속 도구를 사용했음을 알 수 있다. 베르멜로사 바위 3에 새 그림 같은 깊은 선각과 짙은 암면과 색 대조를 만드는 얇게 긁어내는 기법도 있다.

도상 圖像

코아 계곡의 철기시대 미술들은 체계적으로 구성된 중복 장면들은 매우 서사적이다. 보통 사람의 형상은 뚜렷한 윤곽으로 정면으로 표현된다.

무기로 무장한 전사

코아 계곡의 철기시대 미술의 중심은 사람이다(그림 3). 비록 네발짐승이 더 많지만 사람은 크기와 특징, 디테일이 강조되고 그들에게 복종하는 동물이 그려지며 서사적인 장면을 중심으로 표현되었다. 그림의 대상은 남성과 전사들이다. 그림의 성별을 보면(그림 3. n° 7, 그림 4. n° 2) 무기를 통해 전사라는 신분을 알 수 있다. 무기는 주로 검이며(그림 4. n° 1) 가끔 설명하는 것 같은 그림도 있고(그림 4. n° 2), 정면으로 그려진 원형방패(그림 3. n° 5, 7)과 그 윤곽(그림 3. n° 4, 6)을 표현한 것이 있다. 이 외에도 단검과(그림 3. n° 5, 그림 5. n° 3-5), 팔카타(그림 4. n° 6, 7), 그리고 드물게 대검이 등장한다(그림 4. n° 8). 몇몇의 전사들은 아랫배 부분에 그물무늬의 키트를 지니는데 이를 보호용 갑옷의 한 종류로 사용했음을 보여준다(그림 3. n° 7, 그림 5. n° 2). 다른 경우에는 끈들이 허리 부분으로 한정되어 있는데 이는 벨트로 사용했음을 나타낸다(그림 3. n° 5). 베르멜로사의 바위 3의 전투장면에서(그림 5. n° 2), 전사들 정강이 부분에 끈이 보이는데, 이것들은 시네미데스 혹은 그레바라고 불리는 정강이 보호대이다. 이럴 경우 금속이 아니라 가죽 끈으로 만들어졌을 것이다. 비록 로마 이전 이베리아 반도 미술의 연장선에 있지만, 무기는 에스트라바우(Geografia, III, 3, 6)의 루지타누스 무장에 대한 묘사와 거의 일치한다. 이 고전 지리학자의 설명은 몇몇 예외사항을 제외하고 투구만이 부재한 것으로 보인다. 발레 다 카사 바위 10 같은 예외도 있는데, 터번의 한 종류로 (BAPTISTA 1983) 묘사되는 무장하지 않은 두 형상이 있다. 하지만 정면에서 봤을 때 문장이 있는 투구로 볼 수도 있다(그림 3. n° 10).

베르멜로사의 바위 3의 두 형상은 뿔이 있는 투구를 쓴 것처럼 보인다. 하지만 그들 중 한 명이 손을 들어 뿔처럼 보일 수도 있고, 비스듬한 두 형상이 굴곡으로 머리에 투

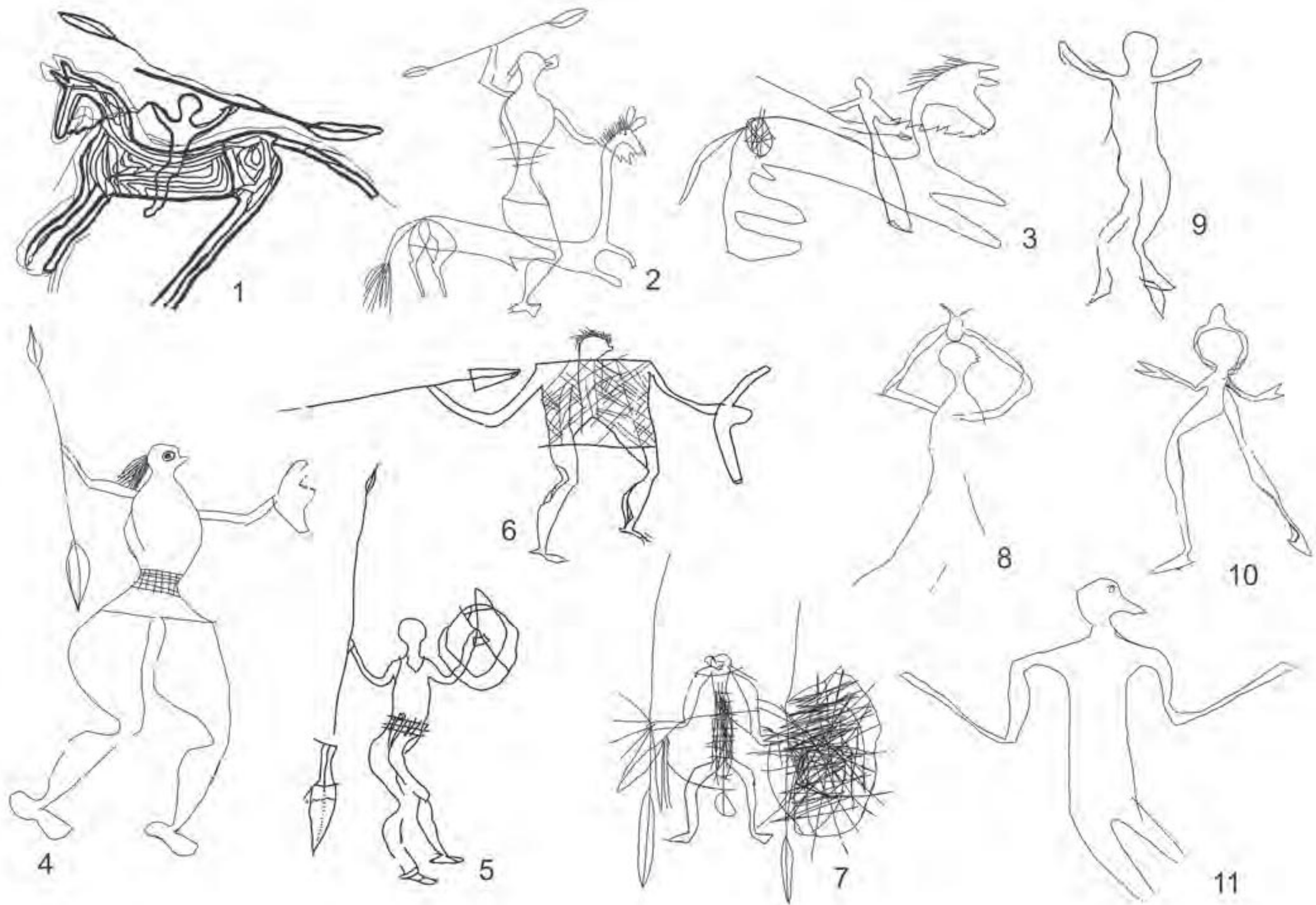


그림 3. 인물상. 1) 파소, 2) 베르멜로사 3, 3) 포츠 코아 95, 4) 베르멜로사 3, 5) 발레 두 포르노 6, 6) 리베이라 드 우로스 1, 7) 포츠 코아 93, 8) 베르멜로사 3, 9) 발레 두 포르노 6, 10) 발레 다 카사 10, 11) 포츠 코아 42 (연속 사진)

Fig 3. Figuras humanas. 1) Paço; 2) Vermelha 3; 3) Foz do Côa 95; 4) Vermelha 3; 5) Vale do Forno 6; 6) Ribeira de Urros 1; 7) Foz do Côa 93; 8) Vermelha 3; 9) Vale do Forno 6; 10) Vale da Casa 10; 11) Foz do Côa 42. (figuras sem escala)

구를 쓴 모습으로 결론을 낸 것일 수도 있다(그림 3. n° 8).

전사는 1개(그림 3. n° 4, 5, 6)나 2개의 검(그림 3. n° 7), 방패, 가끔 단검(그림 3. n° 5)을 지니고 걷는 모습이 있다. 이 형상들은 혼자나 무리지어 전투장면에 등장한다. 이 가운데 상징적인 그림은 베르멜로사의 바위 3 중 하나로 완전 무장을 하고 허리 아래가 누드인 두 전사가 적과 대적하여 검을 휘두른다. 다른 도보 전투에서는 더 많은 요소들이 연관되어 있다(그림 5. n° 4, 5). 검과 방패로 무장한 전사들 가운데 그렇지 않은 경우는 아마도 죽은 것으로 보인다. 하지만 서 있는 전사들 보다 안장 없이 무장한 채로 말을 타고 있는 남자가 더 일반적이다. 이 경우 보통 한 손에 검을 높이 들고(그림 3. n° 1, 2, 3), 예외적으로 방패를 들고 다른 한 손으로는 흔치는 않지만 지그재그로 있는 두 개의 끈으로 된 고삐를 쥐고 있다. 마부의 경우는 혼자 있거나 무리 속에서 다른 형상들과 함께 등장하는 경우가 많다. 이러한 경우, 주로 사슴사냥을 하는 장면에서 검과 방패

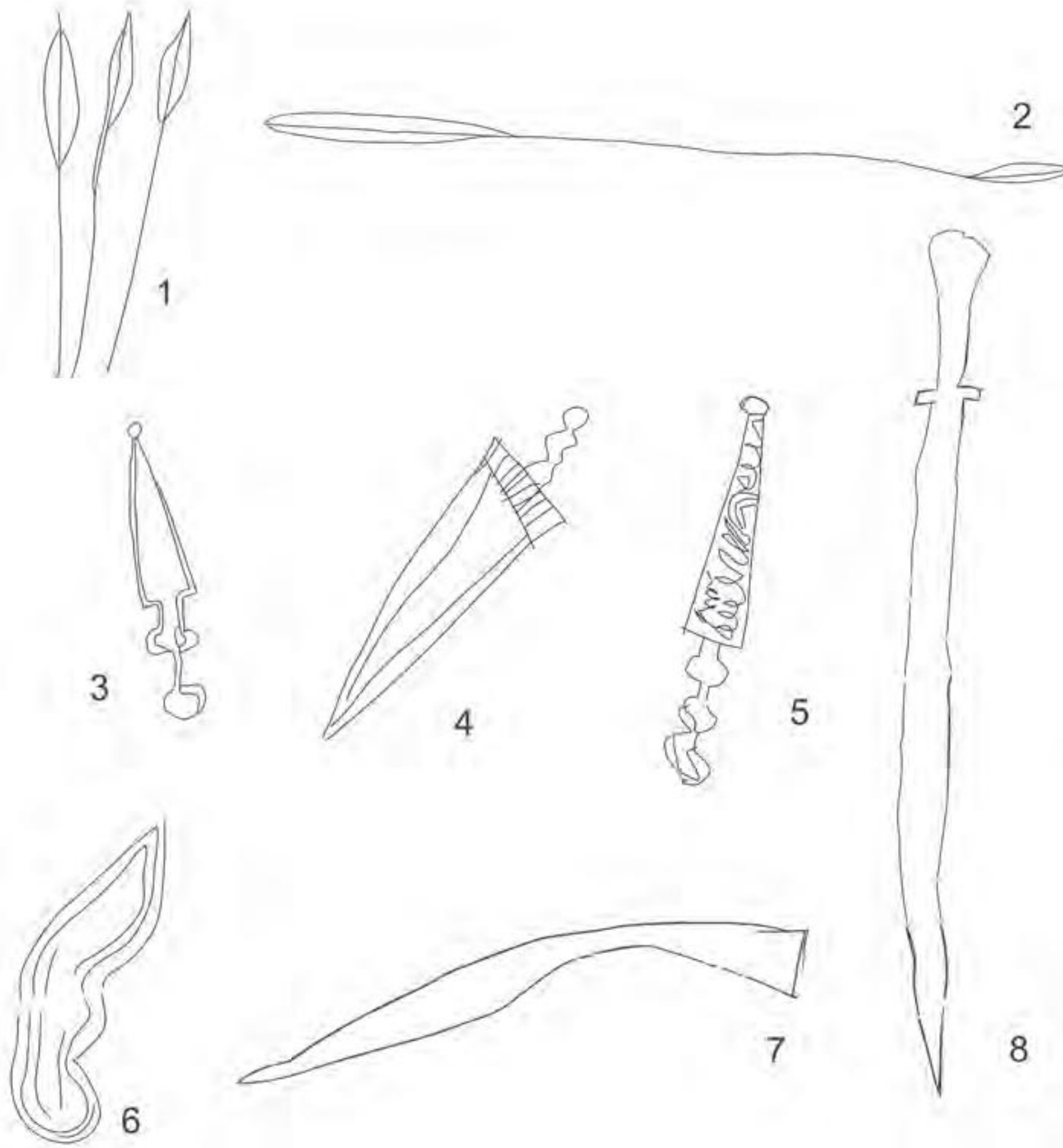


그림 4. 무기. 검: 1) 발레 다 카사 10, 2) 베르멜로사 3. 단검: 3) 포츠 코아 150, 4) 페나스코사 20, 5) 발레 드 카브로즈. 검: 6) 발레 다 카사 6, 7) 발레 다 카사 10. 검: 8. 발레 다 카사 10(연속 사진)

Fig 4. Armas. Lanças: 1) Vale da Casa 10; 2) Vermelha 3. Punhais: 3) Foz do Côa 150; 4) Penascosa 20; 5) Vale de Cabrões. Falcas: 6) Vale da Casa 6; 7) Vale da Casa 10. Espada: Vale da Casa 10. (figuras sem escala)

로 무장한 도보하는 전사나 사냥개의 도움을 받는다(그림 5. nº 3). 말의 도움 없이 사냥개와 함께하는 사슴 사냥에 대한 이야기는 제노폰테(Cynegeticus 9)에 기록되어 있다. 육체적인 상처를 피하려면 화살로 먼 거리에서 숫사슴을 사냥하라고 조언하고 있다.

사람 그림 가운데 얼굴 부분에 새 머리카락 올리토세팔로스(ornitocéfalos)를 지닌 전사가 강조되었다(LUÍS 2008) (그림 3. nº 2, 4, 11, 그림 5. nº 2). 이 그림들은 일종의 부리처럼 보이는데, 철기시대의 도상에서 특히 모네스의 왕관이나(Astúrias) (MARCO SIMÓN 1994), 누만시아(Sória), 산 미구엘 드 라일리아(Valência) (QUESADA SANZ 1997), 혹은 엘 모나스틸(Alicante)의 도자기에 이미 알려진 다른 그림들과 많은 공통점을 갖고 있다(POVEDA NAVARRO & UROZ RODRÍGUEZ 2007).

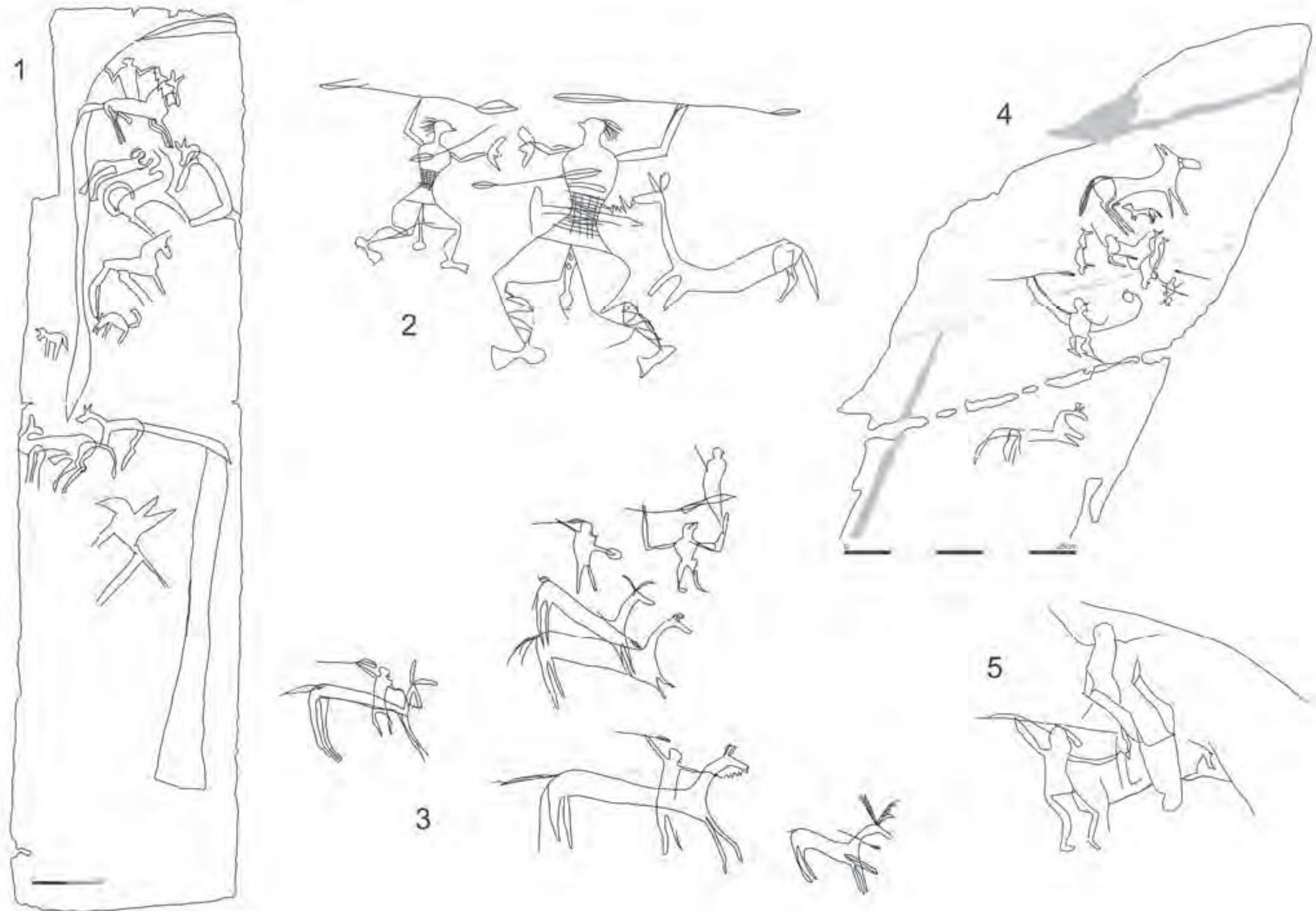


그림 5. 장면들 1) 포츠 코아 153(전반적 조사), 2) 베르멜로사 3, 3) 포츠 코아 177, 4) 볼라 38(전반적 조사), 5) 키타 다스 툴라스 6(연속 사진, 전반적 조사 제외)

Fig 5. Cenas. 1) Foz do Côa 153 (levantamento integral); 2) Vermelhosa 3; 3) Foz do Côa 177; 4) Bulha 38 (levantamento integral); 5) Quinta das Tulhas 6. (figuras sem escala, com a exceção dos levantamentos integrais)

새의 부리를 지닌 무장하지 않은 형상은 마치 곧 날아오를 듯이 두 팔을 접어 올린 것처럼 묘사되었는데, 이런 그림은 적어도 두개가 있다. 이 경우, 바위의 불규칙성으로 다리는 잘린 채 등장한다(그림 3. n° 11). 다른 것은 두 팔은 기도하는 모습을 연상시킨다. 몇몇 그림에서는 몸이 물결모양으로 나타나는데(그림 3. n° 9), 마치 세차게 흐르는 물 아래 있는 것처럼 천국으로 오르거나 춤을 추는 듯이 보인다.

동물상

말이나 사슴, 개과 동물들이 대다수지만 동물이 등장하는 그림은 많다. 동물상은 정교하게 그려지지 않거나 도식화되어 가끔 어떤 종인지 구분하기 쉽지 않다. 시대별로

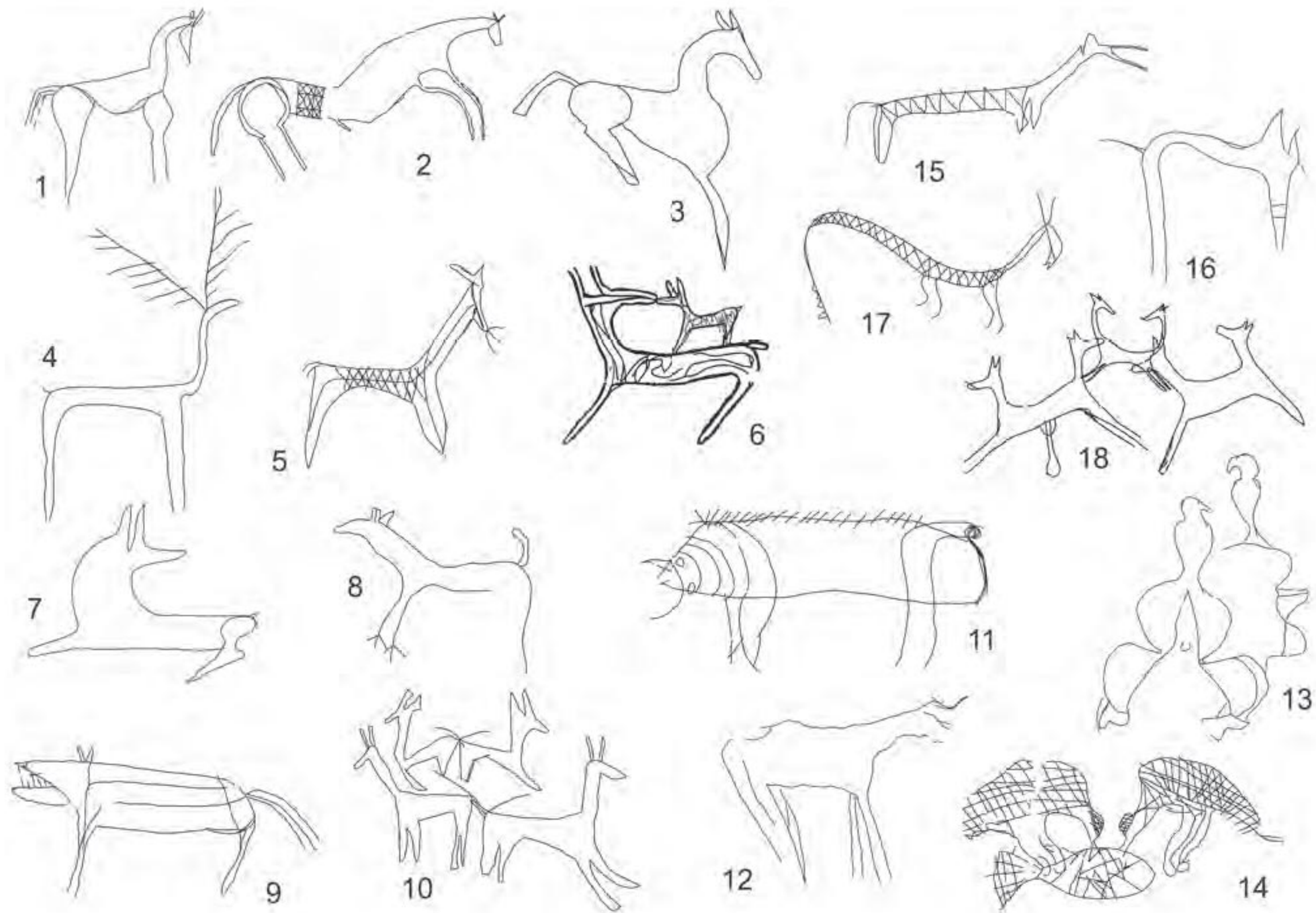


그림 6. 동물상. 말: 1) 발레 드 카브로즈 6, 2) 아제나 3, 3)포츠 코아 148. 사슴: 4) 모이노스 드 시마 7, 5) 페나스코사14, 6) 파소. 갯과 동물: 7) 발레 드 조세 에스테베스 7, 8) 발레 다 카사 23, 9) 아제나 3, 10) 발레 드 조세 에스테베스 17. 멧돼지: 11) 포츠 코아 145. 소(?): 12) 발레 두 포르노 6. 새: 13와 14) 베르멜로사 3. 미정의 "굉장한" 그림: 15) 포츠 코아 181, 16) 발레 드 조세 에스테베스 18, 17) 발레 드 카브로즈 11, 18) 발레 드 조세 에스테베스 18 (연속 사진)

Fig 6. Figuras zoomórficas. Cavalos: 1) Vale de Cabrões 6; 2) Azenha 3; 3)Foz do Côa 148. Cervídeos: 4) Moinhos de Cima 7; 5) Penascosa 14; 6) Paço. Canídeos: 7) Vale de José Esteves 7; 8) Vale da Casa 23; 9) Azenha 3; 10) Vale de José Esteves 17. Javali: 11) Foz do Côa 145. Bovino (?): 12) Vale do Forno 6. Aves: 13 e 14) Vermelha 3. Indeterminados e "fantásticos": 15) Foz do Côa 181; 16) Vale de José Esteves 18; 17) Vale de Cabrões 11; 18) Vale de José Esteves 18. (figuras sem escala)

표현 기법의 차이가 있지만, 큰 귀와 긴 몸, 털 발달된 다리는 동물상의 공통된 특징이다. 그러나 말의 갈기나 사슴뿔(그림 6. n° 2), 개의 송곳니(그림 6. n° 9)의 날카로운 부분은 디테일하게 묘사되었다. 다른 경우는 문맥에 따라 다르다. 하나의 예는 네발 달린 짐승으로 흔히 말로 해석이 된다. 그러나 말 또한 단독으로 그려지기도 하고 자세나(그림 6. n° 2, 3) 갈기(그림 6. n° 1), 긴 꼬리, 머리의 형태(그림 6 n° 2)로 구분된다. 그림에도 불구하고 일반적으로 동물들은 식별하기가 쉽지 않다. 왜냐하면 갈기나(그림 3. n° 2, 3) 긴 귀(그림 3. n° 2)없이 짧은 다리(그림 3. n° 2)와 긴 몸(그림 6. n° 2)은 실제 모습과 다르기 때문이다. 점프와 참호 전투를 위해 더 긴 다리를 가진 동물들과 다른 신체적 특징 때문에 몸의 형태가 다르다는 것도 있다. 사슴은 보통 뿔로 정의되는데 보통은

비현실적인 가지모양이다(그림 5. n° 3 & 6, n° 4). 만약 긴 귀와 긴 목, 짧은 꼬리가 사슴의 상징이라면(그림 6. n° 5, 6), 이 특징들은 다른 종들의 특징이 되기도 한다. 그래서 암사슴을 식별하는 가장 안전한 방법은 사냥장면이나 혹은 숫사슴과 함께 있는지 확인하는 것이다(그림 5. n° 3). 사슴은 혼자 있거나 무리 속에서 나타나는데, 무리 속에는 말을 타고 사냥하는 경우이다(그림 6. n° 4). 일부 그림에서 올라간 코 주둥이 모습은 발정기의 특징이다(그림 6. n° 4). 개과의 동물들은 단독으로 나타나거나, 같은 종류(그림 6. n° 10), 사슴과 같은 다른 종 무리와 함께 그려지기도 한다. 사냥꾼의 존재 여부도 하나의 요소이다. 문맥과는 별개로 개과 동물들은 자세나 행동, 형태적 세부 사항으로 구분된다. 자세의 경우 머리를 뒤로 향해 돌려 누워있는 모습의 개가 강조된다(그림 6. n° 7). 이베리아 도상에서 엘 팔라오(MARCO SIMÓN 1951)의 석판에서 알려진 자세가 있다. 행동에 관해서는 발레 드 조세 에스테베스의 바위 19에서의 선으로 뒷부분까지 연결되어 있는 동물 한 쌍이(그림 6. n° 10) 교미 후의 순간을 보여준다. 다른 그림에서 개를 나타내는 형태 특징을 확인할 수 있는데, 싸움 순간에 꼬리나 발톱을 세우거나(그림 6. n° 8), 혹은 이빨을 드러내는 경우가 있다(그림 6. n° 9). 그러나 사람과 교감에 있는 그림은 예외적인 경우인데, 길들여진 개인지 늑대인지 확신할 수 없다. 몇몇 개들이 짧은 꼬리를 가졌지만(그림 6. n° 7, 8), 다른 개들이 긴 꼬리를 가졌다는 사실(그림 6. n° 9, 10)이 집개인지 늑대인지 구분하는데 도움을 준다. 왜냐하면 짧은 꼬리는 사냥 장면과 관련이 있고, 이는 사냥꾼들이 꼬리를 잘랐기 때문이다.

새는 소수이다. 이 중 3개는 베르멜로사의 바위 3에 나타난다. 그 중 둘은 죽은 동물을 먹는 조류로 물고기를 향해 몸이 굽어 있다(그림 6. n° 14). 다른 하나는 새의 부리와 함께 의인화된 새의 먹이다(그림 6. n° 13). 코아 계곡의 암면 153의 안쪽에는 작은 연작류가 기록되어있다(그림 5. n° 1). 모네스 왕관부터(MARCO SIMÓN 1994), 누만시아의 고대 그리스 관습을 주제로 한 그림을 거쳐(QUESADA SANZ 1997; SOPEÑA 2005), 엘 팔라오(SOPEÑA 2005), 비네파르(Aragão) (SANMARTÍ I GREGO 2007)의 석비에 이르기까지, 이 그림들은 이베리아 반도 도상의 평행선상에 있다. 마지막으로 야생 멧돼지가 있는데(그림 6. n° 11), 먹이를 먹는 모습, 갈기, 둥글게 말린 꼬리는 라스 루에다스(SANZ MÍNGUEZ 1997)의 단검과 샤오 드 라마스의 초승달 모양(MARCO SIMÓN 2005, 329–331) 같은 로마 이전 이베리아 반도의 도상과 평행선을 이룬다. 마치 들소를 나타내는 것 같은 그림도 주목할 만하다(그림 6. n° 12).

다른 형상들은 현실적으로 판독하기 어렵다. 흐릿한 형체는 궁극적으로 작가의 능력의 부족이나 알려지지 않은 가상 소재를 다뤘기 때문일 것이다(그림 6. n° 15-18). 발레 드 조세 에스테베스 바위 19에서 같은 몸에 여러 개의 다리와 머리가 있는 거대한 형태는 해마인 것으로 추측된다.

기호

대부분은 명확한 구조 없이 직선이나 곡선이 뒤얹혀진 것들이다. 그러나 서로 관련된 일련의 표시들도 있다. 기하학적 구조의 직사각형과(그림 7. n° 2-5) 원(그림 7. n° 6, 9), 구불구불한 강 모양(그림 7. n° 7, 8), 교차하는 모양(그림 7. n° 10, 11) (그림 7. n° 11) 등이 있다. 이 중 일부는 반복되고 다른 형태와 결합되기도 한다(그림 3. n° 3, 7, n° 6, 그림 6. n° 2, 7, n° 4의 경우). 특히 여러 다른 종의 동물 장식에서 부분적으로 또는 전

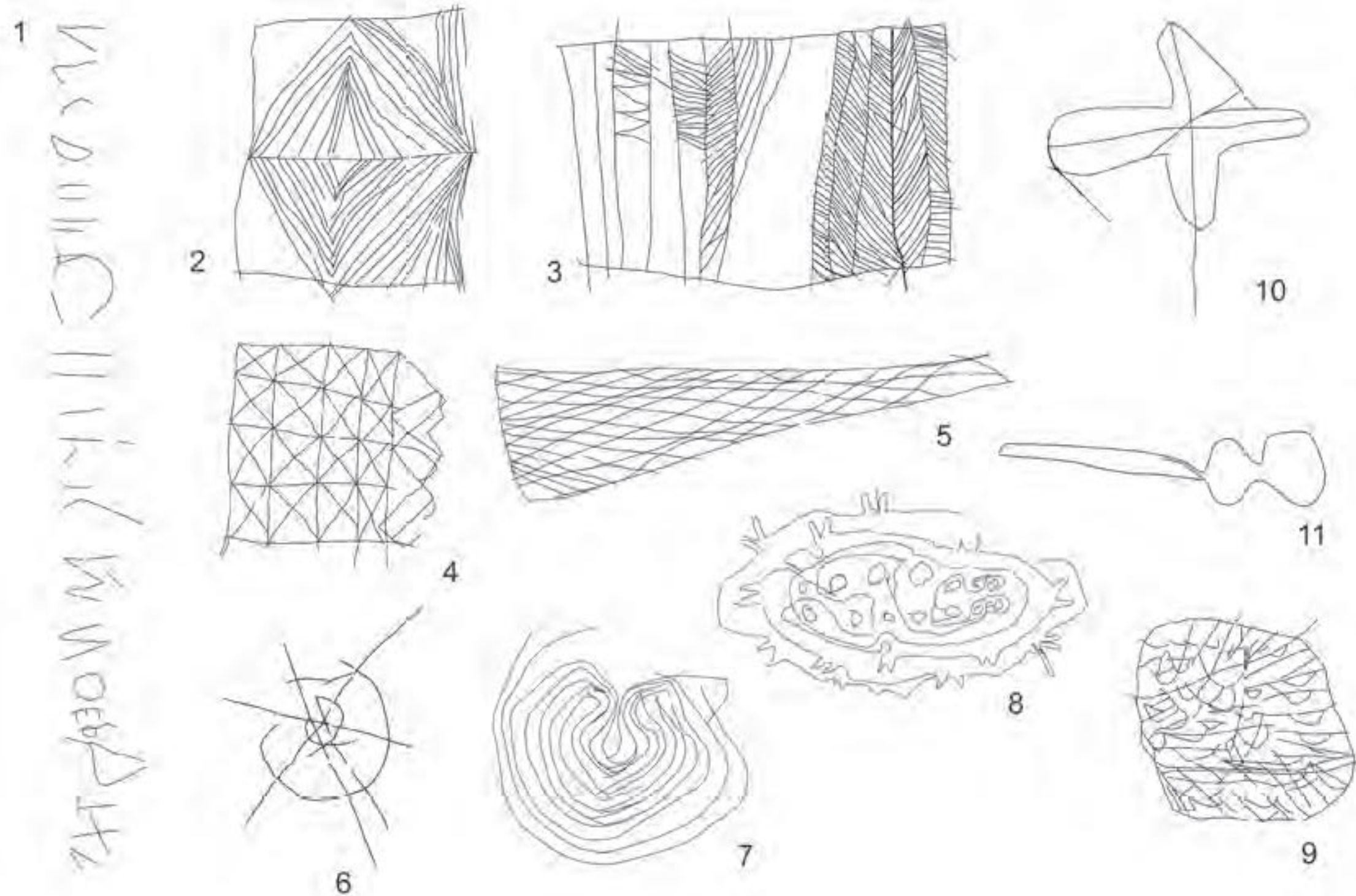


그림 7. 기호. 알파벳: 1) 발레 다 카사 23. 직사각형: 2) 키타 다스 툴라스 2, 3) 포츠 코아 181, 4) 아제나 3, 5) 포츠 코아 181. 원형: 6) 아제나 3, 7) 포츠 코아 181, 8) 불라 19, 9) 포츠 코아 92. 기타: 10) 포츠 코아 181, 11) 베르멜로사 3

Fig 7. Signos. Alfabeto: 1) Vale da Casa 23. Retangulares: 2) Quinta das Tulhas 2; 3) Foz do Côa 181; 4) Azenha 3; 5) Foz do Côa 181. Circulares: 6) Azenha 3; 7) Foz do Côa 181; 8) Bulha 19; 9) Foz do Côa 92. Outros: 10) Foz do Côa 181; 11) Vermelhosa 3.

체적으로 그물모양의 장식이나(그림 6. n° 2, 5, 15, 17, 14) 구불구불한 강 모양(그림 3. n° 1, 6, n° 6)으로 채워진다. 마지막으로 그리스의 알파벳의 표현이 주목할 만한데, 발레 다 카사의 바위 23(GFOMES 2014)에서 사냥장면에 함께 등장한다(그림 7. n° 1). 이 지역의 첫 번째 문자 기록이지만, 알파벳의 종류와 그 문맥만으로 읽고 쓰는 것을 반복했다는 것을 알 수는 없다.

서사적 표현

아직 많이 알려지지 않은 코아 계곡의 철기시대 미술에 대해 깊은 연구를 할 가치가 있으며, 많은 수의 도상과 암면이 놀랄 만큼 풍부하다. 비록 이베리아 반도 로마 이전 도상 유적과 많은 공통점이 있지만 큰 영향을 미치지 않는다. 과디아나(BAPTISTA & SANTOS 2013; COLLADO GFIRALDO 2007)와 사보르(SANTOS ET AL. 2012), 그리고 다른 계곡들(ROYO GUILLÉN 2004) 사이에서 소수의 보기 드문 사례로 이 시대의 대다수의 상징적 표현들이 도자기나 장신구, 조각품에 나타나 있다. 선각이 있는 편암의 수직 암면은 일부 석비들과 많은 공통점을 가지고 있다(그림 5. n° 1, 그림 8). 그러나 대부분 환경 지리적 요소와 밀접한 관계를 형성하며, 이 암면들은 여전히 원래 자리에 있다. 이것은 공간이 창조수단으로써 대지예술의 참된 예이다. 공간은 도상에 의해 의미를 부여하고 자연과 인간이 어우러지며, 예술을 통한 사회적 건축을 목적으로 한다. 암각화의 위치가 물과 그 영향력에서 자유로울 수 없는 조건일지라도, 고원에서 큰 강의 계곡까지 물을 운반하는 것은 코아강과 도우루강 그리고 셀 수없이 많은 계절별 물길이다(그림 1, 2).

암면들에서 나타나는 주제는 전쟁과 힘이다. 지금까지 여성이 함께 등장하는 그림은 확인되지 않고 있다. 여기서 예외적인 두 그림이 있는데, 성교 모습(발레 드 카브로즈 3)과 포츠 코아 148에 담긴 그림이다. 여기서 성교는 동성 간의 행위로 보이는데 관통되는 부분이 서로 다르게 특징되지 않고, 어떠한 여성적인 특징도 보이지 않기 때문이다. 비슷한 예로, 포르투갈의 민족학에서 하나의 여성적 관습으로 여겨지는 그릇의 머리 부분에 있는 그림은도 어떠한 여성적인 특징을 나타내지 않는다. 나체로 전투하는 전사들의 남근(그림 3. n° 7, 5, n° 2)과 말의 성교장면(그림 3. n° 2, 3, 그림 5. n° 1, 그



그림 8. 베르멜로사의 바위3 (전반적 조사)
Fig 8. Rocha 3 da Vermelha.

림 6. n° 2)은 남성성(男性性)이라는 주제로 다뤄진다. 사람의 행위를 다룬 그림들은 남성성이라는 개념을 강화한다. 그들은 말에 오르거나 전쟁을 하고 서로 싸우거나 사냥을 한다.

전투는 계속해서 반복되는 미술의 주제 중 하나이다. 무리 속에서 혹은 전투 속에서 전사들의 싸움은 항상 선 자세로 행해졌다. 한편 전투 장면에서 다양한 무기들을 그렸지만, 무기들은 검과 원형방패, 일부 보호 장비들로 한정되어있다. 베르멜로사의 바위 3의 장면은(그림 5. n° 2) 전투의 가장 훌륭한 예이다. 이베리아 도상 속에서 종종 몇몇 주제들이 다뤄지는데, 유명한 라스 루에다스(Valladolid)의 단도자루에서부터(SANZ MÍNGUEZ 1997) 누만시아의 병과(SOPENA 2005) 토나(Barcelona)의 석비에 꾸며진(SANMARTÍ I GREGO 2007) 라 오세라(La Osera)의 검대 잠금장치(ÁLVAREZ-SANCHIS 2004, p. 310)가 그 예이다. 이러한 주제는 트로이 전쟁(Iliada 3, 86-94)에서부터 스키피오의 아버지와 삼촌(리비우스, Ab Urbe Condita, 28, 21), 루지타누스의 수장인 비리아또(Apiano, 로마 역사가, 6, 75)의 장례식을 거쳐, 인테르카티아 근방의 정착까지(Apiano, 로마 역사가, 6, 53), 전통적인 문학의 범위에서도 다룬다. 각 전투는 두 가지 목적을 갖고 있는데, 첫 번째는 두 군대 사이의 전투가 만연하는 것을 막고 논쟁을 해결하기 위함이다. 죽은 수장에게 헌사를 바치는 형태도 존재한다. 하지만 장례의식 기원이 되는 전사들의 전투와는 달리, 전사들은 자유인이거나 죽은 수장의 명예를 걸고 싸우는 후계자들인데, 삶과 분리된 죽음 뒤에 따르는 영광을 그리기도 한다. 그림의 내용을 살펴보면, 전사의 특징 중 하나인 말과 무기 같은 것들이 전투의 장면에서 나타나지 않는다. 포츠 코아의 바위 153의 장면에서 검을 지닌 기사 옆에 나뒹구는 사람 형상 하나가 나타난다. 반대로 나타낼 수도 있겠지만 이 장면은 거대한 검을 지닌 승자인 기사가 말 위에 나타나는 바로 다음 순간으로 여겨진다(그림 5. n° 1). 명성의 한 요소로서 말이 중요하고 전투는 사실상 중요하지 않다는 것은 베르멜로사의 바위 3의 결투 장면에서 명확해진다(그림 5. n° 2). 이 장면에서 두 명의 전사는 검을 갖고 싸우지만, 역설적이게도 둘 중 한명은 흥감과 연결된 말의 고삐를 쥐고 있다. 현실적으로 상징적 명성을 부여하는 말은 전사를 영웅화시키는 하나의 메커니즘이다. 기사들은 무장한 채로 단독으로 그려지거나, 아시아의 고원이나 북아메리카의 평지에서 볼 수 있듯이, 기사 집단의 모습이 담겨있기도 하다. 말이 나타나는 또 다른 그림은 사슴 사냥인데, 특히 개의 도움을 받는다. 여기서 기사는 암사슴에 대한 관심이 없고, 숫사슴만 쫓으며 검으로 내

리친다(그림 5. n° 3). 사냥은 귀족의 특권 중 하나로 평화로운 시기에 훈련의 형태로 엘리트 전사들의 향유하는 행위이다. 그러나 죽음과 지하세계와 연관이 되어있기도 하다. 이런 증거는 켈트족과 세르누노스 지옥의 신이 한 장면에 나타나있다. 사슴뿔의 계절별 성장과 상실은 끝이 아니라 재생과 죽음의 상징적 표현이다.

현대의 고전 문학뿐만 아니라 모네스의 왕관을 포함한(MARCO SIMÓN 1994) 이베리아 반도의 넓은 범위에서 그림들을 비교해보면, 신념과 가치를 구현함으로써 미술을 이해하고, 전쟁을 가치 있게 여기는 대중의 전형적인 신화를 볼 수 있다. 코아 계곡의 철기시대의 그림들은 전사들을 영웅화하거나 불멸에 도달한 후에 죽음을 받아들이는 내용을 담고 있다. 이 도상은 켈트족 신화의 기원이며, 전사는 죽음 후에 또 다른 세상에 도달한다. 관행으로 평화로운 삶의 연장선을 짧은 수명으로 바꾸는 전사에 의한 죽음을 수용하는 모습을 보여준다. 삶과 죽음의 경계선을 넘어 죽장에 대한 충성심을 언급하며 불멸의 명성이 길이 남을 것이다(OLMOS 1996). 비록 죽음 그 자체는 드물게 묘사되지만(그림 5. n° 1, 4, 5), 미술은 전쟁 영웅의 지하세계로의 여정을 언급한다. 그림은 그 길에 안녕을 고하며 삶과 죽음이 맞닿는 지점과 갈라지는 지점을 명시한다. 보조 그림으로 경계선이 있고 두 세계가 맞닿는 지점이 있는데, 오직 소수만이 다른 세계에 접근할 수 있다(OLMOS 1996). 이 여정에서 영웅은 일련의 저승사자로 대변되는 동물들의 도움을 받는데(말, 개과 동물, 새, 멧돼지, 해마 등), 그들은 도우루와 코아에 흐르는 강을 통해 또 다른 세계로 가는 길을 안내한다. 개는 사냥에 동반되지만, 충직하게 집을 지키고 주인의 죽음을 함께하며 다른 세계와 연관성을 가지는 명성의 상징이다. 그러나 늑대의 경우 그가 다시 태어나게 될 다른 세계에서까지 창자 속의 탐식에 열중한다. 큰 술은 부활에 있어 중요한 역할을 한다(그림 3. n° 11). 죽은 동물을 먹는 조류 그림은 전투에서 몸이 떨어지는 켈트인들의 모습을 암시할 수도 있다(SOPENA 2004). 실리오 이탈리아코(Punica, 13, 470-471)는 사악한 독수리가 이베리아 반도 전사의 몸을 게걸스럽게 먹었다고 주장했고, 클라우디오 엘리아노(De Natura Animalium, 10, 22) 전투에서 죽은 바세우스 전사들 또한 같은 운명이었다고 생각했다. 새 그림과 물고기 그림의 관계 또한 모네스의 왕관에 있는데, 다른 세계로 향하는 전사들을 물로 표현하여 보여주는 것으로 해석된다(MARCO SIMÓN 1994).

이 마지막 여정에서, 이전에 알려진 사실 중에 전사들이 새로 변한다는 것으로(MARCO SIMÓN 1994), 우리는 새 부리를 동반한 그림의 중요성을 환기할 수 있다. 베

르멜로사의 바위 3는 신화를 연상시킨다. 죽음은 삶의 대칭되는 요소로 거울과 같고 엘리트들의 특권과 삶을 사용하는데 있어 연장선과 같다(OLMOS 1996). 이런 의미에서 발레 드 조세 에스테베스 바위 18에 나타난 동물들과 전투 장면 옆, 베르멜로사의 바위 3에 나타난 기이한 신호들은 두 세계 사이에 존재한다. 철기시대의 미술은 완전히 다른 삶의 세계와 죽음의 세계를 분리하고 연결하기도 하며, 다양한 범위에서 선구자적인 역할을 한다(LUÍS 2008; 2009). 코아 계곡이 이베리아 반도의 메제타의 서부 가장자리에 위치해있다는 사실은 이 지역이 두 민족 사이의 경계로 이베리아 반도에서 지형학적으로 가장 큰 단위라는 것을 가리킨다. 경계선을 강화하며 안팎으로 구분 짓는 브라간사 카스텔리노 지역의 도랑에서 코아 미술과 비슷한 특징을 보이는 지널예술품을 포함하여 150개 이상의 암면이 최근에 발견되었다(SANTOS ET AL. 2012).

코아 계곡의 철기시대 미술은 로마 이전 시대의 문화적 기질이 반영되어있다. 현재는 철기시대의 코아 미술을 해석함에 있어서 연구가 부족하다. 이곳에 제시된 자료 외에, 철기시대의 미술은 또 다른 관점의 자료들과 새롭게 발견되는 것들이 이를 역설하거나 혹은 이전에 발견되었던 사실을 뒷받침 할 것이다. 한편 현재의 무지로 인해 우리는 각각 다른 시대의 그림 모두를 전체적으로 취급하고 있으며, 세부적인 연대를 구분하지 못하고 있다. 이 시점에서, 먼저 미술의 연대적 속성은 그림의 형태와 주제의 바탕이 된다. 기원전 100년에서 서기 1~2세기쯤으로 추정되는 이베리아 반도의 장신구, 조각, 그림에 표현된 도상을 비교해보면, 코아에서 약 10km 북쪽에 위치한 카스텔리노 지역의 도랑에 있는 철기시대 예술품은 기원전 100년에서 200년 사이로 기록되며(SANTOS ET AL. 2012), 이 지역의 연대기에 관한 참고문헌을 제공한다. 파소와 올리발 두스 텔로즈의 암면들이 발견되었는데 이는 로마 점유의 시작을 암시한다. 이 사회와 정신은 로마 군대의 이베리아 반도 점유와 함께 사라졌고, 전사들은 잡히거나 분열되었으며 장렬히 죽음을 맞이했다. 로마 군대의 침공과 이 후 맞이한 진정세로, 토착 사회의 급격한 변화가 생겼고, 이는 코아 계곡의 암각화를 탄생하게 한 전쟁이라는 이념의 문화적 변용과 그 끝으로 이끌었다.

O contexto

O I milénio a.C. é marcado na Península Ibérica pelo contacto das sociedades indígenas com as civilizações mediterrânicas, começando pelos Fenícios, Gregos, Cartagineses e Romanos. As sociedades peninsulares eram constituídas por uma miríade de povos tribais de origem céltica, com uma economia baseada na agricultura e pastorícia, fortemente hierarquizadas e guerreiras. O contacto com os povos mediterrânicos foi motivado pela riqueza da região em metais como o cobre e o estanho, que, em troca, trouxeram novidades tecnológicas, como a roda de oleiro ou a metalurgia do ferro, e culturais, como a escrita. Fruto desse contacto e do controlo do comércio, as elites políticas e guerreiras locais ganharam poder e afirmaram-se cada vez mais, digladiando-se entre si, até à conquista romana no final do milénio.

É nesta fase final, entre a 2ª metade do I milénio a.C. e a mudança de Era, que se localiza a segunda mais importante fase artística da arte rupestre do Vale do Côa.

Curiosamente, esta arte foi descoberta na região no início da década de 1980, ainda antes da identificação da arte paleolítica do Côa (BAPTISTA 1983). Contudo, a construção da barragem do Pocinho submergiu-a logo em seguida e foi necessário a construção de uma segunda barragem, a barragem do Côa, para que novos painéis fossem identificados e desta vez preservados. Mas, enquanto os arqueólogos e pré-historiadores se dedicavam sobretudo à identificação e estudo da revolucionária arte paleolítica ao ar livre do Côa, muitos cidadãos fozcoenses faziam a descoberta dos primeiros núcleos com arte da Idade do Ferro.

A dedicação ao estudo da arte paleolítica será o principal fator que leva a que se trate de uma arte em grande medida ainda desconhecida. Por isso, a esmagadora maioria destas rochas continua inédita, apesar dos avanços na prospeção e da identificação de novos painéis e sítios, que têm vindo a ser periodicamente apresentados (REIS 2012; 2012; 2013; 2014), da documentação de cerca de cinco dezenas de painéis e da documentação fotográfica realizada por Mário Reis, parcialmente disponível na página internet da Fundação Côa Parque (<http://www.arte-coa.pt>). Ao nível da sistematização foram já apresentadas algumas tentativas de interpretação destas representações (LUÍS 2008; 2009; 2010), partir dos poucos dados publicados.

Em termos arqueológicos desconhecemos em grande medida o contexto da ocupação humana contemporânea desta arte. Estamos perante uma região de fronteira, entre o interior da Península Ibérica, definido pela grande superfície de aplanamento que é Meseta, e o Nordeste Peninsular, com um relevo mais acidentado. O povoado fortificado parece aqui o centro do povoamento regional, com alguns povoados localizados no cimo de monte com muralhas, cuja cronologia não se encontra seguramente determinada (LUÍS 2008). Para além desses polos concentradores de povoamento, outro tipo de assentamentos, mais ligados às tarefas quotidianas mas também mais invisíveis arqueologicamente, caracterizariam a ocupação regional. Exemplo disso será o sítio do Folhal 2 (inédito), uma pequena estrutura agrícola identificada no decurso da construção de uma estrada (Fig 1). As necrópoles são completamente desconhecidas na região.

Presentemente, a arte rupestre da Idade do Ferro encontra-se identificada em 46 núcleos distintos,

com um total de 455 rochas gravadas (REIS 2014) (Fig 1). Ela recorre ao mesmo tipo de painéis verticais de xisto utilizado pela restante arte rupestre do vale, partilhando mesmo muitos deles, sobretudo os da fase final da arte paleolítica. Este facto encontra-se condicionado pelas condições de exposição e preservação das superfícies de diáclase onde se encontram as representações, relacionadas com a tectónica regional e a exposição solar (AUBRY, LUÍS & DIMUCCIO 2012), mas evidencia também um determinado grau de escolha cultural, fazendo com que seja distinta das restantes fases artísticas da região. A arte do Ferro localiza-se sobretudo em torno da confluência do rio Côa com o Douro e em ambas as margens deste, para montante e jusante, bem como, em menor medida, para o interior curso do Côa (Fig 2).

Para além dos afloramentos rochosos de xisto verticais e excecionalmente horizontais (Vale da Casa e Vale do Forno 6), existem ainda dois exemplos de placas com motivos da Idade do Ferro. Ambas foram encontradas em zonas onde se identificam vestígios arqueológicos romanos, seja à superfície, como no caso do Paço (inédito), seja em escavação, como no Olival dos Telhões (COSME 2008). Trata-se verdadeiramente de blocos de arte móvel e não de fragmentos de painel, pois as representações encontram-se gravadas na superfície da xistosidade e não na diáclase, onde a esmagadora maioria da arte desta fase foi registada.

A técnica predominante de representação é a da gravura, desta feita com recurso a instrumento metálico, a julgar pela análise macroscópica dos traços gravados com perfil em U, conjugada com a investigação experimental (AUBRY & SAMPAIO 2012). A força aplicada no ato da gravação e eventualmente o tipo de utensílio empregue, faz com que esta técnica simples apresente grandes variações, desde figuras profundamente gravadas, como a cena das aves da rocha 3 da Vermelhosa, até ligeiros desenhos, que se materializam não pela gravação de um sulco na rocha, mas numa ligeira raspagem, criando um contraste cromático entre a linha clara e a superfície mais escura do painel. A exposição solar e a humidade tendem a atenuar este contraste, fazendo desaparecer algumas linhas, o que pode facto justificar um vasto número de figuras incompletas conhecidas.

A iconografia

As representações da Idade do Ferro do Vale do Côa surgem geralmente em grandes sobreposições de motivos, mais ou menos organizados, mas sobretudo em cenas estruturadas, de natureza narrativa. As figuras surgem geralmente de perfil, ou, no caso de algumas figuras humanas, em perspetiva frontal.

Guerreiros em armas

Individualizando os motivos representados, a figura central da arte da Idade do Ferro no Vale

do Côa é a figura humana (Fig 3). Embora os quadrúpedes sejam mais frequentes, a figura humana é apresentada com grande destaque, pelo seu tamanho, pelas particularidades e detalhes das suas representações e pela sua centralidade no contexto das cenas narrativas, onde figuram outros animais que se lhe submetem.

Estas figuras são sempre homens e guerreiros. Se o seu género é por vezes comprovado pela representação do sexo (Figs. 3, nº 7 e 4, nº 2), já o seu estatuto de guerreiro lhe é conferido pela associação a um conjunto de armas. Essa panóplia consta sobretudo de lanças (Fig 4, nº 1), por vezes com a representação do conto (Fig 4, nº 2) e escudos circulares, representados em perspetiva frontal (Fig 3, nº 5 e 7), ou de perfil (Fig 3, nº 4 e 6). Para além disso, surgem também punhais (Figs. 3, nº 5 e 5, nº 3-5), falcatas (Fig 4, nº 6 e 7) e mais raramente espadas (Fig 4, nº 8). Alguns guerreiros apresentam um conjunto de linhas reticuladas sobre a região do ventre, o que sugere a utilização de uma espécie de couraça protetora (Figs. 3, nº 7 e 5, nº 2). Noutros casos, essas linhas restringem-se à zona da cintura, sugerindo a utilização de cinturões (Fig 3, nº 5). Na cena de duelo da rocha 3 da Vermelhosa (Fig 5, nº 2), os guerreiros apresentam ainda um conjunto de linhas na zona das canelas que deverão corresponder a cnémides ou grebas, proteções que, neste caso, não seriam metálicas, mas constituídas por fitas de couro.

Esta panóplia corresponde quase na íntegra à descrição de Estrabão (Geografia, III, 3, 6), do armamento dos Lusitanos, embora se possa alargar a grande parte dos povos pré-romanos peninsulares. Da descrição do geógrafo clássico, apenas o capacete parece estar ausente, com a exceção de alguns casos duvidosos, como o da 10 do Vale da Casa, onde duas figuras desarmadas apresentam aquilo que já foi descrito como uma espécie de turbante (BAPTISTA 1983), mas que poderia igualmente corresponder a um capacete de crista em perspetiva frontal (Fig 3, nº 10).

Poder-se-ia ainda pensar que duas das figuras das rochas 3 da Vermelhosa ostentariam capacetes com cornos. No entanto, o facto de uma delas ter as mãos levantadas a segurar o que seriam os cornos e dois traços oblíquos a fechar as linhas curvas, leva a concluir que se trata de representações de figuras com vasos à cabeça (Fig 3, nº 8).

Os guerreiros podem surgir a pé, com uma (Fig 3, nº 4, 5 e 6) ou duas lanças (Fig 3, nº 7), escudo, e, por vezes, punhal (Fig 3, nº 5). Estas figuras surgem isoladas ou em grupo, nomeadamente em cenas de duelo, cujo caso mais emblemático é o da rocha 3 da Vermelhosa (Fig 5, nº 2), onde dois guerreiros com a panóplia completa e despidos da cintura para baixo lançaram já uma lança contra o adversário e brandem uma segunda. Existem ainda outros exemplos de combate a pé aparentemente envolvendo mais elementos (Fig 5, nº 4 e 5). Em ambos os casos, por entre guerreiros em armados com lança e escudo, surgem outros invertidos, provavelmente abatidos.

Mas mais comum do que o guerreiro a pé é a figura do cavaleiro armado, montado em cavalos sem sela, geralmente ostentando uma lança erguida numa mão (Fig 3, nº 1, 2 e 3), exceccionalmente com escudo, e com a outra segurando os arreios, desenhados sob forma de uma ou, mais raramente, duas linhas (Fig 5, nº 3), frequentemente em ziguezague.

Estes cavaleiros surgem isolados ou em grupo, integrados em cenas com outras figuras. Neste caso, tratam-se sobretudo de cenas de caça ao veado, com o auxílio de guerreiros apeados, exibindo

lança e escudo (Fig 5, nº 3), ou de cães. Esta prática da caça ao veado com cães surge documentada em Xenofonte (*Cynegeticus* 9) sem o auxílio do cavalo, onde se aconselha que, uma vez acossado, o veado macho seja morto à distância, com dardos, para evitar ferimentos provocados pelas armações e pelos coices.

De entre as figuras humanas desta fase salienta-se um conjunto ao qual já chamámos de guerreiros com cabeça de pássaro ou ornitocéfalos (LUÍS 2008) (Fig 3, nº 2, 4 e 11, Fig 5, nº 2). São figuras que apresentam uma espécie de bico, com grandes semelhanças formais com outras figuras conhecidas na iconografia peninsular do Ferro, sobretudo no diadema de Mones (Astúrias) (MARCO SIMÓN 1994), mas também na cerâmica de Numância (Sória), San Miguel de Lliria (Valência) (QUESADA SANZ 1997) ou El Monastil (Alicante) (POVEDA NAVARRO & UROZ RODRÍGUEZ 2007).

De entre as figuras desarmadas com bico de pássaro, existe um conjunto de pelo menos duas representações que apresentam longos braços dobrados para cima, como se fossem levantar voo. Num destes casos, a figura surge com as pernas cortadas, como se saísse de uma irregularidade da rocha (Fig 3, nº 11). Noutros casos, os braços surgem levantados em posição de orante. Em algumas delas o corpo surge ondulado (Fig 3, nº 9) como se fossem vistas sob as águas correntes, ascendessem aos céus ou estivessem a dançar.

Animais

As figuras animais dominam em termos de motivos, embora com um bestiário reduzido, composto sobretudo por equídeos, cervídeos e canídeos. É contudo por vezes difícil distinguir as espécies representadas, uma vez que as figuras não demonstram geralmente uma grande elaboração artística, revelando-se padronizadas e algo esquemáticas. Sem prejuízo de algumas diferenças estilísticas que poderão ter relevância cronológica, tratam-se geralmente de figuras de animais com grandes orelhas, corpo comprido e patas pouco desenvolvidas.

No entanto, alguns pormenores denunciam a espécie retratada, como a representação da acentuada curva da crineira dos cavalos, as hastes nos veados (Fig 6, nº 2) ou os dentes nos canídeos (Fig 6, nº 9). Noutros casos, essa identificação pode ser determinada a partir do contexto.

Exemplo disso é o caso dos quadrúpedes montados, facilmente interpretáveis como cavalos. No entanto, o cavalo surge também isoladamente, identificando-se pela sua postura (Fig 6, nº 2 e 3), curva da crineira (Fig 6, nº 1), cauda comprida e morfologia da cabeça (Fig 6, nº 2).

Apesar disso, são animais por vezes difíceis de distinguir, uma vez que, regra geral, o seu aspeto é em larga medida distinto do atual, com patas curtas (Fig 3, nº 2), corpos compridos (Fig 6, nº 2), sem crina representada (com raras exceções como na Fig 3, nº 2 e 3) e orelhas longas (Fig 3, nº 2). Este facto ficar-se-á a dever tanto ao estilo de representações, como às diferenças físicas deste animal em relação à atualidade, que apresenta patas mais longas, resultado da seleção para o salto e para a guerra de trincheiras.

Os veados são definidos pelas suas evidentes hastes, geralmente representadas de forma não realista por ramiformes (Figs. 5, nº 3 e 6, nº 4). Se as orelhas longas, pescoços compridos e caudas curtas são típicas das corças (Fig 6, nº 5 e 6), estas características surgem também por vezes noutras espécies. Assim, a forma mais segura para identificação de fêmeas de cervídeo consiste na sua associação a machos em cenas de caça ou outras (Fig 5, nº 3). O veado surge isolado ou em grupo, neste caso em contexto de caça a cavalo (Fig 6, nº 4). Em alguns exemplares, o focinho levantado sugere comportamentos de brama (Fig 6, nº 4)

Os canídeos surgem isolados ou em cenas, seja entre animais da mesma espécie (Fig 6, nº 10), seja com outras espécies, nomeadamente o veado, com ou sem caçador. Para além deste contexto, os canídeos identificam-se pela sua postura, comportamento e pormenores morfológicos. No caso da postura, salientam-se os casos de canídeos deitados com a cabeça voltada para trás (Fig 6, nº 7). Trata-se de uma postura reconhecida na iconografia ibérica, como na estela de El Palao (Teruel) (MARCO SIMÓN 1951). Ao nível do comportamento, os dois pares de animais da rocha 19 de Vale de José Esteves, que se apresentam colados pela zona posterior ligados por linhas (Fig 6, nº 10), sugerem um momento pós-coital dos canídeos, após o entumescimento do *bulbus glandis*. Noutras representações verificam-se características morfológicas que apontam para o facto de se tratar de canídeos, sejam as unhas desenvolvidas e cauda levantada em situação de caça (Fig 6, nº 8), sejam os dentes (Fig 6, nº 9).

Contudo, com a exceção dos casos onde há uma clara interação com a figura humana, não podemos assegurar se se tratam verdadeiramente de canídeos domésticos ou de lobos. O facto de alguns canídeos terem cauda curta (Fig 6, nº 7 e 8) e outros comprida (Fig 6, nº 9 e 10) poderá ajudar à distinção entre domésticos e selvagens, sendo que as caudas curtas surgem associadas a pelo menos uma cena de caça, o que poderá estar relacionado com o facto de os caçadores cortarem as caudas dos cães para não afugentarem a caça.

Existe ainda um conjunto de animais minoritários nos quais se integram as aves. Três delas surgem na rocha 3 da Vermelhosa. Duas são necrófagas e debruçam-se sobre um peixe (Fig 6, nº 14), enquanto outra é uma ave de rapina que se encontra associada a um antropomorfo com bico de pássaro (Fig 6, nº 13).

Estas figuras têm paralelos na iconografia peninsular, desde os diademas de Mones (MARCO SIMÓN 1994), às estelas de El Palao (SOPEÑA 2005) e Binéfar (Aragão) (SANMARTÍ I GREGO 2007), passando pela pintura vascular de Numância (QUESADA SANZ 1997; SOPEÑA 2005).

Finalmente, refira-se a existência de uma representação de um javali (Fig 6, nº 11), denunciado pela figuração das presas, crina dorsal e rabo encaracolado, que encontra paralelos na iconografia pré-romana peninsular, como no punhal de Las Ruedas (SANZ MÍNGUEZ 1997) ou na lúnula de Chão de Lamas (Coimbra) (MARCO SIMÓN 2005, 329–331). Registe-se ainda uma só figura que parece sugerir a representação de um touro (Fig 6, nº 12).

Um outro conjunto de figuras não se verifica passível de qualquer definição realista. Esta indefinição dever-se-á quer a uma eventual inabilidade dos autores, quer ao facto de se referirem a realidades imaginárias, cujo contexto desconhecemos (Fig 6, nº 15-18). De entre estas destacamos um grande conjunto de espelhadas com cabeças e patas dianteiras ligadas por um mesmo corpo na rocha

18 do Vale de José Esteves (Fig 6, nº 18) e um quadrúpede com língua bífida e cauda comprida (Fig 6, nº 17), que poderá corresponder a um hipocampo.

Outros signos

Uma grande parte das representações que acabamos de descrever encontra-se envolta num emaranhado de linhas e traços, retos ou curvos sem uma estruturação clara. Mas para além disso, surge um relevante conjunto de signos. De entre estes, salientamos os retangulares com preenchimentos geométricos (Fig 7, nº 2-5), e os circulares preenchidos (Fig 7, nº 6 e 9), os meandriformes (Fig 7, nº 7 e 8), mas também cruciformes (Fig 7, nº 10 e 11) (Fig 7, nº 11). Alguns destes tipos repetem-se de forma isolada, mas surgem também associados a outras figuras (Figs. 3, nº 3 e 7, nº 6, assim como Figs. 6, nº 2 e 7, nº 4), nomeadamente na decoração do corpo de figuras animais de diferentes espécies, parcial ou integralmente preenchidas por decorações reticuladas (Figs. 6, nº 2, 5, 15, 17 e 14) ou meandriformes (Figs. 3, nº 1 e 6, nº 6).

Finalmente, salienta-se uma representação de um alfabeto grego, representado junto da cena de caça da rocha 23 do Vale da Casa (GOMES 2013) (Fig 7, nº 1). Trata-se aqui da primeira evidência de escrita na região, embora, pela sua natureza de abecedário e contexto interior, seja questionável o seu autor saberia verdadeiramente ler escrever o que reproduziu.

As narrativas

Ainda em grande medida desconhecida, a arte da Idade do Ferro do Vale do Côa apresenta uma notável riqueza ao nível do seu suporte, número de painéis e iconografia, que merece um estudo aprofundado. Apesar das grandes semelhanças formais com a restante iconografia pré-romana da Península Ibérica, ela afasta-se pelo tipo de suporte. Com raras exceções no vale do Guadiana (BAPTISTA & SANTOS 2013; COLLADO GIRALDO 2007) e do Sabor (SANTOS ET AL. 2012), entre outras (ROYO GUILLÉN 2004), a esmagadora maioria das representações simbólicas desta época surge sobre cerâmica, ourivesaria e escultura.

Os painéis verticais de xisto onde se encontra gravada têm ainda assim grandes semelhanças com as estelas (por ex. Fig 5, nº 1 e Fig 8). Mas, ao contrário da maioria destas, estes painéis encontram-se ainda hoje no seu sítio original, estabelecendo uma relação indissociável com o contexto ambiental e geográfico em que se inscrevem. Trata-se pois de um verdadeiro exemplo de *land art*, onde o espaço é um dos meios da criação. Esse espaço é objeto de construção social através da arte (LUÍS 2009), que domestica e humaniza a natureza, conferindo-lhe sentido pela iconografia representada.

Embora condicionada naturalmente, a localização desta arte rupestre evidencia uma relação próxima com a água e a sua confluência, sejam os rios Côa e Douro, sejam os inúmeros cursos de

água sazonais que transportam a água desde os planaltos circundantes até ao fundo vales dos grandes rios (Fig 1 e 2).

O que surge representado nestes painéis evidencia as temáticas da guerra e da virilidade. Essa virilidade materializa-se no facto de desconhecermos até ao momento qualquer representação humana que possa ser identificada com o género feminino. Excetuam-se aqui duas representações de coito posterior (Vale de Cabões 3 e Foz do Côa 148), que poderão contudo corresponder a atos homossexuais, uma vez que as figuras penetradas em nada se distinguem das restantes, não ostentando qualquer atributo identificador do género feminino. No mesmo sentido, as figuras que ostentam vasos à cabeça, o que na etnografia portuguesa corresponde a uma prática feminina, também não apresentam qualquer outro atributo feminino. A temática da masculinidade é salientada pela representação dos falos de guerreiros que combatem nus (Figs. 3, nº7 e 5, nº 2) e do sexo de alguns cavalos (Figs. 3, nº 2 e 3; 5, nº 1; 6, nº 2)

As ações destas figuras humanas reforçam a noção de virilidade. Elas surgem a cavalo, ostentando armas, a lutarem entre si e a caçarem.

O combate é um dos temas recorrentes desta arte. Os guerreiros lutam em grupo ou em duelo, mas sempre a pé. Por outro lado, apesar da variedade de armas representadas, nas cenas de combate as armas restringem-se às lanças e ao escudo circular, assim como algum equipamento protetor. A cena da rocha 3 da Vermelha (Fig 5, nº 2) consiste no melhor exemplo de duelo ou monomaquia. Trata-se de um tema frequentemente representado na iconografia ibérica, desde o famoso cabo de punhal de Las Ruedas (Valladolid) (SANZ MÍNGUEZ 1997), ao fecho de cinturão de La Osera (Ávila) (ÁLVAREZ-SANCHIS 2004, p. 310) passando por um vaso de Numância (SOPENA 2005), e pela distante estela de Tona (Barcelona) (SANMARTÍ I GREGO 2007). Esta temática tem ainda uma larga tradição literária, desde a Guerra de Tróia (Ilíada 3, 86-94) à resolução do cerco de Intercatia (Apiano, História de Roma, 6, 53), passando pelos funerais do pai e tio de Públio Cornélio Cipião, o Africano (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, 28, 21) e de Viriato (Apiano, História de Roma, 6, 75), o chefe dos Lusitanos. O combate singular tem assim dois fins principais, é uma forma de evitar o combate generalizado entre dois exércitos e resolver diferendos, mas é também uma forma de prestar homenagem aos chefes mortos. Contudo, ao contrário dos combates de gladiadores, que tiveram origem nas práticas funerárias, estes combatentes são homens livres, príncipes que lutam para honrar os seus chefes mortos, mostrando assim desprendimento pela vida e atingindo a glória, mesmo após a morte.

Pelo contexto de representação, o cavalo, sendo um atributo do guerreiro, tal como as armas, não surge em cenas de combate. A cena da rocha 153 da Foz do Côa, onde ao lado de um cavaleiro com lança surge uma figura humana tombada, poderia sugerir o contrário, no entanto ela deverá corresponder a um momento posterior, onde o cavaleiro vencedor se exhibe em cima da sua montada com uma lança gigantesca (Fig 5, nº 1). O significado do cavalo como elemento de prestígio e não propriamente de combate torna-se evidente na cena de duelo da rocha 3 da Vermelha (Fig 5, nº 2), onde os guerreiros lutam a pé com lanças, mas, paradoxalmente, um deles tem os arreios de um cavalo presos à couraça. Este facto, que realisticamente lhe conferiria uma desvantagem, prestigia-o

simbolicamente.

O cavalo é assim um mecanismo para heroificação do guerreiro. O cavaleiro surge isolado, exibindo as suas armas ou em grupo, no contexto de grupos de cavaleiros que se exibem, como poderíamos ver nas estepes asiáticas ou nas planícies norte-americanas.

Outro contexto de uso do cavalo é o da caça ao veado, eventualmente com o auxílio de cães. Nela, o cavaleiro persegue veados machos, desinteressado das fêmeas, atingindo-o com uma lança (Fig 5, nº 3). A caça é uma das prerrogativas do nobre. Ela é a principal ocupação das elites guerreiras em tempos de paz, servido como forma de treino. Mas ela tem também uma conotação com a morte e o mundo inferior. Prova disso é o facto do deus infernal céltico, Cernunnos, surgir representado com armações. A queda e crescimento sazonal das hastes do veado é uma metáfora para a morte, vista, não como o fim absoluto, mas como um reinício.

Baseados na comparação dos motivos com um vasto conjunto da iconografia peninsular, nomeadamente os diademas de Mones (MARCO SIMÓN 1994), bem como na literatura clássica contemporânea destes povos, entendemos esta arte como a materialização de uma mentalidade e um de conjunto de crenças e mitologias típicas dos povos que valorizam a guerra.

As representações da 2.^a Idade do Ferro do Vale do Côa são a expressão de uma ideologia que visa a heroificação da figura do guerreiro e a sua aceitação da morte, através da qual atinge a imortalidade. Esta iconografia é a reprodução da mitologia de origem céltica de que, após a sua morte, o guerreiro atinge o Outro Mundo.

Esta prática ilustra a aceitação da morte pelo guerreiro, que troca a prolongação de uma vida confortável, mas efémera, pela fama duradoura na memória dos mortais, afirmando que a fidelidade face ao chefe ultrapassa as fronteiras entre a vida e a morte (OLMOS 1996).

Embora a morte propriamente dita seja raramente representada (Fig 5, nº 1, 4 e 5), esta arte fala-nos da viagem do herói guerreiro até aos infernos. As imagens assinalam o ponto de separação e o espaço de encontro entre mortos e vivos, fixando a despedida e o caminho. O suporte gráfico representa a fronteira e o encontro de dois mundos, este que conhecemos e o outro, só acessível a alguns (OLMOS 1996).

Nesta viagem, o herói tem o auxílio de um conjunto de animais psicopompos (cavalos, canídeos, aves, javali, hipocampo, etc.), que o guiam no caminho de acesso ao Outro Mundo, através das águas, que, neste caso, confluem com o Douro e Côa.

O cão acompanha na caça mas é igualmente um símbolo de prestígio do nobre, guardando fielmente a sua casa, mas também pode ter uma associação ao outro mundo, acompanhando o seu dono na morte. Já o lobo transporta o devorado nas suas entranhas até ao Outro Mundo, onde irá renascer (OLMOS 1996, 172). O caldeirão terá um papel importante neste renascimento (Fig 3, nº 11).

A representação de aves necrófagas poderá aludir à prática entre os povos célticos de exposição dos corpos dos caídos em combate (SOPENA 2004). Sílio Itálico (Punica, 13, 470-471) afirma que os corpos dos guerreiros ibero eram devorados por um abutre sinistro e Cláudio Eliano (*De Natura Animalium*, 10, 22) atribui o mesmo destino aos guerreiros Vaceus mortos em combate. A relação

entre ave e peixe figura igualmente nos diademas de Mones, interpretados como a representação do trânsito aquático dos guerreiros para o Outro Mundo (MARCO SIMÓN 1994).

Nesta última viagem, da qual alguns têm conhecimento prévio, os guerreiros transformam-se em pássaros (MARCO SIMÓN 1994), pelo que damos grande importância às figuras com bico de pássaro. A rocha 3 da Vermelha é uma notável materialização desta complexa mitologia (Fig 8).

A morte é entendida uma realidade simétrica da vida. Ela é um espelho e prolongamento dos usos e privilégios das elites (OLMOS 1996). Neste sentido torna-se mais fácil compreender os animais espelhados da rocha 18 do Vale de José Esteves e o estranho signo da rocha 3 da Vermelha ao lado do duelo, que estão entre os dois mundos.

A arte da Idade do Ferro é assim uma arte de fronteira a vários níveis (LUÍS 2008; 2009), separando mas também ligando o mundo dos mortos e dos vivos, bem como os diferentes mundos dos vivos. O facto do Vale do Côa se situar precisamente no limite ocidental da Meseta Ibérica, a maior unidade geomorfológica da Península Ibérica e provável limite entre etnias, aponta para esse facto. A recente identificação de mais de 150 placas com arte móvel estilisticamente semelhante à arte do Côa no interior de um fosso do sítio do Castelhinho (Bragança) (SANTOS ET AL. 2012), que separa o interior do exterior da fortificação, reforça esta noção de fronteira.

A arte da Idade do Ferro do Vale do Côa parece assim ser a expressão de um substrato cultural pré-romano, cuja interpretação apenas afluímos. Falta-nos pois um longo caminho para percorrer na interpretação. Para além do esboço interpretativo que aqui apresentamos, ela conterá seguramente outros níveis de leitura, e novas descobertas virão seguramente contrariar ou acrescentar o que aqui fica dito. Por outro lado, o estado atual de grande desconhecimento leva-nos a não distinguir ainda as suas sutilezas cronológicas, tratando como um todo representações de distintas fases.

Neste momento, a atribuição cronológica genérica desta arte baseia-se, em primeiro lugar, nos temas e suas formas de representação, a partir de comparações com a iconografia expressa na joalharia, escultura e pintura da Península Ibérica, que apontam para os séculos III-II e I a.C. A identificação da arte da Idade do Ferro num dos fossos do sítio do Castelhinho, a cerca de 10 quilómetros a norte do Côa, foi precisamente datada dos séculos II a I a.C. (SANTOS ET AL. 2012), fornecendo uma boa referência cronológica regional. A identificação das placas do Paço e Olival dos Telhões, aponta para que o seu fim tenha sido já nos alvares da ocupação romana.

Esta sociedade e a sua mentalidade irão desaparecer com a ocupação da Península Ibérica pelas tropas romanas, que estes guerreiros não conseguiram travar, divididos, mal organizados e orgulhosos da sua morte. As mudanças radicais nas sociedades indígenas, provocadas pela invasão dos exércitos romanos e consequente pacificação, irá provocar a aculturação e o fim da ideologia guerreira que deu origem à arte rupestre do Vale do Côa.

코아 암각화와 고고학 조사

Prospecção arqueológica e a evolução do
inventário da arte rupestre do Côa

마리오 레이스

Mário Reis

1. 머리말

코아 암각화를 생각할 때 “수량”은 중요한 의미를 가진다. 1995년 코아 댐 건설 도중에 발견된 암각화를 보존할 것인가, 댐 건설을 계속할 것인가를 두고 뜨거운 논쟁이 벌어졌다. 암각화 발견 소식이 포르투갈 언론매체들의 헤드라인을 장식했다. 학술기관과 대중들에게 “코아 암각화”라는 표현은 많은 것이 있는 유적이라는 개념과 연관되었고 포르투갈, 유럽, 세계적 맥락 속에서 암각화의 질과 고품스러움, 독창성 등이 더해졌다. 결국 1995년 말 댐 건설을 중단하고 코아 계곡에 고고학 공원을 설립하겠다는 결정으로 논쟁이 끝났다. 이로써 코아 미술과 그 맥락에 관한 지속적이고도 심도 깊은 연구가 가능해졌다. 오늘날까지 이어지고 있는 연구를 통해서 많은 수의 유적, 바위, 그림의 다양성과 방대함에 깊은 인상을 받게 될 것이다.

2. 발견의 진전

1994년 말, 포르투갈 북동부 내륙에 위치한 코아강 하류에서 구석기시대 야외 암각화가 발견되자 학계는 놀라움을 감추지 못했다. 무엇보다 그 엄청난 면적과 함께 고고학 분야에서 거의 알려지지 않은 지역이었기 때문이다. 따라서 연구된 적이 없었고 대부분 이전 연구들은 암각화와는 다른 분야들이었다. 이 지역 암각화에 대한 언급은 이전에도 몇 차례 있었지만, 학계는 거의 주목하지 않았고 구석기시대 암각화뿐만 아니라 역사시대 그림들조차 관심의 대상이 되지 못했다. 1980 ~ 90년대 이 지역에서 두 개의 댐 건설이 추진되었는데 하나는 포시노 댐이고 다른 것이 코아 댐이다. 댐 건설로 인해 체계적인 고고학 조사가 시작되었고, 결국 새로운 암각화들이 발견되어 코아 고고학 공원 설립으로 이어졌다.

문헌자료 속에 암각화

브라간사 지역의 역사와 고고학에 관한 프란시스코 마누엘 알비스의 기념비적인 작업에서 1938년 코아 미술에 관한 첫 기록을 볼 수 있다. 빌라 노바 드 포츠 코아의 암각화에 대한 3개의 간략한 기록이 있다(ALVES 1938, 282). 카스텔로 멜로르 지역 오늘날 “발렌타인의 벽”이라고 알려진 거리에서 1932년 대량의 문헌이 발견되었다. 여기에서 볼 수 있는 기본적인 기하학적인 그림들과 식물, 드물게 동물과 의인화된 형상들은 이미 당시에 새겨져 있던 그림이다. 또 자세하지 않은 두 개의 문헌이 있는데, 하나는 현재는 사라진 것으로 보이는 빌라 노바 드 포츠 코아의 오래된 길에 있던 암각화에 관한 것으로 두 개의 편자모양 무늬를 기록하고 있다. 다른 하나는 캐나다 두 인페르노 지역에 관한 것으로 바위에 새겨진 십자무늬에 대한 것이다. 오늘날 캐나다 두 인페르노 바위 7에 있는 십자가로 알려진 그림이다. 1940년 빌라 노바 드 포츠 코아의 카스텔로 멜로르의 한 박사는 이 암각화를 다시 언급했는데 좀 더 자세한 내용이기도 하지만 새로운 것은 없다(ANDRADE 1940, 504). 다만 문헌에서 십자무늬만을 다룬 것이 다소 의외이다. 왜냐하면 이 바위에 수많은 암각화가 있기 때문이다. 바위에 1753과 1758이란 두 개의 연도, 십자형상, 비둘기, 태양, 서명, 무장한 인물상 등이 있다. 그는 여러 개 십자그림 중에서 오직 하나만을 언급한 것이다.

포시노 댐과 1982년의 발견

간략한 문헌기록과 코아 암각화의 첫 발견 사이의 공백, 1940년 ~ 1980년에 이르는 긴 시간 동안 코아 계곡은 포르투갈 고고학계에서 거의 잊혀져 있었다. 그러다가 1975년에서 1983년 건설된 포시노 댐으로 인해 1982년은 코아 암각화를 학문적으로 다룬 최초의 시기가 되었다. 도우루와 코아강 입구에서 수 킬로미터 떨어진 댐 저수지는 암각화가 분포하는 중요한 지역이었다.

댐 건설이 추진되면서 고고학 영향에 대한 조사가 있었다. 발레 다 카사 지역에서 첫 조사가 이루어졌다. 이 지역은 코아 입구와 포시노 댐 사이 중간 지점으로 도우루강 원편 하안단구에 해당한다. 프란시스코 드 산테 레무스 책임으로 편성된 미뉴대학교 고

고학 조사팀은 1982년 중반 5개의 암각화를 발견하였다. 같은 해 9월 안토니오 마르티노 밍티스타가 23개 노두의 바위에서 암각화를 발견해 연구를 시작하였고 보호캠페인도 이루어졌다. 선사시대부터 근대에 이르는 많은 암각화가 다양한 형태를 가지고 있다. 특히 철기시대의 수많은 그림들은 넓은 범위에 걸쳐 분포하고 있으며 포르투갈에서 처음으로 이런 종류의 암각화를 찾아 연구를 하게 되었다. 이 시기에 포츠 코아 지역에서 코아강을 가로지르는 철도교 인근 도우루에서도 근대 조각이 새겨진 6개의 암석이 발견되었다. 포츠 코아의 암석 6개, 발레 다 카사 유적의 바위 23은 결국 포시노 댐에 수장되었다(BAPTISTA 1983). 1982년 시작한 조사에서 구석기시대 암각화는 발견되지 않았다.

코아 댐에 따른 초기 조사

포시노 댐이 완공되고 1991년 코아 댐 건설이 시작될 예정이었다. 1989년부터 프란시스코 산데 레무스 책임 아래 첫 조사가 이루어졌다(LEMOS 1994). 그러나 2주일의 짧은 기간 동안 빈약한 자료를 토대로 진행된 고고학 조사는 다소 부실한 결과로 이어졌다. 선사시대 암각화가 있는 파야의 4개 바위를 포함해 3지점이 강조되었다. 제작 기법은 단지 두 암석을 통해 구분했는데, 하나는 발레 드 피게이라 바위 3으로 암면에 다수의 그림이 깊게 새겨진 것 그리고 다른 것은 캐나다 두 인페르노 하구에 있는 발레 다 카사의 가는 선각이 있다는 것 이외에 별다른 사항이 기록되지 않았다.

코아 미술의 공개 : 1991년 ~ 1996년

이미 알려진 바와 같이, 넬슨 헤반다가 안토니오 마르티노 밍티스타, 마리오 바렐라 고메즈, 밀라 시몬스 지 아브레우를 현장에 초대하면서 코아 암각화가 대중들에게 알려지게 되었다. 1994년 11월이었다. 열띤 논쟁이 벌어져 결국 댐 건설은 중단되었고 유적은 코아 계곡 고고학 공원과 유네스코 세계유산에 등재되었다. 당시 코아 암각화에 대한 공개와는 별개로 하나의 미술 집합체를 발견하여 대중들에게 인식시켰다는 사실이

중요하다. 다른 한편으로는 학술기관으로 하여금 국제적 시야를 갖게 하여 코아 암각화가 어떤 가치를 지니고 있는가에 대한 정확한 판단을 가능케 했다는 것이다. 캐나다 두 인페르노에서 구석기 암각화가 처음 발견된 것은 1991년 말 경이었다. 1996년 말 정부의 공식조사가 완료되었고, 1997년 보고서가 작성되어, 결국 댐 공사 중단 결정으로 코아 유적이 보호될 수 있었다(ZILHÃO 1997).

1990년 코아 고고학 프로젝트가 시작되었다. 1994년 말, 논쟁이 벌어질 때까지 넬슨 헤반다가 이 지역 고고학 프로젝트를 수행했었다. 이후 두 명의 전문가 안토니오 마르티노 밥티스타와 마리오 바렐라 고메즈가 연구를 진행하였고 1997년 보고서 출판으로 연구 프로젝트를 완성하였다. 1991년 말에서 1996년 말 사이 중요한 첫 발견이 있었다. 1991년 11월 20일, 넬슨 헤반다가 캐나다 두 인페르노 바위 1에서 구석기 동물 그림을 발견한 것이다. 이때부터 코아 계곡 고고학 공원은 문화유산 조사에 몰두하였고 암각화뿐만 아니라 다양한 기록이 담긴 암석들이 꼬리에 꼬리를 물고 발견되었다. 1992년 4월, 댐 건설과 동시에 강 하구 주변에서 구석기시대 선각이 새겨진 2개의 암석이 발견되었다. 1993년 2월, 리베이리나에서 그림이 출토된 주거지를 시작으로 1993년에서 1994년 사이 유적이 대량으로 발견되었다. 이어 4월에는 댐 건설의 영향을 직접적으로 받는 메이자파오와 캐나다 두 아멘도알 지역에서 첫 암각화가 발견되었다. 1993년 9월 코아의 코퍼 댐 건설로 포시노 저수지의 수위가 낮아졌다. 캐나다 두 인페르노와 레고 다 비데 지역 부근에서 약 30개의 암각화가 발견되었다. 두 지역에서 발견된 암각화는 대부분 구석기시대 것이지만 근대 암각화도 있었다. 1993년 11월, 이미 발견되었던 암각화를 정리하기 위해 코아 고고학 공원 팀과 1982년 발레 다 카사를 조사



사진 1. 영원히 풍경에 간직될 거대한 코아 댐의 건설 속 유적.

Figura 1. Os vestígios, indelevelmente marcados na paisagem, da construção da imensa barragem do Cão (fotografia de Mário Reis).

한 페르난도 바르보사가 함께 하였다. 새로운 발견에는 어려움은 있었지만, 약 1년 동안 캐나다 두 인페르노에서 발견된 암각화를 기록하고 연구하는데 집중하였다.

1994년 11월, 논쟁이 시작될 당시 발레 드 피게이라에서 구석기 그림이 있는 2개의 암석이 처음으로 발견되었고, 뒤이어 발레 비데이로에서 1개, 리베이라 드 피스코스에서 2개의 암석이 발견되었다. 하나는 바위 1로 머리가 서로 뒤엉켜 있는 말의 형상이고, 다른 하나는 바위 2로 의인화된 것처럼 보이는 신의 형상이 겹쳐진 그림이다.(BAPTISTA & GOMES 1997; 308-311). 1994년 말 고고학 공원 팀의 활약으로 12개 유적과 76개의 암각화 목록이 더해졌다(REBANDA 1995a; 1995b). 안토니오 마르티노 밍티스타와 마리오 바렐라 고메즈의 감독 아래 야간에 인공조명을 사용하면서 작업을 하였고, 암각화뿐만 아니라 발레 드 카브로즈 같은 새로운 유적 조사도 병행하였다. 깊은 계곡을 탐사하는데 지역 주민의 협조가 있었다. 1995년에 파피아에서 구석기시대 그림을 포함하여 3개 이상의 그림이 있는 암석을 발견하였다. 같은 해 코아 지역에서 페나스코사, 키타 다 바르카, 파리제우 유적이 발견되었다. 파리제우 유적에서 암석 2개가 발견되었는데, 포시노 댐에 의해 퇴적물이 덮인 바위 1에서 작은 선각이 있는 암면의 윗부분이 어렴풋이 드러나 있었다. 당시 매우 중요한 것이라는 사실을 알고 있었지만 1999년이 되어서야 발굴조사가 진행되었다. 그리고 발레 두 포르노와 브로에이라에서 구석기시대와 철기시대의 그림을 발견했다. 같은 해, 포츠 코아에서 암각화가 새겨



사진 2. 발레 드 피게이라(Vale de Figueira), 왼쪽, 발레 비데이로(Vale Videiro), 오른쪽, 코아 미술의 존재가 알려지기 직전 발견되었던 첫 번째 장소들.

Figura 2. Vale Figueira, à esquerda, e Vale Videiro, à direita, dois dos primeiros sítios a serem descobertos, pouco antes da revelação pública da existência da arte do Côa (fotografia de Mário Reis).

진 많은 암석들이 발견되었다.

1995년 코아 지역 외에도 넓은 범위에 걸쳐 암각화가 분포하고 있음을 보여주는 탐색이 있었다. 코아와 발레 다 카사 사이에 있는 도우루 왼쪽 강둑에서 새로운 3곳의 유적이 발견되었다. 발레 드 조세 에스테베스, 베르멜로사, 발레 드 카브로즈 유적에서는 구석기시대와 철기시대의 선각화가 많았다. 도우루 오른쪽 강둑 리베이라 드 우로스와 발레 드 조안 에스케르도 유적에서 구석기시대와 철기시대의 그림이 발견되었다. 1996년, 이미 발견된 유적에 대한 조사와 연구가 계속되었지만, 늘 새로운 암석들과 마주하게 되었다. 포츠 코아 앞 부근 오른쪽 강둑에 있는 키타 다스 툴라스가 새롭게 발견되었다. 또한 나모라두스 유적에서는 후빙기 당시의 연대기를 간직한 의인화된 여러 암각화들이 있다. 그리고 1996년 말, 모두 190개에 이르는 암석과 25곳의 암각화 유적이 세상에 알려졌다. 이후 더욱 분명해지지만, 이 숫자는 실재하는 암석의 극히 일부에 지나지 않는다. 그럼에도 표본 추출에서 코아 암각화의 시기를 잘 드러내고 있다. 암석 분포의 특징을 인지하게 되었고 그 기준에서 크게 벗어난 발견은 없었다. 그리고 중요한 유적의 대부분이 이 시기에 발견되었다. 코아 미술의 주요 특징은 명확하고, 구석기시대부터 근대시기에 이르기까지 시간에 따른 연속성이 있는데, 후기구석기시대, 선사시대 말, 철기시대, 역사시대라는 4단계로 문화적 시기를 구분할 수 있다. 구석기시대 미술은 코아 미술의 핵심적인 부분이며, 세계유산으로서 코아 계곡의 대미를 이루는 근간이다. 철기시대 미술 또한 매우 중요한데 이는 코아 미술의 두 번째로 중요한 시대이다.

연구의 통합 : 1997년 ~ 2004년

1997년 5월, 포르투갈 정부 산하의 새로운 고고학 기관으로 포르투갈 고고학연구소(IPA)가 창립되고, 빌라 노바 드 포츠 코아에 두 개의 독립기관인 코아 계곡 고고학 공원(PAVC)과 국립암각화연구센터(CNART)가 문을 열었다. 고고학과 암각화에 대한 조사는 국립암각화연구센터의 집중적이고 지속적인 소관 업무가 되었다. 대부분의 작업은 현장조사와 기록된 표면에 대한 연구에 초점이 맞춰졌는데 매우 느리고 시간이 많이 소모되는 일이었다. 특히 선각으로 그려진 형상과 많은 양의 암석 조사만으로도 힘이 부쳤다. 필수적인 작업의 우선순위가 정해졌지만, 탐사는 계속되었고 발견 빈도는 줄었

지만 새로운 유적과 암석들이 계속 발견되었다. 1997년 코아 하구 근방 경사지에서 모이노스 드 시마를 발견하였다. 1998년 암각화가 발견된 적이 없었던 코아 상류에서 캐나다 다 모레이라와 캐나다 두 아로보 유적이 발견되었다. 2003년 키타 다 바르카 옆 코아강 지류에 위치한 리베이라 다스 코르테스가 발견되었고 철기시대와 구석기시대의 그림을 잘 남아 있었다. 1999년 파리제우에서는 티에리 오브리 책임 하에 중요한 고고학 발굴이 진행되었는데, 포시노 댐의 일시적으로 낮아진 수위가 발굴에 도움을 주었다. 바위 1은 암각화와 토층의 층위학적 연대 관계를 유추할 수 있는 고고학적 맥락에 있는 구석기시대 암각화와 첫 대면을 하게 되었다(AUBRY 2009a; AUBRY & SAMPAIO 2008; 2009).

이 시기 국립암각화연구센터의 탐사 활동은 주로 이미 발견된 지역에 초점이 맞춰졌고, 대부분 지역에서 새롭게 목록에 오른 암석의 수가 급격히 증가하였다. 코아강을 따라 분포하는 지역들이 주된 탐사 대상이었는데, 2004년까지 쪼기와 갈기로 새겨진 구석기시대 암각화도 드물게 발견되었다. 2004년 말, 335점의 그림과 32개의 암석이 목록에 올랐다. 대다수가 구석기 또는 철기시대의 것이었다. 코아 미술에 대한 조사가 시작된 이래 가장 놀랄만한 수치이지만, 전체 암각화와 비교하면 여전히 적은 수치이다. 2005년에는 체계화된 탐사와 함께 코아 암각화의 보다 진전된 연구가 기대되었다.

체계적 암각화 탐색 : 2000년 이후



사진 3. 파리제우의 바위 1의 구석기시대 암각화.

Figura 3. Conjunto de gravuras paleolíticas da rocha 1 do Fariseu (fotografia de Mário Reis).

2005년 초부터 국립암각화연구센터 시스템이 적용되었다. 특히 코아 미술에 대한 놀라운 발전이라고 여겨지는 암각화 탐색에 중점을 두었다. 처음으로 코아 암각화에 대해 지속적인 탐색 업무에 전념할 수 있는 연구자가 생겨났기 때문이다. 목록화된 암석에 대한 정보를 체계화하고 지속적이고도 빠른 새로운 탐사가 시작되었다. 이 시기를 두 단계로 구분할 수 있다. 첫 단계는 2005년 초에서 2007년 말 사이이고 두 번째 단계는 2008년 초부터 지금까지이다. 첫 번째 단계에서 우리는 새롭게 등재된 목록과 이전 목록의 재배치를 진행하였다. 이로 인해 이미 공개된 지역에서도 새로운 것들이 발견되었고, 이전에 발견된 여러 유적들을 체계적으로 조사하였다. 특히 2005년 수직 암석이 분포하는 편암 경사지에 대해 대대적인 탐색이 있었는데, 이 지역은 이미 발견된 암석이 17개 있었고 정상 부근에 코아 박물관 건축을 계획하던 곳이었다. 결과적으로 근대적인 농업 구조물의 조각(BAPTISTA & REIS 2008)이 있는 2개의 암석을 포함해 189여개의 암석이 확인되었다. 침수지역의 암석들과 새롭게 발견된 것들을 포함하면 모두 197개로 늘어났다. 코아 지역에서 가장 많은 그림이 있는 공간이다.

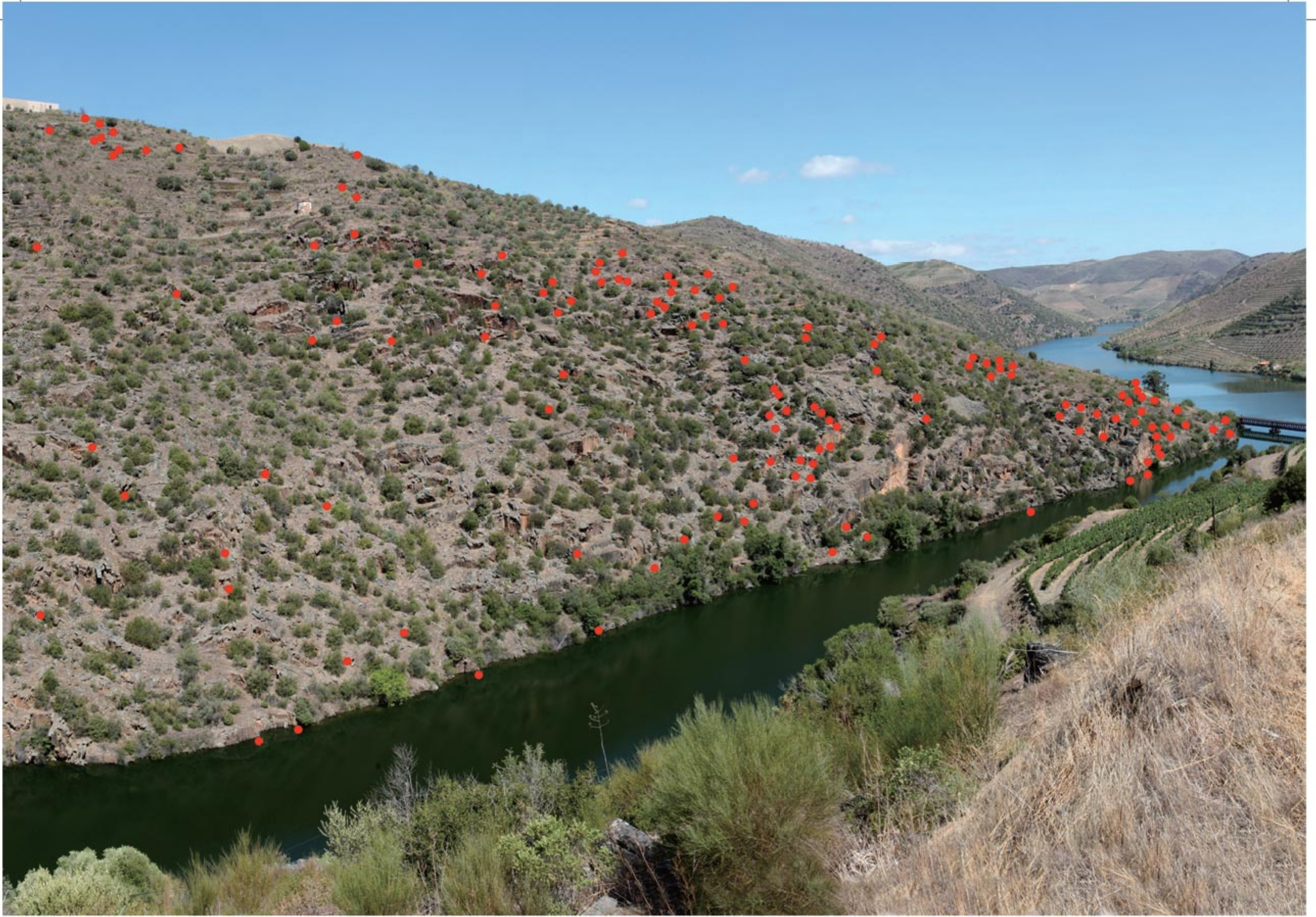
2007년 말까지 페나스코사, 키타 다 바르카, 파리제우, 발레 드 조세 에스테베스, 발레 두 포르노 혹은 발레 드 모이노스, 모이노스 드 시마, 키타 다스 툴라스 같이 비교적 좁은 면적과 덜 알려진 곳을 포함하여 다른 지역에서도 체계화된 탐색이 진행되었다. 이들 지역의 탐색 결과에 큰 성과가 있었다. 2008년 초 코아에서 등재된 암각화는 45개의 지역 883건이다. 2004년 말 이후 수년 동안은 새로운 암석뿐만 아니라 모두 13곳에 이르는 지역을 발견하는 등 괄목할 성과를 거두었다. 투다오, 푸모, 파소처럼 적은 곳도 있지만, 불라, 가리두, 아제나, 리베이라 다 불타처럼 중요한 지역이 포함되었다. 그러나 3년 동안 조사의 우선순위는 새롭게 유적을 등재하는 일과 체계화된 탐색이었다. 2008년 이후, 코아 미술 탐색은 새로운 국면을 맞았다. 발견된 지역의 영역 분포와 경계에 관한 연구 필요성이 대두했다. 따라서 2008년부터 오늘날까지, 큰 범위의 영역탐색을 진행하고 있는데 새로운 지역 발견에 우선순위를 두고 있다. 동시에 탐색을 지속하고 체계적이든 그렇지 않든 지역에 대한 유용한 정보를 축적하기 위함이다. 예를 들어 2007년, 발레 드 카브로즈 지역은 이미 발견됐던 25개 암석의 재배치로 체계적 탐색 없이도 54개로 늘어났다. 이후 여러 해에 걸쳐 92개의 암석들이 등재되었다. 코아 박물관 개관 직후인 2010년 9월에 바위 61이 발견되었으며 천여 개에 달하는 등재로 코아 미



사진 4. 코아 박물관 바로 아래에 있는 코아 계곡의 경사지와 탐색 체계화 후에 등재된 암석들의 분포. 2007년, 물속의 다수의 지점에서 암석들이 발견되었고, 그때 당시 포시노 댐 수위가 낮아졌었다.

Figura 4. A encosta da Foz do Côa, logo abaixo do Museu do Côa, e a distribuição de todas as rochas aqui inventariadas após prospecção sistemática. Os pontos dentro de água mostram rochas descobertas em 2007, quando o nível da água da albufeira do Pocinho foi reduzido (fotografia de Mário Reis).

술 탐색의 중요한 이정표를 세웠다. 최근 목록은 새로운 유적 등재가 주를 이루는데, 이는 결과적으로 지향적인 탐사와 다른 요인들, 이미 존재하는 모든 유적들을 체계화 한 결과이다. 2005년 이후 매년 새로운 암각화 유적이 발견되었고, 이미 발견되었던 유적에서도 새로운 그림이 발견되었다. 2015년 중반까지 탐사의 성과를 살펴보면, 85곳에 이르는 암각화 유적과 총 1,223여개 바위가 등재되었다. 이를 연대순으로 정리하면, 후기구석기 50곳에 달하는 유적에서 총 558개, 선사시대 말은 29곳의 유적에서 66개, 철기시대는 46곳 유적에서 475건이 등재되었다. 또한 역사시대에는 52곳 유적과 265건이 등재되었다. 마지막으로 시대가 불분명한 유적 29곳에 흩어진 101개가 등재되었다. 유산목록과 장소들은 공개되었고(BAPTISTA & REIS 2009; REIS 2011), 암각화가 있는 많은 유적을 묘사하는 작업은 최근까지 진행되고 있다.(REIS 2012; 2013; 2014).



3. 탐사 방법과 기준 코아 미술 목록

코아 미술의 목록은 방대한 출처를 토대로 만들어졌다. 그러나 목록 수를 끊임없이 늘리기 위해 암각화 중심의 탐사가 이뤄졌다는 것도 의심할 여지가 없다. 지금까지 시도한 방법을 간략하게 요약해본다.

코아 미술의 탐색 방법

탐색은 두 단계로 진행되었다. 첫 번째 서로 다른 지역을 구분하고 범위를 정하며, 암각화 분포 범위와 특징을 중심으로 한 지역 탐색이다. 그리고 일단 암석 지역이 구분

되면, 존재하는 암석을 목록화하기 위해 각각의 유적을 집중적으로 조사한다. 새로운 암각화는 독립적으로 하나의 암석, 판, 석비, 돌조각 등 암각화나 그림이 있는 것이다. 새로운 유적 탐색의 범위는 다른 이웃 지역과의 경계나 지형을 고려해 논리적인 지형학의 기준에 따른다. 코아에서 발굴된 유적은 주로 코아강이나 도우루강에 인접해있는데, 이 강들은 지류의 계곡이나 강 주변의 경사지로 특징된다. 새로운 지역을 찾는데 구축된 특별한 방법은 없지만 지형에 대한 지식과 관련된 문제로 출발점은 단순하다. 암석 노두가 있는 곳이라면 어디든 암각화가 있을 가능성이 있다. 즉 결과가 어떻더라도 그 지점을 확인한다. 비록 끝은 멀지만, 지역 탐색은 많은 진전이 있었고 이미 탐색이 완료되거나 막바지에 접어든 지역이 여럿 있다. 특히 페나스코사, 키타 다 바르카 사이, 혹은 도우루 왼쪽 강둑에서 코아의 끝부분을 꼽을 수 있다. 탐색한 지역의 범위는 지도에 표시한다. 이를 위해서 GPS를 사용하며 탐색에는 두 종류가 있다. 첫 번째는 우리가 “일반적 탐색”이라고 부르는 것으로 암각화의 존재여부에 대한 여지를 고려해 해당 지역

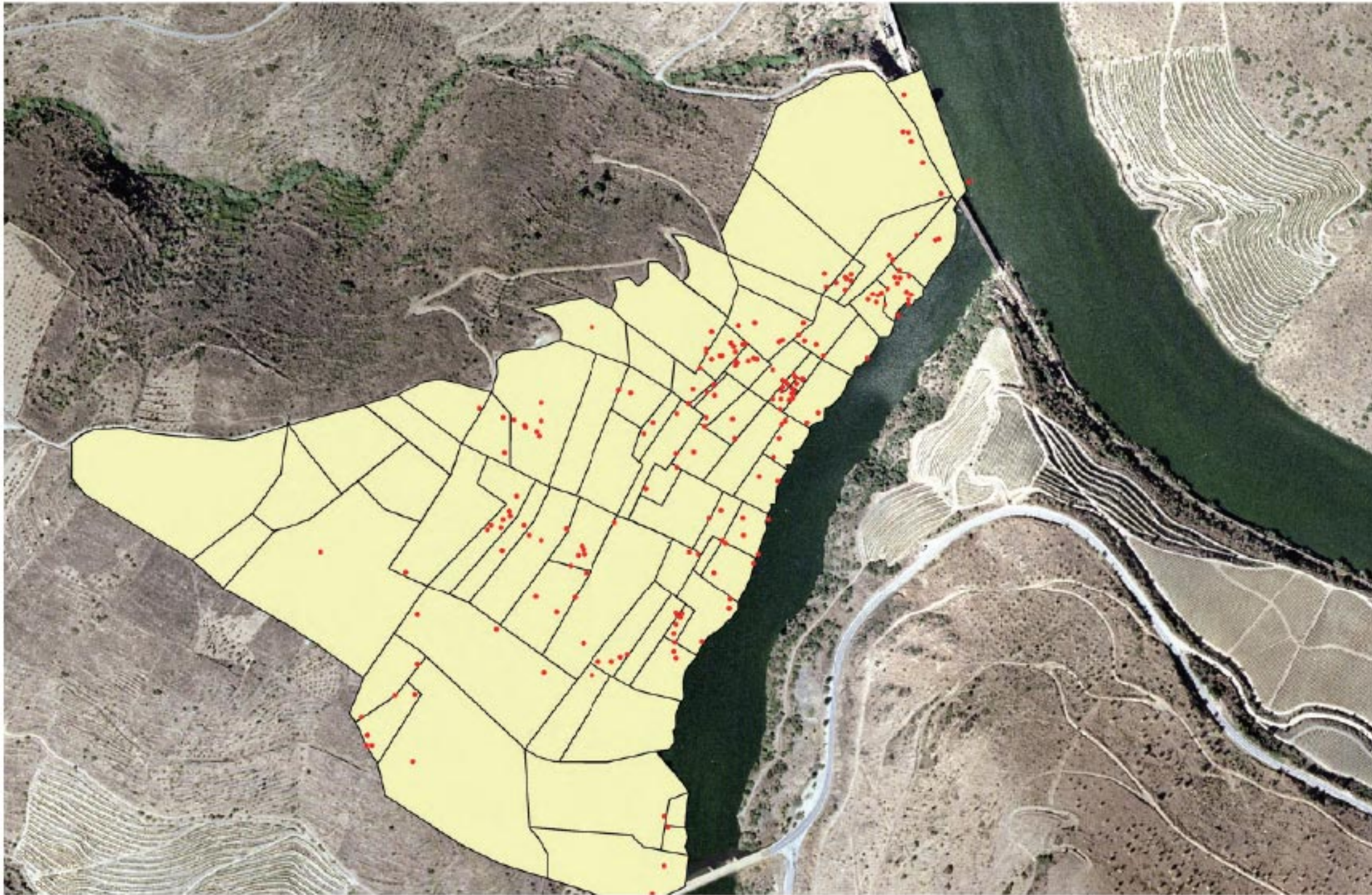


사진 5. 포츠 코아 전체 지역과 모든 암석의 위치의 체계적인 탐사를 위해 나뉜 75개의 지역으로 나뉘어 있다.
 Figura 5. Imagem em ortofotomapa do sítio da Foz do Côa, onde se mostram todas as 75 áreas em que se dividiu a prospeção sistemática total do sítio, e a localização de todas as rochas.

에 철저한 조사를 실시한다. 만약 암각화나 그림을 발견하게 되면 그 구역이 기록되고 탐색할 가치가 있는 곳으로 정해진다. 만약 아무것도 찾을 수 없다면, 지역은 지도는 텅 빈 곳으로 기록된다. 이는 훗날의 탐색 계획뿐만 아니라 암각화의 지역적 분포연구에서도 중요하다.

일단 암석 구역을 정의하면, 체계적인 탐색을 계획할 수 있는데 해당 지역 내 존재하는 모든 암석조사를 목적으로 한다. 이 목표를 달성할 수 있는 유일한 방법은 해당 지역 내 모든 암석표면 하나하나를 자세히 관찰하는 것이다. 이런 체계적인 탐사는 방법론적으로 세심해야 하는데, 특정 지역을 그냥 지나치지 않기 위해서 항상 주의해야 하고, 순차적이고 연속적으로 면밀하게 조사를 한다. GPS로 영역의 경계를 표시하고 필요하다면 탐색 대상 중 몇몇은 눈에 잘 띄지 않을 수도 있지만, 길, 벽, 물길, 구조물, 목록화된 암석과 같은 경계가 있는 것들을 선호한다. 특히 지질학적으로 이판암 분포 지역은 경사지의 상부에서 하부까지 탐색한다. 경사지는 등고선이나 자연적 혹은 인공적으로 지대를 따라 수평선상에 있다. 탐사대상 지역은 앞으로 발견하게 될 유적의 방대한 양을 좌우한다. 지역의 체계적 탐사의 범위는 보통 규모가 작다. 2005년 포르츠 코아의 유적을 탐사하는데 있어 처음으로 이 방법이 적용되었다(BAPTISTA & REIS 2008). 지역은 불규칙적인 형태로 최고 높이 850m, 폭 350m 총 면적 367,600m²이다. 8개월이 거쳐 전체 지역에 대한 탐사가 이루어졌으며, 최고 면적 26,300m², 최소 면적 130m²인 75개에 달하는 지역들로 나뉜다.

코아 미술 속 드물게 발견되는 부수적 유산 기록

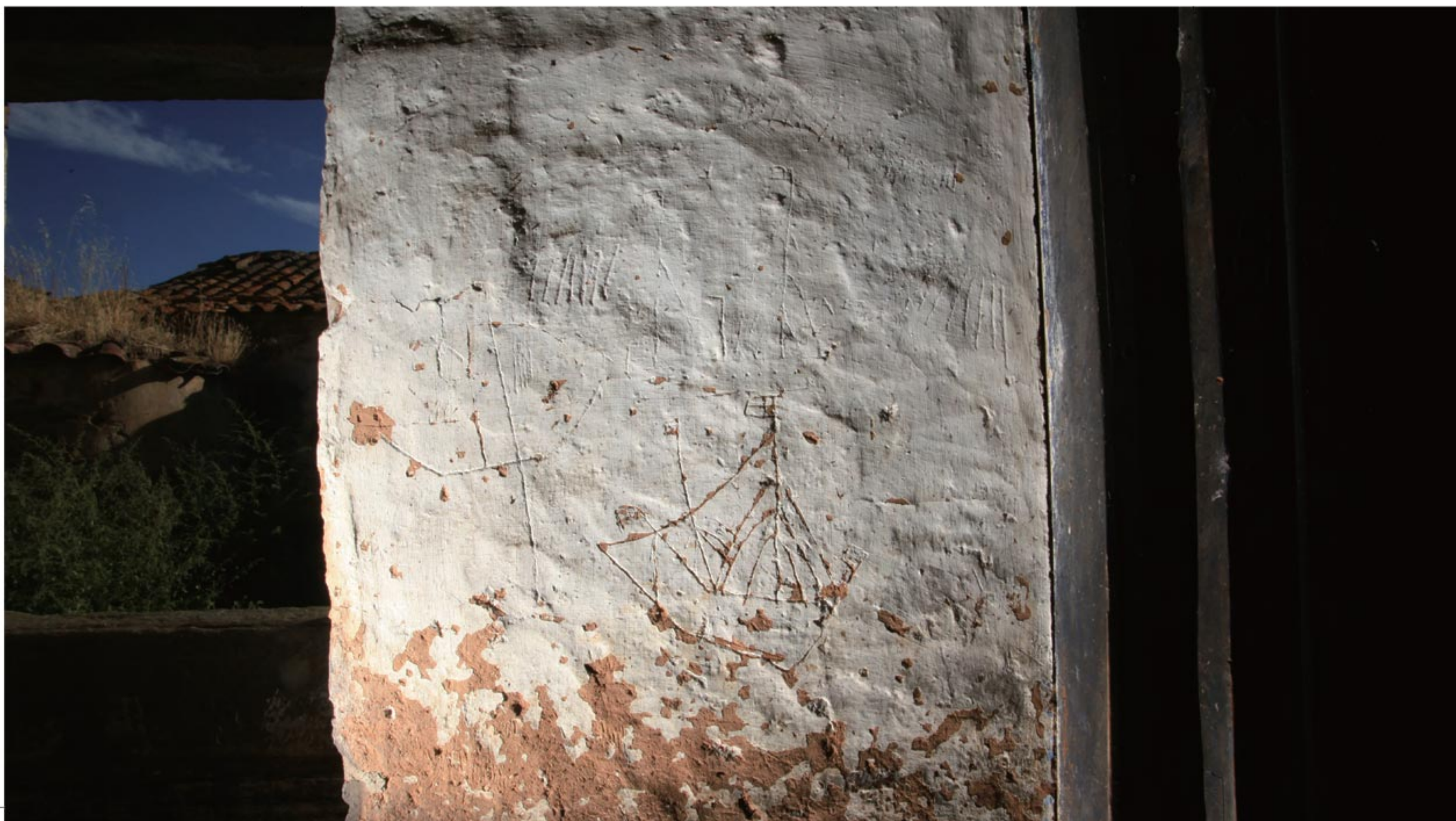
먼저 “등재”와 “암석”이라는 용어를 구분하면, 코아 미술 등재요소로 암각화가 포함되겠지만, 엄격하게 말해 “암석”은 여기에 해당하지 않는다. 부수적 유산으로 암각화가 있는 암석이 포함된다. 양적으로 코아 미술 전체 목록에서 총 1,223건에서 22건에 지나지 않을 만큼 미미하다. 그러나 일부는 아주 독창적이고 중요해서 코아 미술을 특징짓고 다양함을 보여준다. “다른 등재” 유산이 충분하기 때문에, 암석은 코아 미술 목록에 통합되는 방식을 적용하였다. 예를 들면 러스 두스 나모라두스 지역에서 80개의 새겨진 돌이 있다. 파리제우에서는 이동이 가능한 70여개가 있다. 코아 계곡에서 발견된 35개

돌이 수장고에 있다. 목록에 올리는 목적으로 암각화가 있는 돌이 발굴될 때마다 하나의 기록으로서 취급된다.

이 부수적인 등재 대상은 코아 미술의 연대기 순에 따라 정리할 수 있다. 이동이 가능한 구석기, 철기시대의 미술로 특히 파리제우 지역이나(AUBRY 2009b; BAPTISTA 2008, 65-71, 104; GARCÍA DIEZ 2009; GARCÍA DIEZ & AUBRY 2002) 파소 지역의 철기시대 암각화나 올리발 도스 텔로즈(COSME 2008)에 있는 돌이 눈길을 끈다. 다른 종류는 오래된 암각화가 있거나 가끔 근대 구조물에 포함된 노두에서 떨어져 나온 돌 조각이 있다. 그 중 페나스코사, 키타 다 바르카, 투다오, 포츠 코아 지역에 있는 구석기 암각화가 있는 돌과 비나그레이라, 카사 벨라 지역에 있는 구석기 후기의 돌, 아지냐트, 발레 다 카사 지역에 있는 역사시대 돌 또한 주목할 필요가 있다. 또한 최근에는 이미 지어진 구조물에 암각이 발견되었는데 포츠 코아, 파소의 두 농업용 가건물에 있었다. 또 매우 독창적인 경우로 19세기에서 20세기 초로 추정되는 많은 훌륭한 암각화가 있는 키타 다 바르카의 안쪽 벽을 들 수 있다. 러스 두스 나모라두스는 카스텔로 멜로르 지역에 독특한 투공 무늬가 있는 암각화가 있는 80여개의 돌이 있다. 15세기에서 17세기 사이로 추정되며(COIXÃO 1996, 215; GARCÍA DIEZ & LUÍS 2003, 213-216), 다른

사진 6. 키타 다 바르카 (Quinta da Barca)의 집 내부의 벽 속의 배 그림.

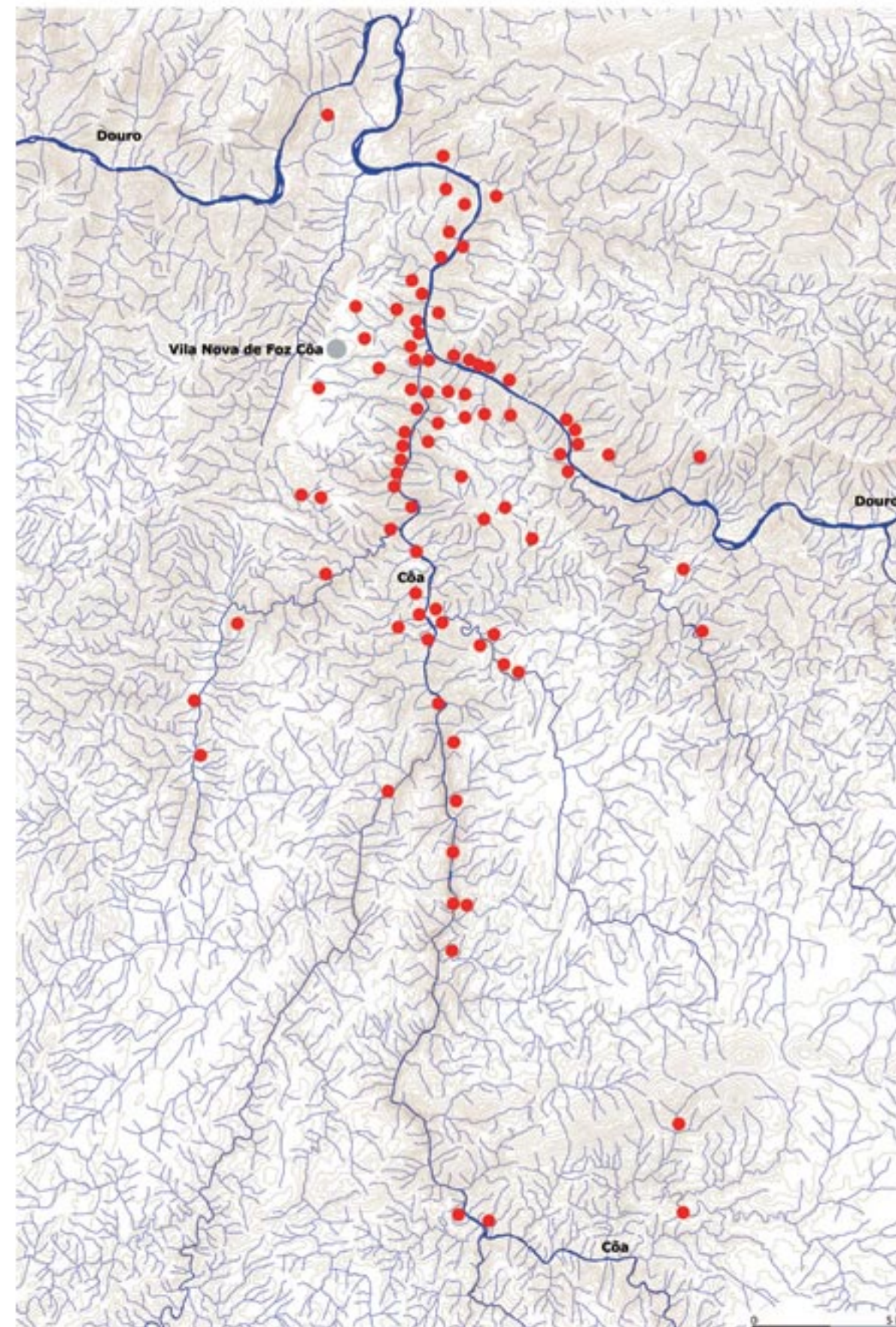
Figura 6. Representações de barcos numa das paredes internas da casa da Quinta da Barca (fotografia de Mário Reis).



건축물과 결합되어 아름다운 집합을 이룬다. 마지막으로 매우 다른 종류의 암각화로 여겨지는 선사시대 말로 추정되는 암각화로 거대한 화강암 단일암체로 이베리아 반도의 북중부의 청동기시대의 멘히르 인물상 그룹의 일부로 추정된다. 이는 크루제이로 벨로 지역에서 발견되었는데(ALMAGRO 1966, 108-109), 이 지역에서 최근 2점을 더 발견되었고 그 중 하나는 기록되어있다.

4. 코아 지역의 경계와 지형적 특징

1995년부터 시작된 다소 혼란스러울 정도의 많은 발견으로 코아 미술의 분포 지역은 코아와 도우루강 전역에 이를 만큼 방대하다는 것을 보여준다. 경계가 있어야 하지만 오랫동안 그 경계는 분명치 않았다. 오늘날 우리는 코아 미술의 분명한 범위를 설정하려는 목표를 가지고 있다. 코아 미술 분포의 주요 지역은 코아강과 도우루강에 인접한 마지막 지점이다. 가장 잘 알려진 곳은 코아에서 약 11~12km 하구에 암각화가 밀집한 지역이다. 페나스코사, 키타 다 바르카, 포즈 다 리베이리냐, 리베이라 다스 코르테스, 리베이라 다 볼타가 여기에 해당한다. 일부 지역은 도우루에서 코아강 하류로 이어지며 발레 에스쿠로까지 약 7km 구간에 달한다. 포시노 댐과 그 근방지역에서부터 포츠 코아의 하구, 발레 드아르코스 지역까지는 약 10km에 이른다. 이 판암 노두에 있는 구석기와 철기시



정하려는 목표를 가지고 있다. 코아 미술 분포의 주요 지역은 코아강과 도우루강에 인접한 마지막 지점이다. 가장 잘 알려진 곳은 코아에서 약 11~12km 하구에 암각화가 밀집한 지역이다. 페나스코사, 키타 다 바르카, 포즈 다 리베이리냐, 리베이라 다스 코르테스, 리베이라 다 볼타가 여기에 해당한다. 일부 지역은 도우루에서 코아강 하류로 이어지며 발레 에스쿠로까지 약 7km 구간에 달한다. 포시노 댐과 그 근방지역에서부터 포츠 코아의 하구, 발레 드아르코스 지역까지는 약 10km에 이른다. 이 판암 노두에 있는 구석기와 철기시

사진 7. 코아와 도우루강, 두 축을 따라 분포된 85곳의 등재된 코아 미술유적.

Figura 7. Distribuição de todos os 85 sítios inventariados da arte do Côa, ao longo dos dois eixos principais, os rios Côa e Douro

대, 근대의 암각화와 선사시대 말의 무늬가 뒤섞인 특징과 함께 코아 미술의 중심에 해당한다. 그러나 코아강에 또 다른 등재 지역으로 20km를 따라 위에 언급한 북쪽 그룹에 분포하고 있다. 지역들은 조금씩 다른 특징을 지니고 있으며 대체로 거대한 지형을 따라 간격을 두고 있으며, 근대 암각화 일부와 더불어 대부분은 구석기시대 그림들로 구성되어 있다. 마지막으로 알려진 지역은 알토 다 코토비아, 키타 다 모레이롤라인데, 포츠 코아와 약 34km의 거리에 있으며 구석기 암각화를 지닌 이판암이 분포하는 코아 하구 앞쪽에 위치해 있다. 코아 미술은 두 축을 중심으로 분포되어 있다. 첫 번째는 코아강으로 총 길이 약 34km 중 마지막 11~12km로 매우 중요한 지점으로 적은 수의 암석과 빈 공간이 많은 남쪽과는 대조적으로 방대한 양의 암석들이 밀집되어 있다. 두 번째는 코아 하구와 맞닿은 도우루, 포시노, 발레 드아르코스 지역 사이의 약 17km에 달하는 부분이다. 이 지역에는 코아의 마지막 부근의 특징과 유사성을 나타낸다. 이 축들의 끝은 지형학적 측면에서 또 다른 변화 구간의 시작을 나타낸다.

코아 미술의 지형학

코아 계곡은 하나의 자연적인 경계선으로 긴 세월동안 많은 암각화의 존재로 보아 과거에 더욱 중요했을 것이다(REIS 2014, 34-35). 남에서 북으로 흐르는 강은 메제타 이베리카의 끝으로 포르투갈 중북부를 뚜렷하게 표시하는 고원과 산으로 길을 내고 스페인 동쪽으로 뻗어나간다. 이렇듯 전체적인 코아 미술은 거대한 메제타 이베리카에서 마지막 지점이다. 우리가 알고 있듯이, 코아 미술의 분포 지역은 마지막 12km에 달하는 코아와 17km에 달하는 도우루 인접 지역에 접하는 중간지점과 22km 거리에 있는 코아 남쪽 강 부근에 해당하는 지역으로 크게 두 지역으로 나눌 수 있다. 이 두 지역은 서로 다른 지형학적 특징을 갖고 있다.

중앙으로 흐르는 작은 하천들과 주요한 도우루와 코아강에는 많은 깊은 물길과 언덕이 있다. 강들이 교차되는 경우가 많으며, 실제 고원 지대라 할 수 있다. 고원의 높이는 해발 약 400m이며 도우루강은 해발 110m로 계곡의 깊이는 200 ~ 300m 사이가 된다. 전체 지역은 대부분 이판암으로 이루어졌으며, 풍화로 인해 계곡의 오른쪽 경사면은 이판암 노두가 수직적으로 자리 잡고 있다. 이 부근은 코아 미술 대부분의 암각화가



사진 8. 수직적 이판암 노두가 밀집한 빌라 노바 드 포츠 코아와 가까운 카브로즈 계곡지역.

Figura 8. O sítio de Vale de Cabrões, perto de Vila Nova de Foz Côa, com uma densa concentração de afloramentos de xisto com superfícies verticais (fotografia de Mário Reis).

밀집하고 있으며 1,223건의 등재 목록 가운데 1,174건이 있는 핵심 지역이다.

이판암이 대부분인 이 지역에서 예외적인 것은 몇 백 만년 동안 침식작용을 거치고 남은 두 곳의 석영 지대이다. 코아와 도우루강 사이에 위치한 이 지역의 중심부, 성 가브리엘 산에 해발 약 250m 높이에 달하는 석영이 있다. 또 다른 석영은 800m 높이에 달하며 도우루 오른쪽 강둑을 따라 나타난다. 그러나 이 석영들의 단층지괴가 지형학적으로 매우 중요하지만 소수의 암각화가 확인된다. 선사시대 말에 해당하는 그림이 있는 암석 2개와 흠이 있는 세 번째 암석이 이에 해당한다. 두 번째 지역은, 깊은 물길에 의한 흠이 있는 고원으로 앞 지역과 비슷한 형태지만 중요한 차이점이 있다. 고원 지대가 더 크고 연속적이며, 해발 500m에 달하는 지대로서 지질학적 다양성이 크다. 대부분이 화강암으로 곳곳에 편암지역 일부는 해발 900m에 달하는 마로파 산맥 같은 석영이 있다. 이 화강암 지역에서 코아강은 깊고 얇은 협곡을 형성하는데, 이 지역에서는 깊은 흠으로 새겨진 파이어의 구석기시대 암각화를 볼 수 있다. 마로파 산맥지역에서는 더 많은 선사시대 말의 그림이 발견되고, 편암지대에서는 코아 구석기 암각화가 나타난다. 그러나 이 중심 지역에서 암각화는 드물고 그림을 동반한 암석이 많지 않아 코아 미술 전체 1,223 목록 중에서 49개만이 등재되었다.



사진 9. 중남부 화강암 지대에 있는 깊고 얇은 코아 계곡. 사진에서 파이아(왼쪽), 에르비데이로(오른쪽)가 보이는데 좀 더 개방된 지역 곳곳에 위치한다. 두 지역 모두 후기구석기 암각화가 있다.

Figura 9. O profundo e estreito vale do Côa na zona granítica a Sul da área fulcral. Na imagem são visíveis os sítios da Faia (à esquerda) e do Ervideiro (à direita), intercalados por uma área um pouco mais aberta. Ambos os sítios apresentam rochas com pinturas da Pré-história Recente e, na Faia, também duas rochas com gravuras e pinturas paleolíticas (fotografia de Mário Reis).

5. 맺음말

비록 20세기 동안, 코아강과 인접지인 도우루강 부근에 암각화의 존재를 인식한지 30년을 거슬러 올라갔지만, 암각화의 존재는 1994년 말 경에서야 완전히 밝혀지게 되었다. 이는 국내외에서 열띤 논쟁이 1995년 내내 코아 댐 건설 지지자와 새롭게 발견된 코아 유적 보존론자들의 의견 교환이 있었다. 알려진 대로 이 논쟁은 결국 댐 건설을 중단하고, 코아 미술을 보존하는 것으로 결론이 내려졌으며 코아 계곡 고고학 공원을 설립으로 결실을 맺었다. 몇 년 후에는 코아 박물관이 설립되었다. 공원과 박물관은 코아 미술을 대중에게 공개하는 수단으로 암각화와 고고학적 의미에 대한 연구를 추구한다. 많은 문서와 책으로 연구 결과가 출간되었으며 대부분 박물관과 고고학공원의 홈페이지(www.arte-coa.pt)에서 무료로 열람 가능하다.

암각화에 관한 연구의 다양한 측면과 특징 가운데, “양”적 요소는 중요하게 인식아



사진 10. 에스쿠로 계곡(Vale Escuro)의 바위 11의 다양한 유산 중 두 마리의 구석기시대의 염소. 눈금자 위 1.7cm로 측정되는 우측 하단에 있는 것 (꼬리 끝에서부터 주둥이 끝까지)은 코아 미술에서 알려진 가장 작은 형상이며, 세계적으로도 작은 암각화 형상 중 하나일 것이다. 이 지역에서 기술적으로 숙련되고 심미성을 갖춘 예술품의 좋은 예이다. 통시적으로도 코아 암각화 문양의 유형과 기교에서 다양한 요인이 있다. 이로서 세계적으로 가장 중요하고 가치 있는 암각화 중 하나가 되었다.

Figura 10. Dois caprinos paleolíticos de traço múltiplo da rocha 11 do Vale Escuro. O que está em baixo do lado direito, acima da escala, mede 1,7cm (da ponta da cauda à ponta do focinho), e é a figura completa mais pequena conhecida na arte do Côa, e seguramente uma das mais pequenas figuras da arte rupestre mundial. É um bom exemplo da mestria técnica e estética dos artistas da região, e um contributo mais para a grande variedade estilística, tipológica e técnica dos motivos da arte rupestre do Côa, em toda a sua longa diacronia, fazendo desta um dos mais expressivos e valiosos conjuntos da arte rupestre mundial (fotografia de Mário Reis).

되었다. 새로운 지역에서 새로운 암각화는 그 시작부터 오늘날까지 코아 계곡 고고학 공원의 탐색으로 발견되었다. 수많은 단체와 지역주민을 포함한 개인들이 참여한 이 탐색으로 코아 미술은 1994년 말 불과 수 십 여개였지만 오늘날에는 80곳이 넘는 지역에서 1,200여 개에 이르는 유산이 등재되었다. 대부분의 등재 목록은 “암석” 혹은 암각화나 암채화가 있는 노두이다. 따라서 암각화는 암채화에 비해 압도적인데, 이유는 크게 구석기 후기에서 파이어 지역에 있는 오직 하나의 암석에서 같은 무늬가 결합된 구

석기 암각화와 암채화가 있었고, 무늬가 있는 암석은 소수이기 때문이다. “암석”에 부합하지 않지만 암각화가 있는 종류의 돌, 파리제우의 구석기 유적에 있는 조약돌의 경우가 유일하고, 또는 노두에서 떨어져 나간 돌의 일부, 암각화가 있는 패널, 돌기둥 등 유산 목록은 22건이라는 소수만이 등재 목록에 올랐다. 비록 새로운 암석과 암각화의 탐색작업이 끝난 것은 아니지만, 일부를 통해 습득한 방대한 지식은 코아 미술을 좀 더 정확히 정의할 수 있도록 한다. 이를 크게 중심부와 부차적인 부분 두 개의 영역으로 나눌 수 있다. 첫 번째의 경우, 코아강의 마지막 11~12km와 도우루강이 합쳐지는 곳의 17km에서 코아강의 다른 쪽 하구로 향하는 범위에 해당한다. 이곳은 두 강의 여러 물길에 의해 만들어진 고원에 해당하는 편암 지질의 지역에 약 96%에 해당하는 방대한 암각화들이 있다. 나머지 코아 미술의 목록은 수적으로는 적지만 뛰어나고 충분한 유산 가치를 지니고 있는데 코아강 22km 중북부 지역으로 뻗어나가는 분포를 나타낸다. 미래에는 이 지역의 등재된 암석과 암각화의 지속적 연구 외에도, 이미 알려진 지역에서 새로운 유적을 찾거나 새로운 발견이 계속되어야 한다. 이를 통해 코아 미술의 특징에 대한 지식을 더욱 넓혀줄 것이고, 탐색과 그 결과에 따라 더 대중적이고 과학적인 지식이 소개될 수 있을 것이다.

1. Introdução

A “Quantidade” sempre foi uma expressão associada ao imaginário da arte do Côa. No decorrer da longa e intensa polémica pública de 1995 sobre a conservação ou não da arte rupestre recentemente descoberta no rio Côa por ocasião da construção de uma barragem, houve uma catadupa de descobertas de novas gravuras ao longo desse ano, por vezes anunciadas com grandes parangonas nos diversos meios de comunicação social portugueses. Isso fez com que, indelevelmente, para a comunidade científica e para o público não especializado, a expressão “arte rupestre do Côa” se associe necessariamente a grande quantidade de vestígios, aos quais se junta a sua qualidade, antiguidade e originalidade no contexto da arte rupestre portuguesa, europeia e mundial.

O final do ano de 1995 trouxe o acalmar da polémica e do debate, com a decisão de suspender a construção da barragem e, posteriormente, de criar o Parque Arqueológico do Vale do Côa. Com isso, foi possível iniciar mais serenamente uma investigação aprofundada e prolongada no tempo sobre a arte do Côa e os seus contextos. Essa investigação veio a confirmar em pleno a impressão inicial acerca da sua grande abundância, multiplicando extraordinariamente os números de sítios, de rochas e de motivos, num processo que ainda hoje continua.

2. A evolução das descobertas

Nos finais do ano de 1994, a revelação da existência de arte rupestre paleolítica ao ar livre no troço final do rio Côa, no interior Nordeste de Portugal, constituiu uma enorme surpresa para a comunidade científica portuguesa, não só pelo ineditismo do achado e pela sua inusual dimensão quantitativa, mas também porque o Côa era uma região quase desconhecida no tocante à investigação arqueológica, e quase toda a pouca investigação que se fazia na altura ou se tinha anteriormente feito versava sobre outras temáticas que não a arte rupestre. No entanto, havia já algumas referências a arte rupestre na região. Estas eram escassas, passaram despercebidas da comunidade científica, e não indicavam a existência de gravuras paleolíticas mas sim de motivos de épocas posteriores. É nos anos 80 e 90 do século XX, com o ciclo de construção das duas barragens da região, a barragem do Pocinho e a barragem do Côa, que se iniciam trabalhos arqueológicos mais sistemáticos que permitirão novas descobertas de arte rupestre e a revelação do complexo rupestre do Côa.

As primeiras referências escritas

A primeira referência conhecida sobre a arte do Côa data de 1938, na monumental obra de Francisco Manuel Alves sobre a História e Arqueologia do distrito de Bragança. Aqui surgem numa só página três breves referências à existência de gravuras rupestres no termo de Vila Nova de Foz Côa,

(ALVES 1938, 282).

A mais extensa destas referências fala da descoberta em 1932 do que é hoje conhecido como o “muro dos Namorados”, na rua do mesmo nome, no interior da aldeia de Castelo Melhor. É indicada já nesta altura a tipologia destas gravuras, basicamente constituída por motivos geométricos, vegetalistas, e algumas mais raras figurações zoomórficas e antropomórficas.

As duas outras referências são muito curtas e pouco detalhadas. A primeira indica a existência de dois motivos em forma de ferradura gravados numa rocha existente numa antiga rua de Vila Nova de Foz Côa, e que parecem ter desaparecido. Logo a seguir, há uma referência explícita ao sítio da Canada do Inferno, futuramente tão importante, indicando-se a existência de uma cruz gravada numa rocha, da qual se mostra um desenho, pelo qual identificamos hoje esta cruz como pertencendo à bem conhecida rocha 7 da Canada do Inferno, de cronologia moderna.

Finalizando as referências bibliográficas mais antigas, em 1940 um médico de Vila Nova de Foz Côa repete a referência às pedras gravadas de Castelo Melhor (ANDRADE 1940, 504), mais detalhada mas sem acrescentar novidades.

Num último comentário sobre esta antiga referência à Canada do Inferno, pode afirmar-se que ela é tão interessante por aquilo que diz como, sobretudo, pelo que omite. Aceitando que foram as cruzes da rocha 7 que estiveram na origem desta notícia, é interessante repararmos que existem numerosos outros motivos nesta rocha, todos picotados e bem visíveis, e todos igualmente modernos. Ali estão duas datas (1753 e 1758), duas cruzes, uma pomba, um sol, uma assinatura, uma figura antropomórfica armada, entre outros motivos, mas apenas uma das cruzes é mencionada. Por outro lado, à luz do que hoje sabemos da arte paleolítica do Côa e da Canada do Inferno em particular, e tendo em conta que a rocha 7 se encontra imediatamente em frente da rocha 1, é notória a ausência de referências sobre a existência desses motivos, particularmente os picotados, salientando-se assim o aspecto, bem conhecido de qualquer investigador, de que frequentemente só se observa o que já se conhece ou se está à espera de encontrar...

A barragem do Pocinho e as descobertas de 1982

No longo período que medeia entre a publicação destas duas breves referências e as primeiras descobertas da arte do Côa, ou seja, entre os anos 40 e os anos 80 do século XX, o vale do Côa cai no esquecimento da arqueologia portuguesa. Será em 1982 que o ciclo rupestre do Côa verdadeiramente nasce para a ciência, por ocasião da construção da barragem do Pocinho, cuja construção foi iniciada em 1975 e terminada em 1983. Situa-se no rio Douro, alguns quilómetros a jusante da embocadura do Côa com o Douro, e a sua albufeira inunda uma parte importante da área destes rios por onde se distribuem as gravuras do complexo rupestre do Côa.

Acompanhando a construção da barragem, fizeram-se alguns trabalhos de minimização dos impactes arqueológicos, e descobre-se então o primeiro dos sítios da hoje abrangentemente chamada arte do Côa, no sítio do Vale da Casa, um terraço fluvial na margem esquerda do Douro, localizado

sensivelmente a meio do espaço entre a barragem do Pocinho e a foz do Côa. Uma equipa da Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, coordenada por Francisco de Sande Lemos, descobria em meados de 1982 as primeiras cinco rochas gravadas, e no mês de Setembro foi levada a cabo uma campanha de salvamento, chefiada por António Martinho Baptista, permitindo a descoberta e estudo de 23 afloramentos historiados neste sítio. Estas rochas apresentavam um leque variado de gravuras de diferentes períodos, com alguns motivos picotados da Pré-história Recente e outros de Época Moderna, mas salientando-se particularmente um amplo conjunto de rochas com numerosos motivos incisos da Idade de Ferro. Era a primeira vez que gravuras deste tipo específico apareciam e eram estudadas em território português.

Na mesma altura foram também descobertas as primeiras seis rochas do sítio da Foz do Côa, todas com picotados de Época Moderna, localizadas sobre o Douro, perto da ponte ferroviária que aqui faz a travessia do Côa. Diga-se, por fim, que todas estas rochas, tanto as 23 rochas do Vale da Casa como a seis da Foz do Côa, se encontram presentemente submersas nas águas da barragem do Pocinho, apenas sendo conhecidas pelos levantamentos então feitos (BAPTISTA 1983). É de notar, num facto que posteriormente terá importância, que nestes trabalhos de 1982 não foram descobertas gravuras paleolíticas.

O estudo preliminar dos impactes da barragem do Côa

Após o Pocinho, a construção da barragem do Côa irá iniciar-se plenamente em 1991, mas, os trabalhos preliminares tinham-se iniciado já em 1989, e entre eles está o primeiro estudo preliminar dos impactes patrimoniais do empreendimento, realizado por Francisco Sande Lemos (LEMOS 1994).

Este estudo, realizado com poucos meios e, sobretudo, num tempo muito curto de apenas duas semanas, pretendia ser uma primeira abordagem não exaustiva sobre o património arqueológico afectado pelo empreendimento. Quanto à arte rupestre, o autor identificou então três sítios diferentes, destacando-se em primeiro lugar a descoberta do importantíssimo sítio da Faia, com as primeiras quatro rochas com pinturas da Pré-história Recente. Quanto a gravuras, identificaram-se nesta altura apenas duas rochas: uma em Vale de Figueira, com alguns motivos profundamente gravados na superfície hoje registada como rocha 3; a outra na zona da foz da Canada do Inferno, mas sobre a qual o autor não fornece grandes detalhes, a não ser que eram gravuras de traço fino, como as do Vale da Casa.

Embora este trabalho se insira já no contexto das obras da barragem do Côa, preferimos incluí-lo ainda na primeira fase dos “antecedentes” do conhecimento da arte do Côa, pois é ainda um trabalho de pequeno alcance, que não conseguirá atingir a compreensão do que é o complexo rupestre do Côa, e que não identifica gravuras paleolíticas, embora seja de destacar a descoberta do quase inacessível sítio da Faia.

Podemos assim resumir esta primeira fase: as duas referências bibliográficas da primeira metade do século XX passaram quase despercebidas e podem considerar-se irrelevantes para a tomada de

conhecimento da arte do Côa. Em 1982 e 1989 passam a ser conhecidos cinco dos actuais sítios de gravuras: Vale da Casa, Foz do Côa, Faia, Canada do Inferno e Vale de Figueira, mas apenas para o Vale da Casa e para a Faia se pode dizer que o conhecimento então obtido espelhava razoavelmente as verdadeiras características destes sítios, e em todos eles, por razões diversas, não se descobriram nessa altura gravuras paleolíticas, que todos eles possuem. Assim, e não entrando em consideração com as antigas referências bibliográficas, em 1989 conhecem-se cinco sítios rupestres com um total de 35 rochas, mas ainda nenhuma gravura paleolítica.

A revelação da arte do Côa: 1991-1996

Como é sabido, foi em Novembro de 1994 que se deu a revelação pública da arte do Côa, desencadeada pelo convite feito por Nelson Rebanda a António Martinho Baptista, Mário Varela Gomes e Mila Simões de Abreu, para visitarem no local as gravuras descobertas por ele e pela sua equipa. A intensa polémica que se seguiu é conhecida, e estará na origem do cancelamento da barragem, criação do Parque Arqueológico do Vale do Côa (PAVC), e na classificação do conjunto da arte do Côa como Monumento Nacional e Património Mundial.

Mas, para além da revelação pública, entende-se como revelação da arte do Côa a altura em que, por um lado se dá a descoberta e primeira percepção do complexo artístico e do seu significado e importância e, por outro lado, se efectua um conjunto de trabalhos de investigação que permitem à comunidade científica ter uma percepção global do conjunto, permitindo definir correctamente o que é o Côa rupestre. Para nós, isso decorre entre finais de 1991, altura em que as primeiras gravuras paleolíticas da Canada do Inferno são descobertas, e finais de 1996, quando os trabalhos de investigação mandatados pelo governo se encontram concluídos e permitirão a publicação do Relatório de 1997 (ZILHÃO 1997), e a partir do qual se toma a decisão de cancelar a barragem e salvar a arte do Côa.

Em 1990 é criado o Projecto Arqueológico do Côa (PAC) para realizar o aprofundamento dos estudos arqueológicos, sob a direcção do arqueólogo Nelson Rebanda, que se manterá em funções até ao desencadear da polémica em finais de 1994. Nessa altura os trabalhos de investigação serão assumidos por dois especialistas em arte rupestre, António Martinho Baptista e Mário Varela Gomes, culminando com a publicação do Relatório de 1997.

Este período, entre finais de 1991 e finais de 1996, será extremamente profícuo em novas descobertas. A primeira ocorre no dia 20 de Novembro de 1991, quando Nelson Rebanda descobre a rocha 1 da Canada do Inferno e o seu acervo de animais paleolíticos picotados. A partir daqui, e tendo em conta que o trabalho do PAC se dedicava a todo o património e não só à arte rupestre, as descobertas de rochas historiadas sucedem-se espaçadamente. Em Abril de 1992, coincidindo com o início das obras da barragem, descobrem-se duas rochas perto da foz da ribeira de Vale de Moinhos com gravuras filiformes paleolíticas. Será no entanto em 1993 e 1994 que se faz o grosso das descobertas do PAC, começando com o abrigo pintado da Ribeirinha em Fevereiro de 1993, seguido

em Abril das primeiras rochas dos sítios do Meijapão e Canada do Amendoal, na área de influência directa das obras de construção da barragem. A partir de Setembro de 1993, com o abaixamento do nível da água da albufeira do Pocinho para a construção da ensecadeira do Côa, descobrem-se cerca de trinta rochas gravadas nos sítios contíguos da Canada do Inferno e Rêgo da Vide, em ambos os casos maioritariamente paleolíticas, mas também com algumas gravuras modernas. Por esta altura, em Novembro de 1993, face ao grande conjunto de gravuras já descobertas, irá juntar-se à equipa do PAC o desenhador Fernando Barbosa, que já tinha estado presente em 1982 nos levantamentos do Vale da Casa, e durante cerca de um ano os esforços da equipa irão concentrar-se no registo das rochas conhecidas na Canada do Inferno, interrompendo-se temporariamente a sucessão de descobertas.

Será já em Novembro de 1994, quase coincidindo com o desencadear da polémica, que se descobrem as duas primeiras rochas com gravuras paleolíticas em Vale de Figueira e uma em Vale de Videiro, seguindo-se imediatamente a descoberta das duas primeiras rochas da Ribeira de Piscos, a rocha 1 e os seus famosos cavalos com as cabeças enlaçadas, e a rocha 2, com uma densa sobreposição de figuras incisas, incluindo a bem conhecida figura antropomórfica ictifálica (BAPTISTA & GOMES 1997; 308-311).

Assim, em finais de 1994, juntando as descobertas do PAC (REBANDA 1995a; 1995b) aos sítios anteriormente conhecidos, o inventário da arte do Côa sobe para 12 sítios e 76 registos.

Já sob a direcção de António Martinho Baptista e Mário Varela Gomes, intensificam-se os registos das gravuras, inaugurando-se os levantamentos nocturnos com luz rasante, mas também a prospecção de novos sítios se intensifica, iniciando-se a prospecção em profundidade do vale, por vezes com a colaboração da população local, responsável também pela descoberta de alguns sítios e rochas, como por exemplo Vale de Cabrões.

Assim, 1995 começa com a descoberta de mais três rochas na Faia, incluindo painéis com motivos paleolíticos. Ainda no Côa, é neste ano que se descobrem os sítios da Penascosa, Quinta da Barca e Fariseu. Neste último sítio descobriram-se duas rochas, entrevedo-se a parte superior da rocha 1, com um pequeno lote de gravuras picotadas que emergia dos sedimentos depositados pela barragem do Pocinho, não se suspeitando ainda da imensa importância que este sítio e esta rocha iriam assumir a partir da escavação realizada em 1999. Ainda no Côa, inventariam-se os sítios do Vale do Forno e Broeira, com figuras paleolíticas e da Idade do Ferro incisas. Na Foz do Côa, descobre-se neste ano a primeira das muitas rochas deste sítio com gravuras antigas.

Mas é também em 1995 que a prospecção mostra uma distribuição de gravuras muito ampla e para além do Côa. Na margem esquerda do Douro, entre a embocadura do Côa e o Vale da Casa, descobrem-se três novos sítios: Vale de José Esteves, Vermelhosa e Vale de Cabrões, todos com predomínio de gravuras filiformes paleolíticas e proto-históricas. Na margem direita do Douro descobrem-se também dois novos sítios, Ribeira de Urros e Vale de João Esquerdo, mais uma vez com gravuras incisas paleolíticas e proto-históricas.

No ano de 1996 trabalha-se sobretudo nos levantamentos e no estudo dos sítios já conhecidos, mas descobrindo-se sempre novas rochas. Revelam-se também novos sítios, na Quinta das Tulhas na margem direita do Côa em frente à Foz do Côa, com incisões paleolíticas e da Idade do Ferro, e o sítio

dos Namorados, com vários antropomorfos picotados de cronologia pré-histórica pós-glaciar.

Desta forma, no final do ano de 1996 conheciam-se 25 sítios de arte rupestre, com um total de 190 rochas historiadas. Claramente, como os anos seguintes viriam a demonstrar, isto era apenas uma pequena percentagem do total de rochas existentes, mas esta amostragem era já bem representativa dos ciclos rupestres do Côa. Conheciam-se as características essenciais da distribuição das rochas, não tendo as descobertas posteriores alterado substancialmente o padrão que aqui se desenhava, e grande parte dos sítios mais importantes estavam já descobertos por esta altura. Era também já claro que uma principais características da arte do Côa é a sua continuidade no tempo, desde o princípio do Paleolítico Superior da região até à actualidade, podendo ser dividida em quatro grandes períodos cronológicos e culturais: Paleolítico Superior; Pré-história Recente; Idade do Ferro; Época Histórica. A arte paleolítica demonstrava ser o principal grupo artístico do Côa, estando na base da declaração do Vale do Côa como Património Mundial, mas também a arte da Idade do Ferro assumia já grande importância, afirmando-se como o segundo grande ciclo artístico do Côa.

A consolidação dos trabalhos: 1997-2004

Em Maio de 1997, na sequência da criação do novo organismo de tutela da arqueologia portuguesa, o Instituto Português de Arqueologia (IPA), serão também criados e sediados em Vila Nova de Foz de Côa dois organismos dependentes, o PAVC e o Centro Nacional de Arte Rupestre (CNART). A investigação arqueológica da arte do Côa passará a estar a cargo do CNART, de forma intensiva e continuada. Grande parte da sua acção irá centrar-se no levantamento e estudo das superfícies historiadas, um trabalho lento e moroso, devido à grande quantidade de rochas, mas também pelos desafios e dificuldades próprias destes levantamentos, particularmente das inúmeras figuras paleolíticas em traço filiforme múltiplo.

Apesar da prioridade dada a este trabalho essencial, a prospecção continuou, e novos sítios e rochas foram sendo detectados, embora a um ritmo menor. Destaca-se a descoberta dos Moinhos de Cima em 1997, uma encosta sobre o Côa perto da foz, e da Canada da Moreira e Canada do Arrobão em 1998, localizados em linhas de água subsidiárias do Douro, a montante da foz do Côa, numa área onde ainda não se conheciam gravuras. O último dos sítios a ser identificado nesta fase é o da Ribeira das Cortes, em 2003, um afluente do Côa ao lado da Quinta da Barca, novamente com gravuras incisas paleolíticas e da Idade do Ferro.

Um acontecimento importante será a escavação arqueológica do sítio do Fariseu em 1999, sob a direcção de Thierry Aubry, aproveitando um abaixamento temporário das águas da barragem do Pocinho. Não só se encontrou a conhecida relação entre estratigrafia arqueológica e as gravuras da rocha 1, demonstrando de uma vez por todas que a atribuição de uma cronologia paleolítica a determinado tipo de gravuras estava correcta, como também se encontraram as primeiras placas com gravuras paleolíticas incisas em contexto arqueológico (AUBRY 2009a; AUBRY & SAMPAIO 2008; 2009).

A actividade de prospecção do CNART neste período vai incidir essencialmente nos sítios já conhecidos, muitos dos quais verão aumentar acentuadamente o número de rochas inventariadas. Este trabalho de prospecção incidiu maioritariamente nos sítios ao longo do Côa, e pode-se dizer que, até 2004, poucas terão sido as rochas com motivos paleolíticos gravados por picotado ou abrasão que ficaram por descobrir.

Assim, em finais de 2004 estavam inventariados 32 sítios rupestres com 335 registos, um crescimento acentuado face a 1996, sendo a grande maioria de cronologia paleolítica e/ou proto-histórica. Era uma cifra que se podia considerar verdadeiramente notável, justificando as elevadas expectativas arqueológicas que desde o princípio a arte do Côa suscitou. No entanto, hoje sabemos que até este elevado número era ainda uma percentagem relativamente pequena do total de rochas historiadas da arte do Côa, e que uma melhor percepção da realidade rupestre do Côa começará a ser apreendida com a introdução da prospecção sistemática em 2005.

A partir de 2005: a sistematização da prospecção de arte rupestre

Desde princípios de 2005 que, tendo entrado ao serviço do CNART, me dediquei especificamente à prospecção da arte rupestre do Côa, o que se irá traduzir numa evolução considerável do conhecimento sobre a arte do Côa, em grande medida porque pela primeira vez era possível ter alguém constantemente dedicado à prospecção, inventário e registo preliminar das rochas do Côa, passando a haver assim um ritmo constante e intenso de novas descobertas e uma sistematização da informação preliminar sobre as rochas inventariadas.

Podemos dividir este período em duas fases distintas: a primeira entre inícios de 2005 e finais de 2007, e a segunda desde inícios de 2008 até hoje. Na primeira fase, por um lado, procedeu-se à actualização do inventário e relocalização dos registos conhecidos, o que por si só permitiu muitas novas descobertas nos sítios já conhecidos mas, sobretudo, este período ficou marcada pela introdução da prospecção sistemática em alguns dos sítios conhecidos, começando pela Foz do Côa (ver capítulo 3). As encostas xistosas da região, com as suas bancadas rochosas de superfícies verticais em sucessivos patamares, são particularmente propícias para este tipo de prospecção, que se revelou extremamente compensadora. Em 2005 realizou-se a prospecção total da encosta da Foz do Côa, onde eram já conhecidas 17 rochas, e em cujo topo estava prevista a construção do Museu do Côa. Como resultado, o inventário deste sítio passou nesse ano para os 189 registos, incluindo dois conjuntos de pedras com gravuras em construções agrícolas modernas (BAPTISTA & REIS 2008), subindo mais tarde essa quantidade para os 197 registos, com mais algumas novas descobertas, incluindo rochas habitualmente submersas. A Foz do Côa é o sítio com maior quantidade de superfícies historiadas no conjunto dos sítios da arte do Côa, a grande distância dos seguintes.

Até final de 2007 outros sítios foram seleccionados para se efectuar a sua prospecção sistemática, incluindo alguns dos maiores e mais importantes dos sítios da arte do Côa, como a Penascosa, Quinta da Barca, Fariseu, Vale de José Esteves, Vale do Forno ou Vale de Moinhos, ou sítios de menor

dimensão e menos conhecidos, como os Moinhos de Cima ou a Quinta das Tulhas.

Para o inventário da arte do Côa, os resultados desta prospecção sistemática foram extraordinários. Em princípios de 2008, o inventário da arte do Côa subiu para 883 registos, em 45 sítios. Face a finais de 2004, estes anos foram extraordinariamente profícuos na descoberta de novas rochas, mas também houve uma quantidade considerável de novos sítios inventariados, ao todo treze. Alguns resultaram de descobertas ocasionais, como os casos do Tudão, Fumo ou Paço, mas os restantes surgiram em prospecção orientada, nomeadamente sítios importantes como a Bulha, Garrido, Azenha ou Ribeira da Volta. No entanto, a prioridade destes três anos foi claramente dirigida para a actualização do inventário e a prospecção sistemática, e a procura de novos sítios foi relegada para segundo plano.

A partir de 2008 inaugurou-se uma nova fase na prospecção da arte do Côa. Os muitos sítios rupestres conhecido implicavam a necessidade de se investigar a sua distribuição territorial e quais os seus limites. Assim, desde 2008 até hoje, deu-se prioridade à procura de novos sítios, numa prospecção territorial de grande escala. Em simultâneo, continuou-se a fazer prospecção, sistemática ou não, nos sítios já conhecidos, para aumentar e melhorar a informação disponível. Assim, por exemplo, a relocalização em 2007 das 25 rochas conhecidas no sítio de Vale de Cabrões permitiu nesse mesmo ano subir os registos para 54, mesmo sem prospecção sistemática, e nos anos seguintes o número subiu para as 92 rochas inventariadas (A rocha 61 foi descoberta em Setembro de 2010, pouco depois da abertura do Museu do Côa, e constituiu um marco importante no processo de prospecção da arte do Côa, pois foi o registo número mil!).

Nestes últimos anos, no entanto, o inventário centrou-se essencialmente no registo de novos sítios, seja nos encontrados em prospecção orientada para o efeito, seja nos que resultam da contribuição de outras fontes, procurando-se sistematizar, também aqui, todo o conhecimento existente. Desde 2005 que, em todos os anos sem excepção, foram descobertos novos sítios com arte rupestre na região, e são acrescentadas novas descobertas a sítios já conhecidos, num processo que ainda continua. Assim, e resumindo, a contabilidade, em meados de 2015, chega a 85 sítios rupestres inventariados, num total de 1223 registos. Cronologicamente, a divisão deste inventário é a seguinte: A arte do Paleolítico Superior encontra-se em 50 sítios, num total de 558 registos; A Pré-história Recente surge em 29 sítios, com 66 registos; A Idade do Ferro encontra-se em 46 sítios e 475 registos, e a Época Histórica regista-se em 52 sítios e 265 registos; Por fim, há ainda 101 registos de cronologia indeterminada, dispersos por 29 sítios. Ao longo deste tempo, foram sendo publicados alguns inventários e pontos da situação (BAPTISTA & REIS 2009; REIS 2011), culminando num recente trabalho mais alargado de descrição dos muitos sítios com arte rupestre (REIS 2012; 2013; 2014).

3. Métodos e critérios na prospecção e inventário da arte do Côa

Ao longo destes tempos houve uma ampla diversidade de fontes para o inventário da arte do Côa.

No entanto, foi sem dúvida a prospecção orientada para a arte rupestre que mais contribuiu para o constante aumentar dos números do inventário. Podemos sintetizar brevemente a metodologia que tem sido seguida.

Metodologia da prospecção da arte do Côa

Resumidamente, pode-se dizer que a prospecção orientada para a arte rupestre passa por duas fases: primeiro, uma prospecção de âmbito territorial que procura determinar as características e os limites da distribuição da arte rupestre, identificando e delimitando os diferentes sítios rupestres; em seguida, uma vez identificados os sítios, a prospecção procura intensificar o conhecimento em cada sítio, tendo como objectivo último a inventariação de todos os vestígios rupestres existentes.

Para definir um novo sítio de arte rupestre basta descobrir um só registo historiado, seja com gravuras ou pinturas, independentemente de se tratar de uma rocha, placa, estela, pedra solta, etc.. A definição dos limites desse novo sítio procura seguir critérios lógicos e topográficos, tendo em conta a realidade no terreno e o confronto com outros sítios na vizinhança. Na região da arte do Côa, grande parte dos sítios conhecidos encontra-se sobre os rios principais, o Côa e o Douro, sendo geralmente definidos ou como encostas sobre os rios ou como os vales de linhas de água afluentes desses rios. Não existe propriamente um método estabelecido para procurar novos sítios, é uma busca que depende grandemente do conhecimento do terreno, e o ponto de partida é simples: onde há afloramentos rochosos pode haver arte rupestre, e é preciso ir ver no próprio local se esta ocorre ou não.

Embora longe de terminada, esta prospecção territorial encontra-se avançada e há algumas áreas onde está completa, ou quase, nomeadamente no troço final do Côa, entre a foz e a Penascosa/Quinta da Barca, ou quase toda a margem esquerda do Douro. Temos procurado delimitar cartograficamente as áreas prospectadas, recorrendo a GPS, e definindo dois tipos de prospecção distintos. Em primeiro lugar, aquilo que designamos por “prospecção geral”, e que consiste numa vistoria com alguma profundidade de uma determinada área, permitindo caracterizar a zona e saber, com alguma margem de erro, se nesta poderá ou não existir arte rupestre. Caso se detectem gravuras ou pinturas, estas são inventariadas e a zona fica marcada como merecendo uma nova e mais aprofundada prospecção. Se nada for descoberto, a área fica cartograficamente assinalada como sendo vazia, o que é igualmente importante, não só para o planeamento futuro de trabalhos de prospecção como também para o estudo da distribuição territorial da arte rupestre.

Uma vez definido um sítio rupestre, pode-se então planear a prospecção sistemática, que tem por objectivo a descoberta de “todos” os vestígios rupestres existentes dentro da área que é prospectada. A única forma de atingir este objectivo é observar, uma a uma, todas as superfícies rochosas existentes dentro da área de terreno seleccionada. A prospecção sistemática precisa assim de ser metódica e cuidadosa, implicando uma batida do terreno ordenada e sequencial, sempre com cuidado para não deixar para trás determinadas superfícies. Os limites da área prospectada são assinalados com GPS para serem cartografados. Podem ser inconspícuos no terreno, se necessário, mas é preferível

corresponderem a realidades demarcáveis, como caminhos, muros, linhas de água, estruturas ou mesmo rochas inventariadas. Nesta região, de geologia sobretudo xistosa, a prospeção sistemática normalmente é feita de cima para baixo nas encostas, em linhas tendencialmente paralelas, ao longo das curvas de nível naturais, ou seguindo plataformas naturais ou artificiais. As áreas prospectadas terão uma dimensão dependente da dificuldade que o terreno oferece e da quantidade de vestígios que se encontram. Nesta região, em que os dois factores (elevada dificuldade e muitos vestígios) frequentemente se associam, as áreas de prospeção sistemática são geralmente pequenas.

Como exemplo paradigmático, o sítio da Foz do Côa, o primeiro onde aplicamos este método de prospeção, em 2005 (APTISTA & REIS 2008). É uma encosta de formato irregular, com comprimento máximo de 850 metros por uma largura aproximada de 350 metros, fazendo uma área total de 367600 m². A prospeção sistemática de toda esta zona, feita ao longo de oito meses, exigiu a sua divisão final em 75 áreas mais pequenas, a maior das quais com 26300 m², a menor com apenas 130 m².

Os “outros registos”: achados incomuns na arte do Côa

Ao longo deste texto temos feito a distinção entre as expressões “registos” e “rochas”. Na verdade, há elementos inventariados dentro do conjunto da arte do Côa que, podendo ser englobados no universo da arte rupestre, não são estritamente “rochas”, ou seja, afloramentos rochosos *in situ* historiados, com gravuras ou pinturas. Estes outros registos são elementos pétreos soltos que, no caso do Côa, apresentam predominantemente gravuras. Quantitativamente, são pouco relevantes no universo do inventário da arte do Côa: 22 casos, num total de 1223 registos. No entanto, alguns são de grande interesse e importância, e acrescem à imensa variedade que caracteriza a arte do Côa. Refira-se ainda que esta escassa quantidade tem a ver com a maneira como os integramos no inventário da arte do Côa, uma vez que os vestígios materiais destes “outros registos” são, na verdade, bastante abundantes. Por exemplo, há cerca de 80 pedras diferentes com gravuras no sítio da Rua dos Namorados; há mais de 70 placas de arte móvel no Fariseu; o casebre com pedras gravadas da Foz do Côa tem pelo menos 35 destas pedras. No entanto, estes conjuntos de pedras gravadas são, em cada caso, considerados como um só registo para efeitos de inventário.

Estes “outros registos” dividem-se por todo o espectro cronológico da arte do Côa, e são de tipos variados. Existem placas com arte móvel paleolítica e da Idade do Ferro, salientando-se particularmente aqui o conjunto das placas do Fariseu (AUBRY 2009b; BAPTISTA 2008, 65-71, 104; GARCÍA DIEZ 2009; GARCÍA DIEZ & AUBRY 2002), ou as gravuras da Idade do Ferro nas placas do Paço e na pedra do Olival dos Telhões (COSME 2008). Outro tipo consiste em pedras soltas com gravuras antigas, fragmentadas do seu afloramento original, por vezes incorporadas em estruturas modernas. Destas, salientam-se pedras com gravuras paleolíticas nos sítios da Penascosa, Quinta da Barca, Tudão e Foz do Côa, outras com gravuras da Pré-história Recente nos sítios da Vinagreira e Casa Velha, e outras ainda no Azinhate e Vale da Casa, com gravuras de Época Histórica.

Também em tempos recentes, sucede por vezes que se fazem gravuras directamente em estruturas já construídas, como em dois casebres agrícolas na Foz do Côa e no Paço ou, num caso muito original, nas paredes internas da casa da Quinta da Barca, aqui com muitas e excelentes gravuras, cuja cronologia andarà no século XIX ou princípio do século XX. Na aldeia de Castelo Melhor encontra-se a Rua dos Namorados, ladeada por um muro com mais de 80 pedras gravadas com motivos picotados modernos, de possível cronologia entre os séculos XV e XVII (COIXÃO 1996, 215; GARCÍA DIEZ & LUÍS 2003, 213-216). De significado desconhecido, é provável que este belo conjunto integrasse originalmente uma outra estrutura.

Por fim, um tipo bastante diferente de registo de arte rupestre corresponde a um grande monólito de granito com gravuras datáveis da Pré-história Recente, que integra o grupo das estátuas-menires da Idade do Bronze do Norte e Centro da Península Ibérica, descoberto no sítio do Cruzeiro Velho (ALMAGRO 1966, 108-109), tendo-se recentemente descoberto mais dois pequenos exemplares no local, um dos quais também gravado.

4. Delimitação e características geomorfológicas da região da arte do Côa

A confusa profusão inicial de descobertas, a partir de 1995, indicava claramente que a área de distribuição da arte do Côa seria ampla, abrangendo terrenos ao longo dos rio Côa e Douro. No entanto, durante bastante tempo não foi claro quais seriam os seus limites, embora fosse evidente que estes tinham que existir. Hoje estamos mais perto de os podermos aclarar, caracterizando assim globalmente a área de distribuição da arte do Côa.

A principal área de distribuição da arte do Côa está no troço final do rio Côa e das áreas adjacentes do rio Douro. A zona mais conhecida corresponde aos últimos 11/12 quilómetros do Côa, entre a sua foz e um denso conjunto de vários sítios com arte rupestre: Penascosa, Quinta da Barca, Foz da Ribeirinha, Ribeira das Cortes e Ribeira da Volta. Já no Douro, os sítios continuam para jusante da foz do Côa, numa extensão de sete quilómetros até ao sítio do Vale Escuro, já perto da aldeia e da barragem do Pocinho, e para montante da foz do Côa até ao sítio de Vale d'Arcos, numa extensão de aproximadamente 10 quilómetros.

Esta corresponde à distribuição fulcral da arte do Côa, com a característica mistura de gravuras paleolíticas, proto-históricas e modernas em afloramentos de xisto, e alguns motivos da Pré-história Recente de permeio. No entanto, há mais sítios inventariados no rio Côa, que se distribuem para Sul do grupo acima referido ao longo de mais de 20 quilómetros. Estes sítios têm características um pouco diferentes, surgindo espaçadamente ao longo de terrenos predominantemente graníticos, e consistindo maioritariamente em pinturas da Pré-história Recente, com apenas algumas gravuras paleolíticas e modernas. Os últimos sítios conhecidos são o Alto da Cotovia e Quinta da Moreirola, a cerca de 34 quilómetros de distância da foz do Côa, situados frente a frente num troço do Côa onde reaparece o

xisto, tendo ambos algumas gravuras incisais paleolíticas.

Ou seja, a arte do Côa distribui-se segundo dois eixos fundamentais. O primeiro é o rio Côa, numa extensão total de aproximadamente 34 quilómetros, dos quais os últimos 11/12 quilómetros são os mais importantes, com os sítios a sucederem-se densamente uns aos outros e apresentando enorme quantidade de rochas gravadas, por contraste com os sítios mais espaçados e com menor quantidade de rochas que se encontram nos terrenos para Sul. O segundo eixo é o Douro, adjacente à embocadura do Côa, numa extensão aproximada de 17 quilómetros entre o Pocinho e o sítio de Vale d'Arcos, com os sítios a apresentarem características similares ao último troço do Côa. Os termos destes eixos parecem assinalar o início de zonas de transição para outras realidades geomorfológicas.

A geomorfologia da região da arte do Côa.

O vale do Côa assinala uma fronteira natural, que deverá ter tido importância no passado, podendo ser um dos factores que levaram à realização de tanta arte rupestre numa área circunscrita e ao longo de tanto tempo (REIS 2014, 34-35). Correndo de Sul para Norte, o rio marca o término da Meseta Ibérica, que se desenvolve a Leste para Espanha, dando lugar em Portugal aos mais elevados planaltos e montanhas que marcam o relevo do Norte e Centro de Portugal. Assim, toda a arte do Côa se encontra no remate final da grande Meseta Ibérica. Como vimos, a área de distribuição das arte do Côa pode-se dividir em duas grandes áreas, com a zona fulcral correspondendo aos últimos 12 quilómetros do Côa e aos 17 quilómetros adjacentes do Douro, e uma zona secundária (mas cientificamente não menos importante) correspondendo ao troço seguinte do rio Côa para Sul, numa extensão de 22 quilómetros. As duas zonas têm características geomorfológicas diferentes.

A zona fulcral é uma área planáltica correspondente à meseta original, profusamente sulcada por inúmeras linhas de água profundas e escarpadas, correspondentes aos dois rios principais, o Douro e o Côa, e às pequenas ribeiras que lhes afluem. A cota do planalto original ronda os 400 metros acima do nível do mar, e o rio Douro nesta zona tem uma cota de 110 metros acima do nível do mar, fazendo com que os vales tenham uma profundidade típica entre os 200 e 300 metros. Toda esta zona é de geologia quase exclusivamente xistosa, e é precisamente nas encostas destes vales que, por efeitos erosivos, surgem os afloramentos de xisto de superfícies verticais onde se encontra a esmagadora maioria das gravuras da arte do Côa. Dos 1223 registos da arte do Côa, 1174 encontram-se nesta área fulcral.

A excepção à predominância do xisto surge em dois maciços quartzíticos a cotas mais elevadas, elementos residuais e sobreviventes dos profundos processos erosivos que marcam a região desde há muitos milhões de anos. Um dos maciços surge no centro da área fulcral, o Monte de São Gabriel, dominando a paisagem entre o Côa e o Douro, e elevando-se 250 metros acima do planalto. O outro surge ao longo da margem direita do Douro, elevando-se a quase 800 metros acima do nível do mar. Mas, embora imponentes e geologicamente importantes, estes maciços quartzíticos apresentam muito pouca arte rupestre, apenas duas rochas com pinturas da Pré-história Recente e uma terceira com

covinhas.

A área secundária tem uma morfologia similar à anterior, correspondendo a um planalto sulcado por linhas de água profundas, mas tem algumas diferenças importantes. As áreas planálticas são maiores e mais contínuas, e a uma cota superior, atingindo os 500 metros acima do nível do mar, e a diversidade geológica é maior. Grande parte da área é granítica, interrompida por uma nova área de quartzitos, a Serra da Marofa (que atinge os 900 metros acima do nível do mar), que por sua vez é sucedida por outra área xistosa. Nesta área granítica, o rio Côa forma um canhão estreito e profundo, e grande parte da arte rupestre desta área secundária surge aqui, sobretudo pinturas da Pré-história Recente, mas também as importantes gravuras paleolíticas da Faia, com os sulcos gravados pintados por cima. Na Serra da Marofa surgem mais pinturas da Pré-história Recente, e na zona xistosa reaparecem algumas gravuras paleolíticas que, como vimos, marcam o final da do complexo rupestre do Côa. No entanto, as rochas gravadas ou pintadas surgem aqui em pouco número e muito mais espaçadas face à zona fulcral, havendo apenas 49 registos inventariados no total dos 1223 registos da arte do Côa.

5. Conclusão

Embora haja alguns antecedentes ao longo do século XX, remontando aos anos 30, no reconhecimento da existência de gravuras no troço terminal do rio Côa e na área adjacente do rio Douro, a plena revelação da existência deste complexo rupestre ocorre apenas no final do ano de 1994, levando à intensa polémica, nacional e internacional, ao longo do ano de 1995, com a troca cruzada de argumentos entre os defensores da construção da barragem do Côa e os defensores da preservação das recentemente descobertas gravuras do Côa. Como é sabido, essa polémica culminou na decisão de abandonar a construção da barragem e de preservar a arte do Côa, levando à constituição do Parque Arqueológico do Vale do Côa e, anos mais tarde, à construção do Museu do Côa. Parque e Museu têm sido os meios através dos quais se tem efectuado a divulgação ao público da arte do Côa e se tem prosseguido a investigação da arte rupestre e dos seus contextos arqueológicos. Esta investigação tem vindo a ser divulgada em numerosos artigos e livros, muitos dos quais livremente disponíveis na página web do Museu e Parque Arqueológico (www.arte-coa.pt).

No tocante à arte rupestre, e entre muitos outros aspectos da sua investigação e características, o factor “quantidade” desde logo se assumiu como sendo importante. A procura de novas gravuras e de novos sítios esteve sempre presente na investigação arqueológica do Parque Arqueológico do Vale do Côa, desde o início e continuando ainda hoje. Essa investigação, que teve a participação de numerosas entidades e pessoas, incluindo alguns elementos da população local, permitiu que o número de rochas e registos inventariados tenha passado de poucas dezenas no final de 1994, no momento da revelação da arte do Côa, até às mais de 1200 que se registam hoje, distribuídos por mais de 80 sítios diferentes.

A esmagadora maioria destes registos corresponde a “rochas”, ou seja, afloramentos in situ com

gravuras e/ou pinturas. Por sua vez, a gravura domina enormemente face à pintura, pois há menos de uma vintena de rochas com motivos pintados, maioritariamente da Pré-história Recente, havendo uma única rocha, no sítio da Faia, em que gravura e pintura paleolítica se juntam nos mesmos motivos. Existem apenas 22 registos inventariados que não correspondem a “rochas” mas sim a outro tipo de pedras com gravuras (e um único caso de um seixo pintado no sítio paleolítico do Fariseu), sejam pedras soltas e partidas dos afloramentos originais, placas gravadas, estelas, etc..

Embora a prospecção e buscas de novas rochas e gravuras não esteja terminada, o vasto conhecimento adquirido permite conhecer e delimitar com grande correcção a área de distribuição da arte do Côa. Esta pode ser dividida em duas grandes áreas: fulcral e secundária. A primeira corresponde aproximadamente aos últimos 11/12 quilómetros do rio Côa e aos 17 quilómetros adjacentes do rio Douro, para um e outro lado da embocadura do Côa. É aqui que se encontra a imensa maioria das rochas gravadas e restantes registos da arte do Côa, cerca de 96%, numa área de geologia quase exclusivamente xistosa, correspondente a um antigo planalto densamente sulcado por uma miríade de linhas de água afluentes dos dois principais rios. Os restantes registos, em escasso número mas científica e patrimonialmente relevantes, surgem na área de distribuição secundária, correspondente aos subsequentes 22 quilómetros do rio Côa para Sul da área fulcral.

Nos próximos anos, para além de uma continuação dos trabalhos de estudo detalhado das muitas rochas e gravuras inventariadas na região, deverá também assistir à continuação de novas descobertas, seja em novos sítios seja em sítios já conhecidos, permitindo um conhecimento cada vez mais aperfeiçoado das características e dos números da arte do Côa, que serão divulgadas e publicadas para conhecimento do grande público e da classe científica, à medida do ritmo da investigação e das possibilidades da sua publicação.

야외 암각화의 보존

코아 계곡 암각화 실험 사례

Open-air rock-art conservation:

Present issues and possible solutions with regard to the Côa Valley rock-art complex

안토니오 바타르다 페르난데스

António Batarða Fernandes

많은 야외 암각화 유적들이 어려운 환경조건과 인위적인 훼손(반달리즘에서 절도까지), 그리고 인간의 활동으로 인한 환경 변화에서 살아남았다는 것은 놀라운 일이다. 하지만 광범위한 연구(BRUNET 1995)나 잘 발달한 보존방법(MALAURNT ET AL, 2007)의 혜택을 받아온 동굴벽화와는 달리 야외 암각화 분야의 연구는 많은 관심을 받지 못했다. 다만 신중하지 못하거나 무분별한 보존조치의 위험성 정도만 경고되고 있을 뿐이다(BAKKEVIG 2004; DEVLET & DEVLET 2002).

야외 암각화의 보호와 보존 이슈에 대한 접근

“보호”와 “보존”이란 용어는 보통 같은 의미로 사용되지만 두 개념을 구분하는 것이 중요하다. 여기서 “보호”는 유산의 영구적인 보존을 위협하는 요소에 직접적으로 개입하지 않고 간접적인 조치를 취하는 것이다. 대부분의 위협요소는 유적 방문에서부터 기후 변화와 같은 인간과 자연 활동으로 인해 가속화 된다. 반달리즘 같은 인위적 훼손이나 농사, 인프라 건설, 도시개발과 같은 경제적 성장으로 인한 훼손 이외에도 자연적인 풍화로 인한 훼손을 억제하기 위한 유산관리 전략이 시행되고 있다. 반면에 “보존”이란 용어는 유산의 자연 그대로의 물리적 수명을 유지시키기 위한 모든 “어려운 개입”을 의미한다. 예를 들어 안정화, 경화, 세척으로 대표되는 행동이 여기에 해당한다. 이외에도 다른 단어들이 사용될 수도 있겠지만, 더 명확하고 체계적인 질문 외에도 각 개념의 이론과 방법론, 그리고 기술이 학계에서는 다르기 때문에 두 용어를 이와 같이 구분하게 되었다.

암각화 기록의 중요성

풍화로 인한 암각화의 훼손은 복잡하고 그 과정이 아직까지 완전히 이해되지 않았

기 때문에(DOEHN & PRICE 2010), 많은 연구자들은 그림을 능숙하게 기록하여 고대 암각화의 모티브를 영구적으로 남기는 것이 중요하다고 주장한다. 그 주장에 따르면, 모든 암석의 풍화를 막는 것은 불가능하기 때문에 고대 이미지를 담은 암면과 노두는 언젠가는 부서지고 언젠가는 영원히 사라질 수밖에 없다. 하지만 기록을 한다면 적어도 정확한 모티브 사본을 다음 세대에게 물려줄 수 있다. 이어서 암각화의 기록을 통해 암면이나 노두의 풍화 패턴과 모티브를 묘사하고 기록할 수 있다. 최근 몇 년 사이에 암각화 분야의 자연적인 풍화 패턴을 기록하기 위한 다양한 방법이 개발되었다. 대부분이 디지털 사진, 사진 측량법, 레이저 스캐닝, 또는 다중스펙트럼 사진 기법 등 최신 사진기술과 컴퓨터 기술의 결합으로 이루어진 것들이다. 이와 같은 최신 기술을 적용함으로써 직접적인 접촉 없이도 암각화와 풍화 패턴을 적당한 비용으로 쉽고 정확하게 기록할 수 있다. 레이저 스캐닝은 장비와 기술 때문에 사진 측량법보다 더 많은 비용이 들지만, 사진 측량법은 동일한 이유로 디지털 사진기법보다 많은 비용이 든다. 빠른 기술의 도입은 때로는 파괴적이기도 했던 기존 암각화 기록법의 대부분을 대체했다(SUNDSTROM & HAYS-GILPIN 2011, 354). 기록은 대중과 지역사회, 특히 다음세대에게 암각화 가치와 보호의 중요성, 그리고 유산을 방문할 때 지켜야 할 도덕성에 대한 의식을 높이기 위해 꼭 필요하다.

학문적 접근

암각화 보존에 관한 세계 곳곳의 관심을 보면, 이 중요한 유산의 영구적인 보존에 많은 위협이 있다는 것을 알 수 있다. 몇몇 학자들은 암석 자체의 풍화를 가장 큰 위협 요소로 보는(POPE ET AL. 2002) 반면, 다른 사람들은 이끼와 같은 지의류(TRAEBAS 2004)나 인간의 활동(DEACON 2006)을 위협 요소로 언급한다. 이처럼 훼손 원인에 대한 다양한 의견은 연구자의 전공분야나 암각화가 있는 곳의 환경에 따라 나뉘는 것으로 보인다. 따라서 어떤 요인으로 풍화가 진행되고 있고 시급한 위협이 있는지는 암각화 관리자의 환경과 대처에 따라 다를 것이다.

야외 암각화 보존이 다른 고고학 분야처럼 많은 관심을 받지 못했다는 것은 세계적으로 관련 전문가가 부족하기 때문이다. 하지만 최근에는 관광개발 차원에서 몇몇 유적들이 관광지로 개발되는 등 이 분야에 대한 의식이 변하고 있는 추세다(DEACON 2006). 그렇기에 이 시점에 보존학 분야에서는 더 개발된 연구가 이루어져야 한다. 그 중 하나는 이론적으로 야외 암각화 보존에도 적용할 수 있는 석재 보존이다. 하지만 안타깝게도 상기 두 분야는 매우 다른 환경의 석재처리를 다루고 있다. 건축석재는 풍화 흔적이 없고 부식에 갓 노출된 바위를 다루지만 암각화는 수 천년동안 야외에서 고도로 풍화된 바위 표면을 다룬다. 이와 같은 두 상황은 근본적으로 환경이 다르기 때문에 적합한 보존 전략과 물질, 그리고 방법이 성공적으로 적용되어야 한다. 반면, 되네와 프라이스는 석재 보존을 지질학, 생물학, 또는 화학의 관습적 접근의 부분으로 풍화작용을 연구하는 것이 중요하다고 본다. “소수 특징인자들은 각각의 풍화과정을 지배하는데, 부식의 선형 비율에 관한 이전 추측과는 달리, 결과가 비선형적거나 혼잡스러울 수 있다.(....) 직시된 진도, 빈도수, 용량 반응에 관한 개념은(....) 한계점, 순환고리, 비선형성에 대한 생각에 의해 수정되고 있다.”(DOEHNE & PRICE, 75).

야외 암각화 자연열화의 이해

암각화 보존의 큰 관심은 기후변화에 있다. 기후변화가 석재 보존에 미치는 방법에 대한 연구가 바일즈에 의해 이루어졌다. 그는 기후변화를 촉진하거나 악화시키는 과정이 있지만 이를 둔화시키는 다른 방법도 있을 것이라 주장한다. 어찌되었든 이러한 영향을 개별적으로 측정하기는 어렵다고 한다. 하지만 바일즈는 물리적 풍화에 있어서 지구온난화는 추운 지방과 같은 지역에 풍화를 유발하는 동결-융해 효과를 감소시킬 것이라고 한다. 마찬가지로 “주·야간 온도 폭의 감소”(VILES 2002, 410)는 열로 인한 풍화작용의 감소를 보여줄 것이라고 한다. 하지만 강우량의 변화는 열팽창과는 다른 물리적 풍화인 결정화와 수화에 영향을 미칠 수 있다. 화학적 풍화에 관해서는 고온과 강수가 석재의 부식을 촉진할 가능성이 있지만 강우량이 적어지는 지역에서는 서서히 그 과

정이 늦춰질 수 있다(VILES 2002, 411). 기후변화가 생물학적 풍화에 미치는 영향은 아직 불분명하다. 바일즈의 가설에 따르면 강우량이 증가하면서 생물학적 성장 또한 증가하는데, 그 성장은 암석의 표면에 돌아난 이끼들이 건조한 환경보다 습한 지역에서 더 무해하고 손상이 적다는 것이다(2002, 411). 하지만 기후변화가 생물에 의한 물리·화학적 공격과 생물보호의 균형에 어떤 영향을 끼칠지에 대해서는 더 많은 연구가 필요하다. 본 연구는 석재보존에 관한 것이지만 석재 역시 풍화의 영향을 받으므로 암각화 보존에도 적용될 수 있을 것으로 보인다.

야외 암각화 보존 조치

데블렛(DEVLET, 2002)은 암각화 보존에 관해 교훈을 주는 사례를 제시한 바 있다. 그들은 남시베리아 암각화의 표면 침식을 멈추기 위해 진행되었던 1970년대의 보존 사례(틈 메꾸기, 시멘트와 기타 물질의 표면 주입)를 설명하고 있다. 이러한 보존사례들은 많은 보완책들을 만들었지만, 의도치 않은 손상이 많았기 때문에 최근 수십 년 동안 암각화의 틈 메꾸기, 접합, 강화, 표면 주입 등은 매우 조심히 다뤄지고 있다. 보존처리는 복잡하고 민감한 작업임에도 불구하고 종종 새로운 물질을 사용했을 때 나타나는 장기적인 효과에 대한 정보가 매우 적다. 에버리(AVERY)는 실험의 성과가 자연 환경에서 오랜 시간에 걸쳐 얻은 결과라고 할 수는 없지만 암각화에 어설픈 보존조치를 연구실 실험이 어떻게 예방할 수 있는지 깨달음을 주는 사례를 제공한다(1978. 6-8).

코아 계곡 암각화의 보존

자연 과정은 암각화의 장기적인 보존에 중요한 역할을 하지만 아직까지 고고학 분

야에서는 이를 제대로 다루지 않고 있다. 그러므로 열화역학을 온전히 이해하기 위한 노력은 코아 계곡 고고학 공원만의 문제는 아니다(그림 1). 물론 모든 사례마다 맥락은 다르겠지만 코아 계곡에는 적절한 연구 사례가 될 수 있다. 저자는 통합관리 계획의 일환으로 자연 열화위험에 대한 모니터링과 기록화를 위한 코아 계곡 고고학 공원의 보존 프로젝트를 추진해왔다(FERNANDES 2007).



그림 1. 코아 계곡 고고학 공원 전체 범위

Figure 1. The total area of the Côa Valley Archaeological Park. Figure with no scale. Map produced in the ArcView 9 suite using a 10 meter resolution DEM supplied by IGEO - www.igeo.pt by António Batarda Fernandes.

코아 계곡에서의 실험

보존 프로젝트에서 실시하고 있는 가장 중요한 조치 중 하나는 조각된 노두와 비슷한 풍화와 부식의 영향을 받는 자연암석에 대한 보존실험이다. 이 실험은 나중에 암각화 노두와 패널에 안정적인 보존재료와 기술의 적용 가능성을 실험하기 위해 실시되었다. 2004년에 진행된 이 실험에 대한 자세한 설명과 논의는 페르난데스의 연구(FERNANDES 2008)에서 살펴 볼 수 있지만 여기서는 몇 가지 실질적인 결과만 검토하고자 한다.

실험에 참가한 포르투갈 3곳의 보존회사는 전반적으로 비슷한 방법과 재료를 이용했다. 이는 모든 석재 보존 처리 회사가 공유하는 배경이 유사기 때문이다. 편암에 새겨진 야외 암각화의 보존 전문가를 채용하면 가장 좋았겠지만, 안타깝게도 이런 전문가는 포르투갈이나 다른 유럽국가에서 찾기가 힘들다. 계획 단계에서 이 세 회사는 그림이 새겨지지 않은 자연 암석의 갈라진 틈이나 접합부를 메꾸는 것을 보존 방법으로 선택했다. 재료는 탄성 중합체(절리 봉합용)와 에폭시 수지(노두 접합용)가 사용되었다. 핵심재료는 현지에서 구할 수 있는 편암을 다른 비율로 첨가한(또는 첨가하지 않은) 석회 몰타르였다. 더 나은 방법을 적용했을 수 있겠지만 실험단계에서 실험여부가 식별될 수 있도록 바위의 톤이나 질감을 모방하지 않기로 결정하였다.



그림 2. 페나스코사 노두에 간단한 조치 후 사진

Figure 2. Photo taken shortly after the intervention in Penascosa test outcrop was carried out. Photo by António Batarda Fernandes.

페나스코사 암각화 유적의 보존은 최소한으로 진행되었다. 그렇기 때문에 노두에서 거리를 두고 보았을 때는 실험 여부를 알아보기가 힘들었다(그림 2). 추가적으로 노두의 측면에 몰타르를 적용하여 내부에 물이 순환하는 것을 막았고, 그 결과 가능한 보존 조치에 대해서 적은 정보를 얻을 수 있었다. 두 번째 조치는 노두표면에 갈라진 곳을 직접 치료하며 더 예리한 접근을 하였다. 캐나다 두 인페르노 암각화 유적에 사용된 몰타르 중 하나는 점진적으로 녹색을 띄는 생물학적 균집을 드러냈다. 하지만 이후 현장 연구에서는 상기 언급된 몰타르는 녹색막이 없는 것으로 관찰되었다(그림 3). 관찰은 서로 다른 시기에 이루어졌기 때문에(녹색막이 여름에는 없었고 겨울에는 있었음), 생물학적 균집은 습기에 따라 이루어지는 것으로 추정된다. 리베이라 드 피스코스의 보존 목표는 가끔 있는 홍수가 보존 처리된 노두에 더 자연적인 외관을 주는 것이었다(그림 4). 홍수로 인해 퇴적된 침전물은 처음에는 작은 식물들이, 후에는 큰 식물들이 뿌리를



그림 3. 캐나다 두 인페르노 노두 조치

Figure 3. Intervened outcrop at the Canada do Inferno rock art site. Photo by Jaime Antônio.

내릴 수 있는 토양이 된다. 본 보존실험이 시작한 후 적어도 한 번의 큰 홍수가 있었지만 오래가지 않았고 침전된 퇴적물 역시 적었다. 리베이라 드 피스코스 노두는 아직 외관이 자연스럽지 못하지만 홍수와 같은 위험에 노출되었을 때 적용된 물질과 보존 처리된 노두가 어떤 반응을 보이는 지 평가하는 것 역시 실험의 목적 중 하나였다.

세 곳의 실험 중 캐나다 두 인페르노 노두만이 침수지역에 위치하지 않았다. 홍수 후 수위가 낮아질 때, 보존 처리된 다른 두 유적의 노두 상태는 양호했고 바위와 재료의 손실이 없었다는 분석이 나왔다. 정기적으로 침수되는 코아 노두는 보존처리 후 반복되는 침윤 및 건조, 침수와 노출에 저항력이 강해졌다. 본 사례는 오늘날 반구대 암각화가 처한 상황에 의미가 있을 것으로 생각된다.



그림 4. 페나스코사 암각화 노두에 대한 조치

Figure 4. Intervened outcrop at the Penascosa rock art site. Photo by António Batarda Fernandes.

결론

예비 실험을 추진하기로 한 것은 적절한 선택이었다. 실험을 통하여 실제로 암각화 보존 처리를 할 경우 맞을 수 있는 여러 문제에 대한 해결 방안을 찾을 수 있었다. 그 중 가장 연관성 있는 부분은 암각화의 구조적 안정성이다. 암각화의 손실을 초래하는 광범위한 개방의 제한은 최소한의 보존이라는 개념에 적합하고 최신 기술에 의해서도 더 나은 해결방안이 없다고 판단할 때에만 강제적인 방법을 사용하는 보존 전략의 개발에도 도움이 되었다. 평가를 통하여 적용된 물질이 적절하게 작용하고 있고 풍화현상이 증가하지 않았다는 것을 알 수 있었다. 주어진 환경에서 적용된 물질과 기술의 진화에 대한 관심은 이 연구 결과와 함께 암각화 보존 분야에 기여할 것으로 기대한다.

Introduction

It is extraordinary that so much open-air rock art has survived despite the harsh environmental conditions many sites face, the impact of human actions (ranging from vandalism to theft) and human led environmental changes affecting areas where sites are located. Yet, it is a field of study that has received relatively little attention, a situation that contrasts with the conservation of motifs located in caves which has benefited from extensive research (for instance BRUNET 1995); similarly, methods to monitor the evolution of weathering dynamics in caves with rock art are also well developed (for instance MALAURENT ET AL. 2007). What little is available for open-air rock art sites tends to warn of the dangers of ill considered and hastily prepared conservation interventions (BAKKEVIG 2004; DEVLET & DEVLET 2002).

Approaching open-air rock art preservation and conservation issues

Critical here is a distinction between the terms ‘preservation’ and ‘conservation’. Although the two terms are often seen as having an intertwined meaning, this author considers there is an important distinction between the two concepts. The term ‘preservation’ is should be applied to all actions that indirectly (that is, without directly intervening in the fabric of a heritage element) aim to address menaces to the perpetuation of that heritage asset. Most of these menaces have an anthropogenic origin, or are greatly enhanced by human intervention on the land from the micro-scale (e.g. over visiting at a heritage site) to the mega-scale (e.g. climate change). Thus, heritage management strategies are created and implemented to try to inhibit human impacts from accelerating natural weathering or natural decay processes at work at a given site besides preventing the destruction of heritage assets due to vandalism or economic growth (farming, infrastructure building or urban development). On the other hand, the term ‘conservation’ is proposed to include all the ‘hard’ interventions brought to bear on heritage assets with the aim of prolonging their ‘natural’ physical lifetime. Therefore, actions such as stabilization, consolidation, and cleaning are conservation actions. Although different words might be used, it is suggested that such a distinction is made not only for clarification and systematization questions but also in relation to the theory, methodologies and techniques behind each concept which are quite different and ultimately rest in different spheres of academic tradition.

The importance of documenting rock art

Since rock weathering dynamics are complex and not yet fully understood processes (DOEHNE

& PRICE 2010), many authors point that compiling competent documentation work is of paramount importance to the endurance of ancient rock art imagery. As the argument goes, since it is unrealistic to tackle weathering dynamics active on the total corpus of the planet's rock art some panels and outcrops that host ancient imagery will inevitably break-up and their motifs lost forever. Carrying out documentation work will assure that at least accurate copies of motifs will be available to future generations. Furthermore, documentation work, of both motifs and of the whole rock massif where they are located, can be an essential tool to record, describe and precisely locate weathering patterns active at a given rock art panel or outcrop. In the last few years, quite a few methods have been developed for recording rock art and associated natural weathering patterns. Most have taken advantage of the possibilities offered by combining new photographic and computer technologies such as digital enhanced photography, photogrammetry, laser scanning or multispectral photography.

The application of these new technologies have made available accurate, relatively simple to use, reasonably cost-effective, and essentially non-contact methods to record rock art and weathering patterns. Due to its technical and equipment requirements, laser scanning is considerably less affordable than photogrammetry. The latter, for the same reasons, will be less affordable than 'plain' digital photography. The swift introduction and adoption of these new methods has almost entirely replaced the 'old-fashioned' intrusive and sometimes damaging methods of recording rock art (SUNDSTROM & HAYS-GILPIN 2011, 354). Documentation is a valuable tool for raising awareness of the public, communities, and, especially, future generations to the value of rock art, the need to preserve it, and the proper 'ethical' fashion to visit and experience it.

Transdisciplinary approaches

From the many calls for conservation of rock art coming from very different parts of the world, it becomes apparent that there are many threats to the perpetuation of this significant heritage. Nevertheless, while some authors reference physical weathering as the most pressing risk (for instance POPE ET AL. 2002), others invoke the negative effects of Biodegradation, especially when lichen colonisation is concerned (for instance TRATEBAS 2004) or human factors (for instance DEACON 2006). It is suggested that these different attributions of the nature of risk have more to do with the specific area of expertise of each researcher, and, more importantly, with the different environments where rock art exists. Hence, these different settings will determine which weathering patterns are more active and pose more urgent risks to be dealt with by rock art managers and conservators.

The worldwide paucity of such professionals signals that open-air rock art conservation has not received the attention that other archaeological features have attracted. The panorama is slowly changing as touristic development is contributing to raised awareness and the transformation of some sites into tourism attractions (DEACON 2006). Hence, other more developed fields of research, within conservation studies, should be examined at this point. One of those areas is building stone

conservation, from which, in theory, relevant insights can be drawn for open-air rock art conservation. Nevertheless, the two disciplines deal with the treatment of stone material that exists in very different conditions: fresh unweathered stone recently exposed to decay as against paleo-weathered rock surfaces that have been out in the open for many millennia. As the two types of exposure are in essence quite different, so are the appropriate conservation strategies, materials, and methods that can be successfully applied.

On the other hand, DOEHNE & PRICE (2010) note that the conventional approach in building stone conservation tends to order weathering dynamics in closed areas of research such as geological, biological or chemical. In fact, it is important to recognize that:

“a few key parameters often dominate each weathering process and the result can be nonlinear and even chaotic, in contrast to previous assumptions about linear rates of erosion. (...) the straightforward concepts of magnitude, frequency, and dose-response (...) are being modified by ideas of thresholds, feedback loops, and nonlinearities” (DOEHNE & PRICE, 75).

Understanding natural degradation of open-air rock art

An area of great interest for rock art conservation is climate change. A necessarily speculative but plausible exercise on the different ways climate change may affect build stone conservation was undertaken by VILES (2002). This author suggests that there will be deteriorating processes hastening or getting worse but that others will slow down. However, the author also points that the outcome of these often-competing impacts will be difficult to individualize or measure. Nevertheless, regarding physical weathering processes, VILES (2002) proposes that global warming will signify a decrease in the impact of freeze-thaw induced weathering in several areas of the planet, namely in those located outside cold regions. Likewise, expected “reduced diurnal temperature range” (VILES 2002, 410) will imply a decrease in scale and incidence of stress provoked by thermoclasty. However, variability in pluviometric regimes may inversely affect thermal expansion as well as the other two major physical weathering processes, crystallization and hydration. As for chemical weathering processes it is likely that higher temperature and precipitation will hasten the role these processes play in stone deterioration. However, regions that undergo a decrease in rainfall may not suffer such a hastening (VILES 2002, 411), eventually experiencing some degree of deceleration of these processes. The impacts of climate change on biological weathering dynamics remain unclear. VILES hypothesises that “as rainfall increases, biological growth will also increase, but the growth will be more benign and less damaging (in wetter areas) than in drier environments where endolithic growth forms are common” (2002, 411). Nonetheless, “further work needs to be done to establish whether changing climates will alter the balance in any one area between biophysical and biochemical attack and bioprotection.” (2002, 411). Although the study specifically addresses impacts on build stone

conservation, it is suggested that these propositions can be applied to rock art conservation since the weathering mechanisms that will be impacted upon are also quite active regarding in situ stone decay.

Conservation interventions on open-air rock art

DEVLET & DEVLET (2002) provide an illustrative account of helpful in promoting informed conservation of rock art. The authors describe interventions (crack filling, surface impregnation with cement and other materials), carried out in the 1970s that was intended to stop the surface deterioration of south Siberian schist engraved rock art panels. These actions produced irreversible impacts and became complementary factors in deterioration. For that reason, in the last few decades, crack filling, reattachment, massif consolidation, and the impregnation of rock surfaces, are being approached with great caution, especially given the scale of unintentional damage that resulted from past interventions. Against a background where conservation actions are of a complex and delicate nature, there is often little information on the long-term implications of using new materials, which are often used within largely uncontrollable environments. AVERY offers an enlightening account of how laboratory testing might prove helpful avoiding ill-prepared interventions at rock art outcrops even though “success in simulated laboratory experiments may not necessarily indicate results which might be obtained over long periods of time under natural conditions in the field” (1978, 6 8).

Conservation of the Côa Valley rock art

Natural processes play a critically important and rather understudied role in the long-term security of rock art and yet are not well covered by archaeological research. Therefore, trying to holistically understand and address all the degradation dynamics is not an issue unique to the Côa Valley Archaeological Park (see Figure 1). Although each case has its own specific overall context, the Côa Valley is a relevant case study. As part of an integrated management philosophy, the author has been developing a Conservation Programme for the Côa Valley Archaeological Park that set the bases for monitoring and recording natural degradation threats (FERNANDES 2007).

Experiments in the Côa Valley

One of the most important actions already implemented by the Conservation Program was the pilot conservation interventions in un-engraved outcrops where weathering and erosion dynamics work in similar ways to those affecting the engraved outcrops. These experiments were designed to test the applicability and ageing of conservation materials and techniques that might be used in

future to confer stability to the rock art outcrops and panels. A thorough account and discussion of these experiments, carried out in 2004, can be found in FERNANDES (2008). Nevertheless, it is worthwhile to examine briefly some of the practical results of the experiments.

The three Portuguese companies involved in the experiments followed, generally speaking, similar strategies and used analogous materials. The background all the companies' share, which is one of build stone conservation, explains the similarities. It would have been reassuring to hire specialists in the conservation of open-air rock art located in schist outcrops but unfortunately these are not readily available in Portugal or any other European countries. On a conceptual level, all three companies opted for the consolidation of the tested un-engraved outcrops, which meant filling up of fractures, gaps, and diacalse boxes. The materials used included a range of different supplies (such as elastomeric membranes to help seal diacalse boxes, and epoxy resins to test the reattachment of small loose portions of outcrops). However, the core material consisted of lime-based mortar that was mixed in different gradations and adding (or not) local ground schist. At the testing stage it was decided not to emulate tones and textures of the rock so that the interventions would remain well discernible. Nevertheless, it is relevant to reckon how intrusive were the interventions and whether more 'friendly' alternatives could have been applied.

The intervention in Penascosa rock art site was very minimal in terms of conservation actions and, therefore, when seen from a reasonable distance to the outcrop, is hard to identify (see Figure 2). The followed option implied only to apply mortar on the side areas of the outcrop to prevent water from circulating inside the outcrop and consequently very little information on possible conservation actions can be extracted from it. The other two interventions followed a more incisive approach, by directly addressing the treatment of fractures present on the surface of the outcrops. One of the mortars used in Canada do Inferno rock art site reveals some kind of biological colonization with areas progressively acquiring a green colour. However, when carrying out later fieldwork, it was observed that the green layer was not present on the said mortar (see Figure 3). Since field observations were carried out in different periods of the year (not present in the Summer, present in Winter), it can be suggested that this biological colonization is dependent of available moisture.

One of the objectives of the Ribeira de Piscos intervention was also that occasional flooding would help to give a more natural appearance to the treated outcrop (see Figure 4). Floods deposit sediments that in turn became the needed soil for smaller, in a first phase, and then higher plants to root. Since the trial interventions were executed at least one major flood has occurred. However, this flood has not lasted for too long, and, consequently, the amount of sediment deposited was minimal. Therefore, the Ribeira de Piscos outcrop still possesses a somewhat unnatural looking. However, assessing the behaviour of the applied materials and of the treated outcrops when exposed to such a stressful event was also one of the objectives of the interventions. Of the three interventions only the Canada do Inferno outcrop was not located in an inundation area. After the end of the flood and consequential lowering of water levels, an analysis of the other two sites revealed that both treated outcrops behaved well and that no loss of materials, both in the rock and applied materials. Due to its similarities, the case of the periodically flooded Cõa outcrops that after treatment have resisted well

to repeated wetting and drying, submersion and emersion episodes is relevant in the context in which Bangudae rock art panel stands today.

Conclusion

The decision to promote the pilot tests has proved to be an adequate strategy. The experiments helped to find solutions to several problems that a real intervention will necessarily have to face. The most relevant actions concerned the structural stability of the engraved panels, an operation that can be considered under the framework of a consolidation approach. Confining of large openings that are causing the progressive loss of engraved areas fits the concept of minimum intervention and allows creating an adaptive intervention strategy only using more intrusive actions only when new data demonstrates that no softer solutions are able to mitigate problems. The evaluation carried out has shown that the applied materials are behaving well and that the interventions have not caused an increase of the weathering evolution dynamics in the treated outcrops. Nevertheless, extended and continued monitoring of the evolution of applied materials and techniques within the environment in which they were used will further reinforce these findings, thus contributing to a full validation of the proposed solutions.

온라인 플랫폼을 활용한 홍보

The Côa Museum and Archaeological Park
Public outreach efforts through the use of
online platforms

안토니오 바타르다 페르난데스

António Batarde Fernandes

고고학(고고학자)이 대중과 소통하고 사회적 참여를 유도하는 방식에 대한 다양한 시각이 있다. 고고학 분야는 대규모 개발과 보존 사이에 개입하면서 종종 지역적, 국가적, 또는 세계적으로 이목을 끌게 된다(코아 암각화 보존 관련, BAPTISTA & FERNANDES 2007). 이러한 개입을 어떻게 완수할 수 있을지에 대한 고민으로부터 이 분야에 대한 전문적인 용어에 대한 의문이 생겼다. 이 분야의 고고학을 어떻게 불러야 할까? 저자는 고고학계에서 전통적으로 사용되었던 단어를 감안하여 폭넓은 의미를 지닌 “대중 고고학”이라는 용어를 선호한다(SCHADLA-HALL 1999; ALMANSA SÁNCHEZ 2012). 같은 말은 아니더라도 고고학을 홍보하는 다양한 용어들이 사용될 수도 있지만, 토마스 와 리아(THOMAS & LEA 2014)는 대중들이 고고학에 참여하는 것을 고려한 당대 최고의 종합적인 리뷰를 제시한 바 있다.

대중과 소통하기 위하여 온라인 매체를 사용할 때 신중해야 한다는 알만사 산체스의 주장(ALMANSA SÁNCHEZ 2012)에 동의하면서, 만약 고고학자들이 사회에서 존중받고 영향력을 행사하고자 할 경우 그 길을 따를 것을 제안한다. 온라인 매체, 특히 SNS가 대중과의 직접적인 접촉을 대신하지는 않지만, 이들은 대중고고학 프로그램 개발에 있어서 추가적인 요소가 되어야 한다. 이러한 전략을 세울 때는 “무엇을, 누구에게, 어떻게” 전달할 것인지 명확히 표명하는 편집라인(editorial line)이 필수적이다. 그러므로 코아 박물관 및 고고학 공원과 같은 기관의 웹사이트는 SNS에도 공유될 수 있도록 검색기능을 살리는 정보의 원저장소가 되어야 한다. 예를 들어, 코아 박물관 및 고고학 공원의 방문객에게 현재 가장 영향력 있는 SNS인 페이스북 페이지는 문화 및 교육 자료의 특별한 쇼케이스다. 온라인 매체를 사용할 때, 도메인의 지명도를 높여 최대한 많은 방문객과 팔로워수를 늘리고 궁극적으로 코아 박물관 및 고고학 공원, 그리고 그 지역의 방문객을 늘리기 위한 협력이 필요한 것처럼, 온라인 매체는 커뮤니케이션과 대중고고학에 대한 일관성 있고 객관적인 기관 정책에 꼭 필요한 요소다. 여기에서는 현재 시행되고 있는 커뮤니케이션 전략을 평가하고 강화하기 위하여 도메인과 페이스북, 유튜브, 트위터를 이용하여 코아 박물관 및 고고학 공원의 간단한 빅 데이터 분석을 다루고자 한다.

코아 계곡 박물관 및 고고학 공원 홈페이지

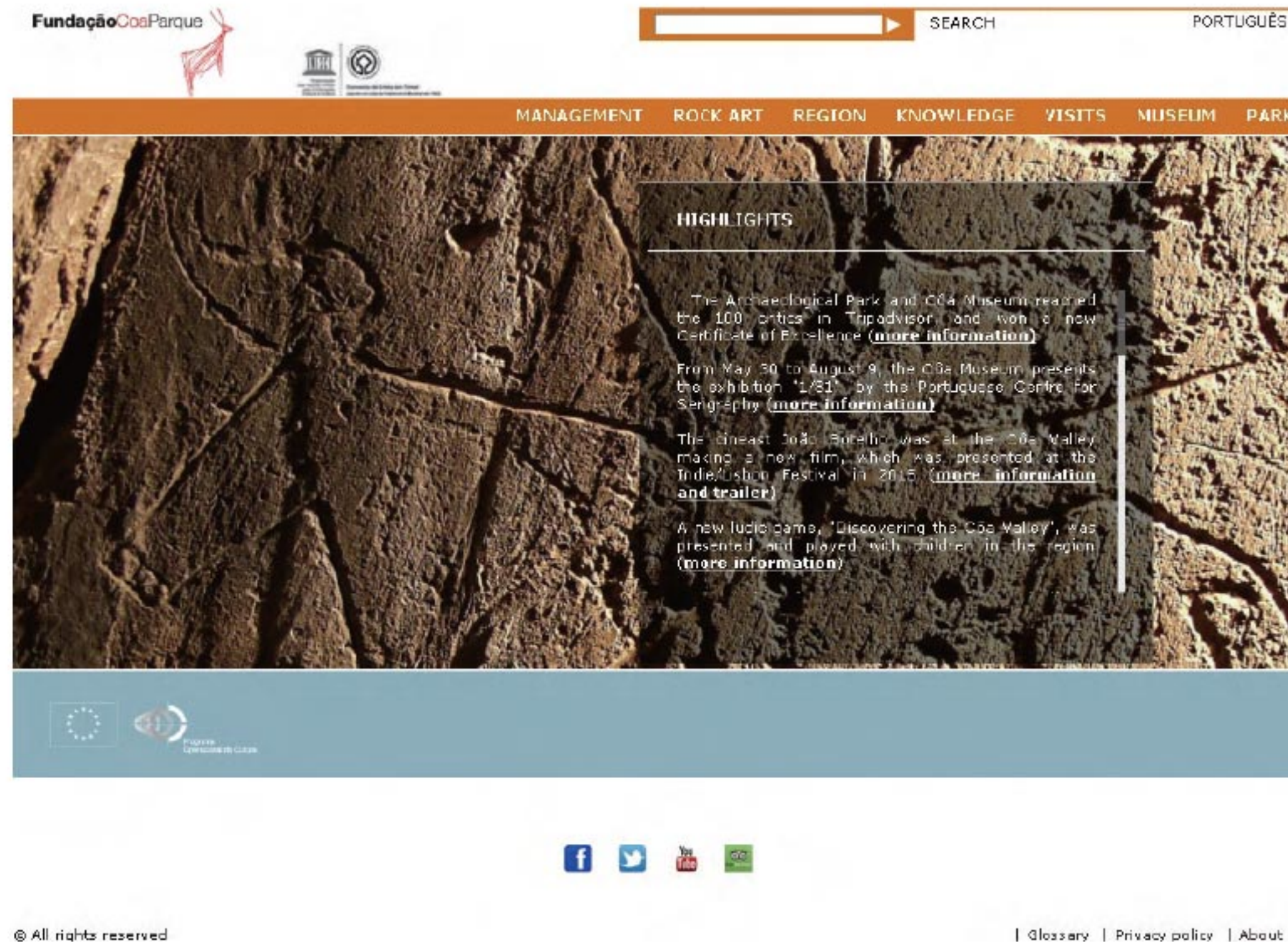


그림 1. arte-coa.pt 홈페이지

Figure 1. Homepage of the arte-coa.pt domain. Source: Screen capture from arte-coa.pt.

코아 박물관 및 고고학 공원 도메인(arte-coa.pt)의 생성은 IGESPAR, IP, 그리고 CECL(리스본 노바대학의 언어 및 의사소통 연구센터)에서 하였고, 제작은 UAUM(미뉴 대학교 고고학부)가 웹디자인은 CECL이, 개발은 CCG/ZGDV가 맡았다(그림 1). 웹사이트에는 코아의 예술, 이미지, 문화, 언어, 환경, 인간, 코아 이외의 예술, 예술의 맥락, 관광 또는 고고학, 인류의 활동과 같이 코아 암각화와 관련된 광범위한 콘텐츠에서 나타난다. 이와 함께 웹사이트는 유적 공원 내 암각화 분포와 같이 방문객들에게 유용한 정보를 제공하고 있다. 또한 수백 개의 암각화 사진과 도면, 지역 사진, 용어 사전, 무료로 다운받을 수 있는 천개 이상의 과학 논문, 코아 암각화와 기관 홍보용 포스터를 포함한 역사적 문서를 찾아볼 수 있다. 코아 공원 재단의 고고학자 마리오 레이스(Mário Reis)와 저자는 포르투갈 문화유산국의 IT부서와 함께 콘텐츠 업데이트의 업무를 맡고 있다. 도메인의 콘텐츠는 포르투갈어와 영어로 제공된다.

arte-coa.pt 도메인의 영향력

웹페이지나 도메인의 영향력을 확인하기에 좋은 구글 웹 로그 분석을 (GOOGLE ANALYTICS 2015) 2014년 6월 23일부터 이용하기 시작했다. 따라서 arte-coa.pt 방문객 관련 모든 통계는 따로 언급하지 않는 이상 상기 날짜에서 2015년 4월 28일까지의 통계임을 알린다. 그림 2는 대상과 사이트의 영향력에 관한 자료이다.

- a) 세션 : 63,924 b) 유저 : 52,228 c) 페이지 조회수: 182,065
d) 세션 당 페이지 수: 2,85 e) 평균 세션 시간: 00:02:21
f) 반송률: 63,33% g) 새 세션 비율: 81,70%.

a), b), e) 와 g)는 부연설명이 필요하지 않지만 다른 항목은 더 자세히 살펴볼 필요가 있다. c)는 arte-coa.pt 도메인 전체의 총 페이지 조회수를 뜻한다. 총 페이지 조회수는 웹페이지 또는 웹사이트의 영향력을 평가하는 주요 측정기준이기에 매우 중요하다. c)는 d)가 각 세션마다 방문한 arte-coa.pt 평균 도메인 페이지 수인 것을 쉽게 추측할 수 있다. 마지막으로 f)는 한 페이지만(랜딩 페이지) 방문하는 접속자들의 백분율이다. 일반적으로 검색을 통해 페이지에 접속했지만 관심이나 필요가 충족되지 못한 방문객들이 이러한 백분율을 차지한다.

구글 웹 로그 분석 자료는 그 이상의 비교자료를 제공하지 않기 때문에 온라인 매체의 효과적인 평가를 위해서는 비교분석이 필요하다. 시장에 정보 제공자는 많지만 자



그림 2. arte-coa.pt 방문객 통계 (2014/6/23~2015/4/28)
Figure 2. General description of arte-coa.pt target audience from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.



그림 3. arte-coa.pt 방문객 통계 (2015/3)
Figure 3. General description of arte-coa.pt target audience during March 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

료입수는 비용이 많이 들기에 페이지 조회수에 대한 자료 입수는 쉽지 않다. 하지만 상업 애플리케이션의 무료 테스트 버전에서도 자료 일부분은 얻을 수 있다. 포르투갈의 경우, 한 시장조사기관이 자사 계량 패널에 가장 많이 방문된 페이지와 도메인 TOP 10을 무료로 제공한다(MARKTEST 2015). 예를 들어, 마크테스트가 분류한 10번째로 많이 방문된 도메인 xl.pt 은 2015년 3월에 48,657명의 방문객을 달성했고(MARKTEST 2015) arte.coa.pt 도메인은 동시기에 25,840 방문객을 달성했다(그림 3).

다른 글로벌 애플리케이션 역시 자료를 제공하는데, arte-coa.pt 도메인의 글로벌 순위는 1,725,485 가장 방문객수가 많았던 나라(브라질)에서의 순위는 173,742 마지막으로 관련 분야(예술 및 연예)에서의 글로벌 순위는 173,710이었다(SIMILARWEB 2015). 반송률(63,33%)은 55%와 85% 사이는 평균보다 높고 30%~45% 사이를 우수하다고 보는 본 측정기준에서 높은 편인데(PEYTON 2014), 이 자료는 방문객 국적에 비추어 이해해야한다. 다른 자료는 arte-coa.pt 도메인 영향력의 특징, 방문객의 국적, 성별 및 연령대를 나타내는데 기여한다. 방문객수는 브라질이 가장 높았고(40,72%) 포르투갈이 그 뒤를 이었다(38,08%). 비록 크게 중요하지는 않지만 스페인과 프랑스와 함께 예상 외로 미국과 앙골라가 TOP 10에 있었다. 가장 큰 포르투갈어권 나라인 브라질의 방문객수가 가장 높다는 점은, 그림 4에서 드러나듯이 arte-coa.pt의 반송률이 그 나라에서 평균보다 높은 이유를 나타낸다. 또한 TOP 10 중 프랑스가 거부율이 가장 낮는데 이는 프랑스에서 방문하는 대부분의 사람들은 포르투갈 이민자들일 것이라는 추측을 입증해준다. 방문객의 연령대와 성별 자료는 그림 5와 6에서 볼 수 있다.

País	Aquisição			Comportamento		
	Sessões	% de novas sessões	Novos Utilizadores	Taxa de rejeições	Páginas/sessão	Duração média da sessão
	64 128 % do total: 100,00% (64 128)	81,83% Média por visualização de propriedade: 81,70% (0,17%)	52 479 % do total: 100,17% (52 391)	63,31% Média por visualização de propriedade: 63,31% (0,00%)	2,85 Média por visualização de propriedade: 2,85 (0,00%)	00:02:21 Média por visualização de propriedade: 00:02:21 (0,00%)
1. Brazil	26 116 (40,72%)	89,72%	23 431 (44,65%)	83,09%	1,42	00:01:09
2. Portugal	24 421 (38,08%)	73,81%	18 025 (34,35%)	44,82%	4,04	00:03:23
3. Spain	2 154 (3,36%)	76,18%	1 641 (3,13%)	40,30%	4,94	00:04:25
4. United States	2 029 (3,16%)	89,80%	1 822 (3,47%)	75,60%	2,67	00:01:35
5. France	1 310 (2,04%)	80,46%	1 054 (2,01%)	36,95%	4,95	00:03:58
6. United Kingdom	1 114 (1,74%)	73,52%	819 (1,56%)	60,59%	3,20	00:03:01
7. Germany	821 (1,28%)	71,50%	587 (1,12%)	41,78%	4,33	00:03:28
8. Canada	435 (0,68%)	71,72%	312 (0,59%)	66,67%	2,64	00:01:26
9. Angola	403 (0,63%)	89,08%	359 (0,68%)	75,68%	1,81	00:01:52
10. Italy	402 (0,63%)	79,85%	321 (0,61%)	49,75%	4,15	00:03:32

그림 4. arte-coa.pt 방문객 국가별 통계 TOP 10 (2014/6/23~2015/4/28)

Figure 4. Top ten of the countries sending more visitors to the arte-coa.pt domain from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

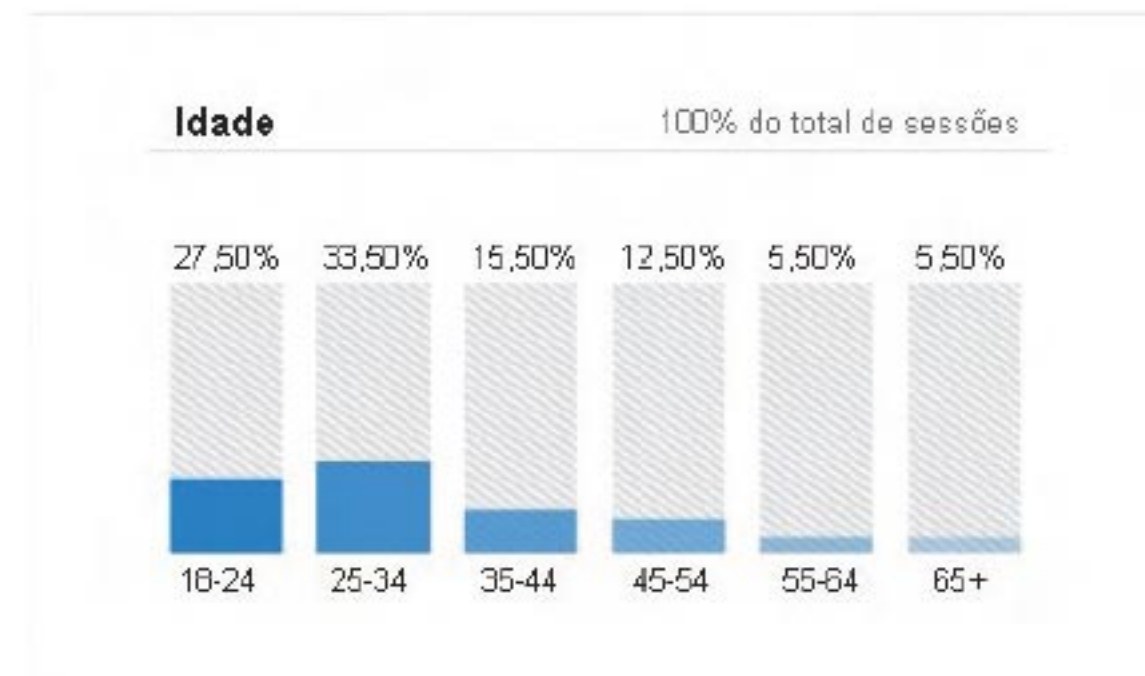


그림 5. arte-coa.pt 방문객 통계 (2015/3)

Figure 5. arte-coa.pt visitors' age from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

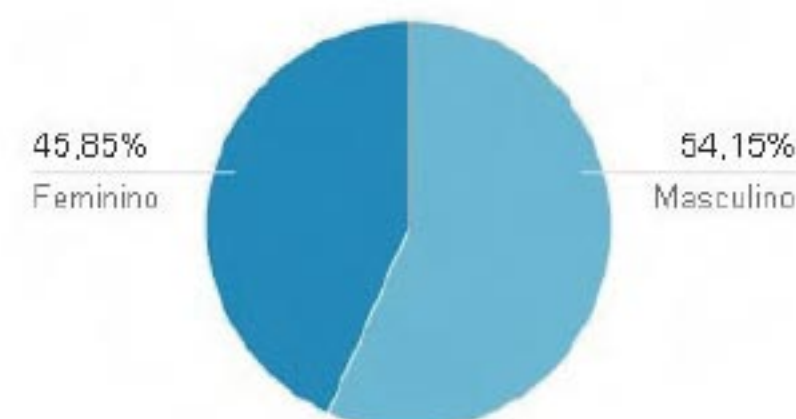


그림 6. arte-coa.pt 방문객 성별 (2014/6/23~2015/4/28)

Figure 6. arte-coa.pt visitors' gender from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

Navegador	Sessões	% Sessões
1. Chrome	36 171	56,39%
2. Firefox	8 308	12,95%
3. Safari	7 505	11,70%
4. Internet Explorer	7 128	11,11%
5. Android Browser	2 770	4,32%
6. Opera Mini	1 114	1,74%
7. Opera	396	0,62%
8. Safari (in-app)	189	0,29%
9. S40 Ovi Browser	182	0,28%
10. UC Browser	124	0,19%

그림 7. arte-coa.pt 방문시 사용된 웹 브라우저 (2014/6/23~2015/4/28)

Figure 7. Most used web browsers when visiting arte-coa.pt from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

Página	Visualizações de página	Visualizações de página únicas	Tempo médio na página	Entradas	Taxa de rejeições
	182 772 % do total: 100,00% (182 772)	143 332 % do total: 100,00% (143 332)	00:01:16 Média por visualização de propriedade: 00:01:16 (0,00%)	64 149 % do total: 100,00% (64 149)	63,31% Média por visualização de propriedade: 63,31% (0,00%)
1. /	19 653 (10,75%)	15 839 (11,05%)	00:00:58	15 147 (23,61%)	29,84%
2. /index.php?Language=pt&Page=Visitas&SubPage=SiteArteRuprestre	5 915 (3,24%)	3 997 (2,79%)	00:01:13	307 (0,48%)	50,81%
3. /index.php?Language=pt&Page=Gravuras&SubPage=ArteRuprestre&S&S=12	5 379 (2,94%)	4 027 (2,81%)	00:01:31	2 332 (3,64%)	38,12%
4. /index.php?Language=pt&Page=Museu&SubPage=Edificio	4 776 (2,61%)	3 802 (2,65%)	00:01:12	769 (1,20%)	55,53%
5. /index.php?Language=pt&Page=Museu&SubPage=Informacao&Menu2=Bilheteira	4 620 (2,47%)	3 034 (2,12%)	00:01:40	674 (1,05%)	37,83%
6. /index.php?Language=pt&Page=Gravuras&SubPage=GaleriaImagens	3 853 (2,11%)	3 006 (2,10%)	00:00:45	150 (0,23%)	37,33%
7. /index.php?Language=pt&Page=Gestao&SubPage=Funcionarios	3 622 (1,98%)	2 575 (1,80%)	00:01:13	1 333 (2,06%)	25,28%
8. /index.php?Language=en	3 561 (1,95%)	2 774 (1,94%)	00:00:53	1 249 (1,95%)	31,31%
9. /index.php?Language=pt&Page=Museu&SubPage=Visita	3 469 (1,90%)	2 629 (1,83%)	00:00:41	106 (0,17%)	45,26%
10. /index.php?Language=pt&Page=Museu&SubPage=Informacao	3 085 (1,69%)	2 522 (1,76%)	00:00:25	55 (0,08%)	50,91%

그림 8. arte-coa.pt 에서 가장 많이 방문된 페이지 (2014/6/23~2015/4/28)

Figure 8. Most visited pages of arte-coa.pt from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

Default Channel Grouping	Aquisição			Comportamento		
	Sessões	% de novas sessões	Novos Utilizadores	Taxa de rejeições	Páginas/sessão	Duração média da sessão
	64 163 % do total: 100,00% (64 163)	81,84% Média por visualização de propriedade: 81,70% (0,17%)	52 508 % do total: 100,17% (52 420)	63,31% Média por visualização de propriedade: 63,31% (0,00%)	2,85 Média por visualização de propriedade: 2,85 (0,00%)	00:02:21 Média por visualização de propriedade: 00:02:21 (0,00%)
1. Organic Search	49 812 (77,63%)	83,48%	41 582 (79,19%)	65,47%	2,69	00:02:13
2. Direct	7 371 (11,49%)	76,83%	5 663 (10,79%)	62,83%	2,81	00:02:33
3. Referral	5 544 (8,64%)	77,29%	4 285 (8,16%)	46,32%	4,11	00:03:15
4. Social	1 436 (2,24%)	68,11%	978 (1,86%)	56,27%	3,72	00:02:25

그림 9. arte-coa.pt 방문 경로 (2014/6/23~2015/4/28)

Figure 9. Acquisition of arte-coa.pt from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

가장 인기 있는 웹 브라우저와 페이지 관련 영향력을 향상시키기 위해서는 다른 측정 방법이 유용하다. 사용된 브라우저에 대해 그림 7에 따르면 90%가 넘는 arte-coa.pt 방문객은 이동기기(스마트폰, 태블릿 등)를 이용하지 않았기에 이동기기에 맞춰 디스플레이나 네비게이션을 향상시키는 것은 우선순위가 아니다. 하지만 세계에서 가장 유명한 검색 엔진인 구글이 최근 검색결과 나열 알고리즘을 이동기기에 적합하게 바꾸었다는 것은 염두에 둘 필요가 있다(PÚBLICO 2015).

그림 8은 arte-coa.pt 도메인에서 가장 많이 방문한 페이지를 나타낸다. 예상대로 메인페이지가 가장 많이 방문되었고, 코아 고고학 공원 속 암각화 유적에 대한 방문 정보 페이지가 이를 뒤따랐다. 이 자료는 어느 페이지를 향상시켜야 하는지 알려주기도 하고 온라인 매체가 코아 암각화 유적지 방문 정보와 같은 공공서비스를 제공한다는 것을 확증함과 동시에 도메인을 방문하는 이들의 필요를 알아볼 수 있기에 중요하다.

마지막으로 페이지 방문경로 분석 역시 중요한 정보를 제공한다. 대부분은 검색을 통해 도메인을 방문했고 (77,63%, 그림 9), 검색엔진 중에는 구글 방문이 가장 높았다. 직접방문(주소창에 직접 웹페이지 주소를 입력한 방문객들)이나 다른 페이지 또는 SNS를 통해 방문한 숫자는 현저히 낮다. 가장 많은 방문객들은 코아 마을(Vila Nova de Foz Coa) 의회 웹페이지와 도우루(Douro) 지역을 홍보하는 웹페이지 두 곳을 통해 arte-coa.pt를 방문한다(그림 10). 그림 11에 따르면 방문객들이 도메인에 머문 시간과 무관하게 SNS 중 페이스북이 독보적으로 많은 방문객들을 arte-coa.pt로 유도했다. SNS를 통한 방문 수는 적지만 페이스북 포스트를 통해 도메인에 여러 방

문객을 유도할 수 있었다는 사실은 외면할 수 없다. 예로 2014년 7월 12일, 그 해 여름의 코아 박물관 및 고고학 공원의 교육과정을 페이스북에 공유함으로 방문 수는 최고조에 달했다.

SNS

4년 전, 코아 박물관 및 고고학 공원은 SNS 활동을 시작했다. 페이스북 페이지와 유튜브 채널 계정을 만드는 것이 먼저였고 트립어드바이저(TRIPADVISOR) 페이지에도 많은 관심을 기울였다. 이후 트위터 계정도 만들어 arte-coa.pt 도메인과 함께 SNS는 각기 다른 글로벌 기관 홍보 전략의 목표를 추구했다. 하지만 인스타그램, 텀블러(TUMBLR)나 핀터레스트(PINTEREST)와 같은 SNS는 모니터 중이고 장차 영역을 넓히기 위해 사용될 수 있다.

페이스북

(www.facebook.com/museudocoa)

2011년 10월에 페이스북 페이지를 만들었을 때부터 암각화와 박물관 건축물, 그리고 지역의 장대한 풍경을 담은 고화질 사진들이 인기 있었다. 사진들은 가장 많은

Origem	Aquisição			Comportamento		
	Sessões	% de novas sessões	Novos Utilizadores	Taxa de rejeições	Páginas/sessão	Duração média da sessão
	6 980 % do total: 10,88% (64 169)	75,40% Média por visualização de propriedade: 81,70% (-7,71%)	5 263 % do total: 10,04% (52 422)	48,37% Média por visualização de propriedade: 63,31% (-23,60%)	4,03 Média por visualização de propriedade: 2,85 (41,29%)	00:03:05 Média por visualização de propriedade: 00:02:21 (31,18%)
1. cm-fozcoa.pt	654 (9,37%)	71,25%	466 (8,85%)	16,67%	6,64	00:05:33
2. facebook.com	467 (6,69%)	67,02%	313 (5,95%)	56,67%	2,56	00:01:36
3. l.facebook.com	353 (5,06%)	60,62%	214 (4,07%)	58,64%	5,81	00:03:29
4. dourovalley.eu	305 (4,37%)	80,98%	247 (4,69%)	51,48%	4,05	00:02:45
5. semalt.semalt.com	267 (3,83%)	100,00%	267 (5,07%)	100,00%	1,00	00:00:00
6. en.wikipedia.org	254 (3,64%)	59,06%	150 (2,85%)	20,47%	5,91	00:05:21
7. m.facebook.com	196 (2,81%)	85,20%	167 (3,17%)	78,06%	1,52	00:00:58
8. google.fr	181 (2,59%)	80,66%	146 (2,77%)	37,57%	2,82	00:02:19
9. discoverdourovalley.com	173 (2,48%)	60,12%	104 (1,96%)	18,50%	6,69	00:05:23
10. mosteirojeronimos.pt	166 (2,38%)	96,39%	160 (3,04%)	59,04%	2,24	00:01:03

그림 10. arte-coa.pt 방문 경로 도메인 (2014/6/23~2015/4/28)

Figure 10. Domains sending most traffic to arte-coa.pt from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

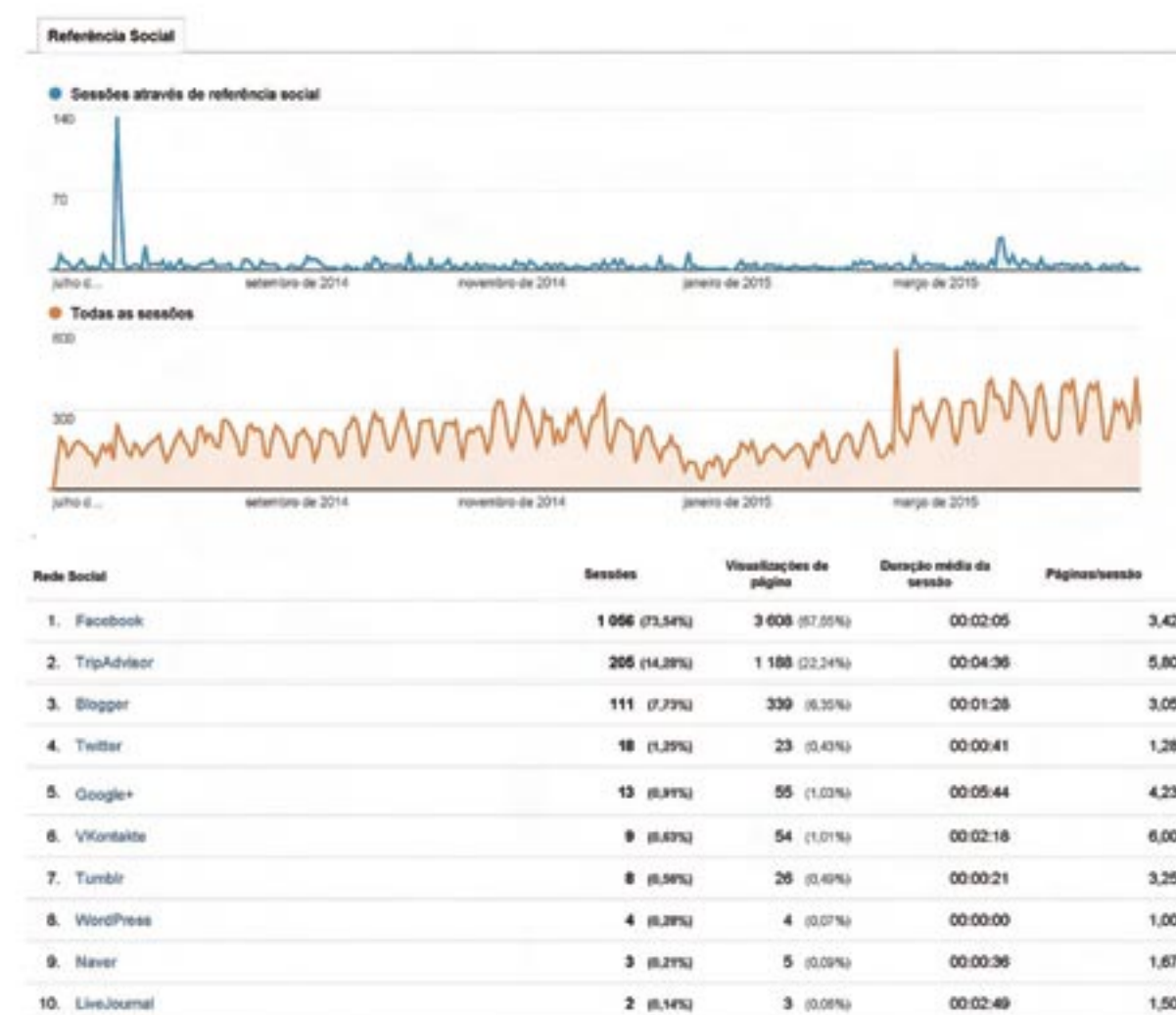


그림 11. arte-coa.pt 방문 유도 SNS 통계 (2014/6/23~2015/4/28)

Figure 11. Social media platforms sending more traffic to arte-coa.pt from the 23 of June 2014 until the 28 of April 2015. Source: Screen capture from Google Analytics.

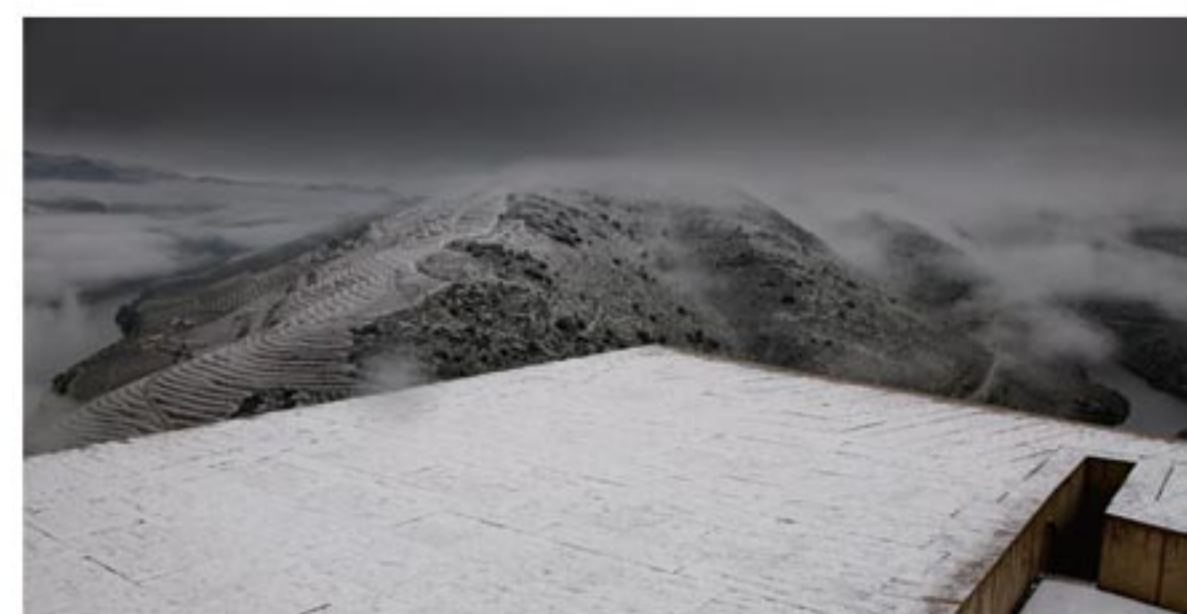


그림 12. 코아박물관 페이스북 페이지에서 가장 많은 댓글과 “좋아요”를 받고 공유된 사진: 눈에 덮힌 박물관과 주변 풍경.

Figure 12. One of the most liked, shared and commented photos published in the Coa Museum's Facebook page, snow on the Museum and surrounding landscape! Photo by Jaime António.

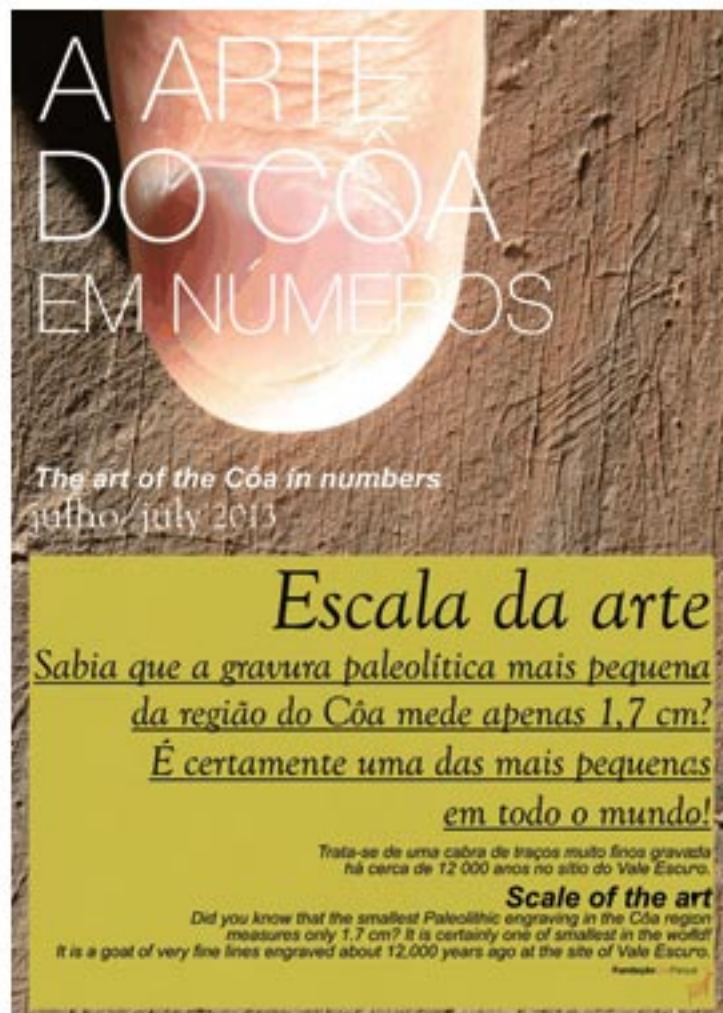


그림 13. “숫자로 보는 코아예술” (The Coa Art in Numbers) 월간지 2013년 7월호

Figure 13. July 2013 issue of the “The Coa Art in Numbers” Newsletter. Design by Jorge Davide Sampaio using a photo by Mário Reis.

“좋아요”와 댓글을 받고 공유되며, 페이지 팬들 사이에서 가장 인기 있다(그림 12 참고). 이런 사진으로 대중의 관심을 끈 후, 자극적이고 교육적인 표제들을 통해 암각화와 환경에 대한 정보와 교육서비스와 같은 박물관에서 진행하는 프로그램이나 세 개의 개방 유적 방문 시스템에 대해 알릴 수 있다. 홍보와 접객이 함께 가는 것이다. 표제들은 보통 “더 알아보기” 링크가 포함되어 더 자세한 소식이나 보고서, 또는 웹사이트의 참고목록 페이지로 방문객을 유도한다. 교육적 콘텐츠를 매력적인 방법으로 접근한 예로는 코아 계곡 암각화 관련 자료를 제공하는 이중 언어(포르투갈어/영어) 월간지 “숫자로 보는 코아(The Coa in Numbers)”가 있다(그림 13).



그림 14. 코아박물관 페이스북 페이지 팔로워의 성별과 연령대 (Mulheres=여성; Homens=남성). 2014년 9월 기준.

Figure 14. Age and gender of the Coa Museum's Facebook page followers (“Mulheres” – Women; “Homens” – Men). Reference date for presented values: September 2014. Design by Jorge Davide Sampaio.

페이스북 페이지의 영향력

집필 시점에 이미 코아 박물관 페이스북 페이지는 약 11,000 “좋아요”에 도달했다. 국내·외에 영향력을 미치는 것이 페이지의 목표이기 때문에 다른 박물관의 페이스북 페이지의 온라인 순위를 고려해야 한다. 포르투갈 페이스북 순위를 매기는 rankUPt(www.rankupt.com)에서 “Museu(박물관)”을 검색하니 코아 박물관은 10위에 있었다. 반면에 musuem-analytics(www.museum-analytics.org)는 사이트에 등록된 29개의 포르투갈 박물관 및 유관기관 중 코아 박물관 사이트를 14위로 매겼다. 그림 14는 팔로워의 성별과 연령대를 나타내고 그림 15 ~ 17은 2014년 9월에 페이지에서 활동한 이들과 팔로워의 지리

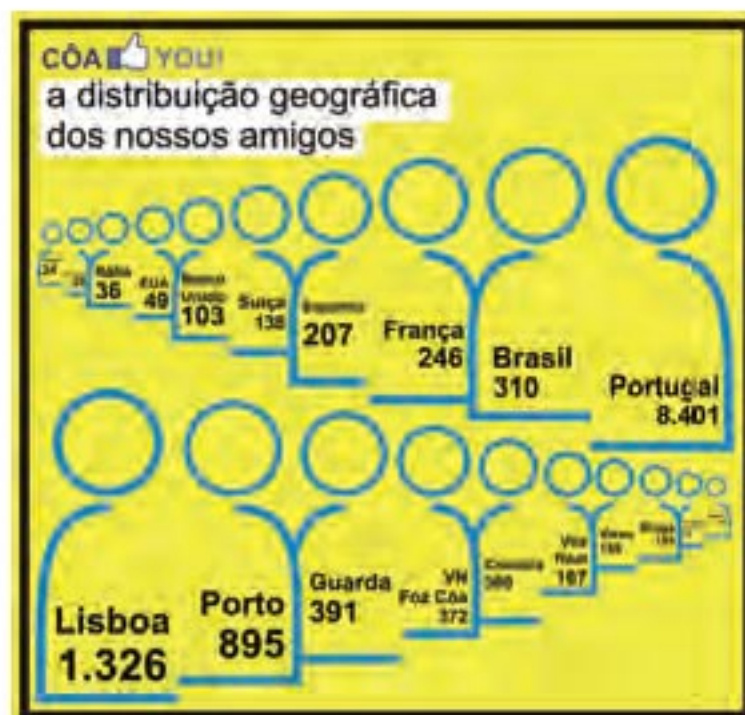


그림 15. 코아박물관 페이스북 페이지 팔로워의 지리적 분포. 2014년 9월 기준.

Figure 15. Geographic distribution of the Coa Museum's Facebook page followers. Reference date for presented values: September 2014. Design by Jorge Davide Sampaio.

적 분포를 나타낸다. 팔로워의 대부분이 여성인 것과 방문객들의 지리적 위치가 광범위하다는 것이 돋보인다. 본 자료는 상기 arte-coa.pt 도메인 관련 분석과 비슷하다.

유튜브(www.youtube.com/museudocoa)

유튜브 채널은 이미 있던 상당한 다큐 영상 자료를 이용해 지역, 특히 코아 박물관 및 고고학 공원의 근대역사의 저장소로 개발하기 위해 만들어졌다. 다큐멘터리, 단편 애니메이션, 홍보영상, 뉴스 방송 및 토론 영상을 포함한 50개 이상의 영상이 이미 업로드 되어 공개되었다. 각 영상은 나름대로 중요한 역사적 기록인데 특히 1990년대 중반에 논란이 되었던 코아 계곡 암각화 유적 보호 관련 영상들이 그러하다(BAPTISTA & FERNANDES 2007). 채널의 또 다른 목적은 온라인 매체의 보완이다. 유튜브에 올려진 영상들은 주기적으로 페이스북과 트위터에 공유가 되고, 이 영상들은 줄곧 가장 많은 조회수를 얻게 된다. 더불어 arte-coa.pt 도메인 역시 한 웹페이지에 유튜브에 올려진 영상의 링크들이 그룹별로 정리되어 있다. 유튜브 채널의 또 다른 목적은 코아 계곡 박물관 및 고고학 공원팀이 제작한 “O Que Aprendi - Fernando Barbosa e a Arte do Coa(내가 배운 것들-페르난도 바르보사와 코아 예술)”이나 “Uma Visita ao Parque Arqueológico do Vale do Côa(코아계곡 박물관 및 고고학 공원 방문기)”와 같은 영상을 저장하고 공유하는 것이다(FERNANDES 2015). 이 단편작들은 자이메 안토



그림 16. 2014년 9월 한 달 동안 코아박물관 페이스북 페이지를 방문한 방문객들의 지리적 분포.

Figure 16. Geographic distribution of reached individuals by the Coa Museum's Facebook page during September 2014. Design by Jorge Davide Sampaio.



그림 17. 2014년 9월 한 달 동안 코아박물관 페이스북 페이지에서 활동한 (공유, 댓글, 또는 "좋아요"를 누른) 방문객들의 지리적 분포.

Figure 17. Geographic distribution of involved individuals (people who liked, shared or commented) with the Coa Museum's Facebook page during September 2014. Design by Jorge Davide Sampaio.

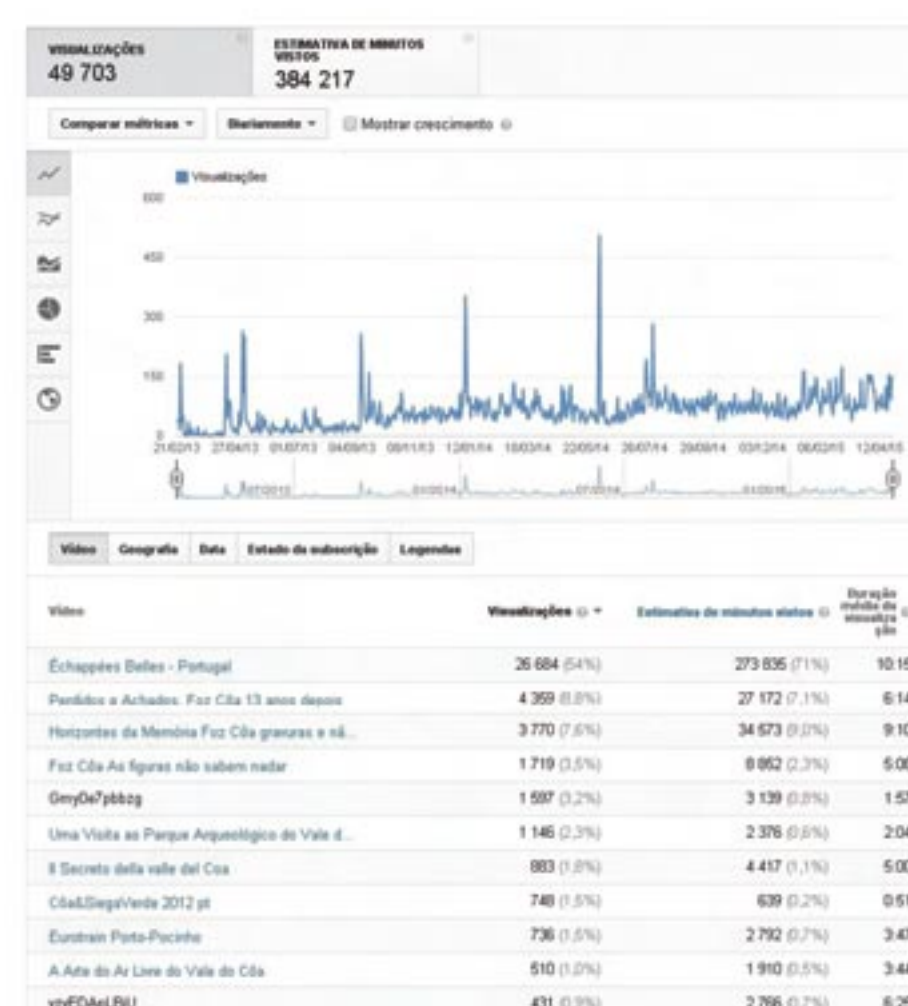


그림 18. 코아박물관 유튜브 채널의 전반적 통계 (2013/2/21~2015/4/26)

Figure 18. Overall statistics of the Coa Museum YouTube channel from the 21 of February 2013 until the 26 of April 2015. Source: Screen capture from YouTube.

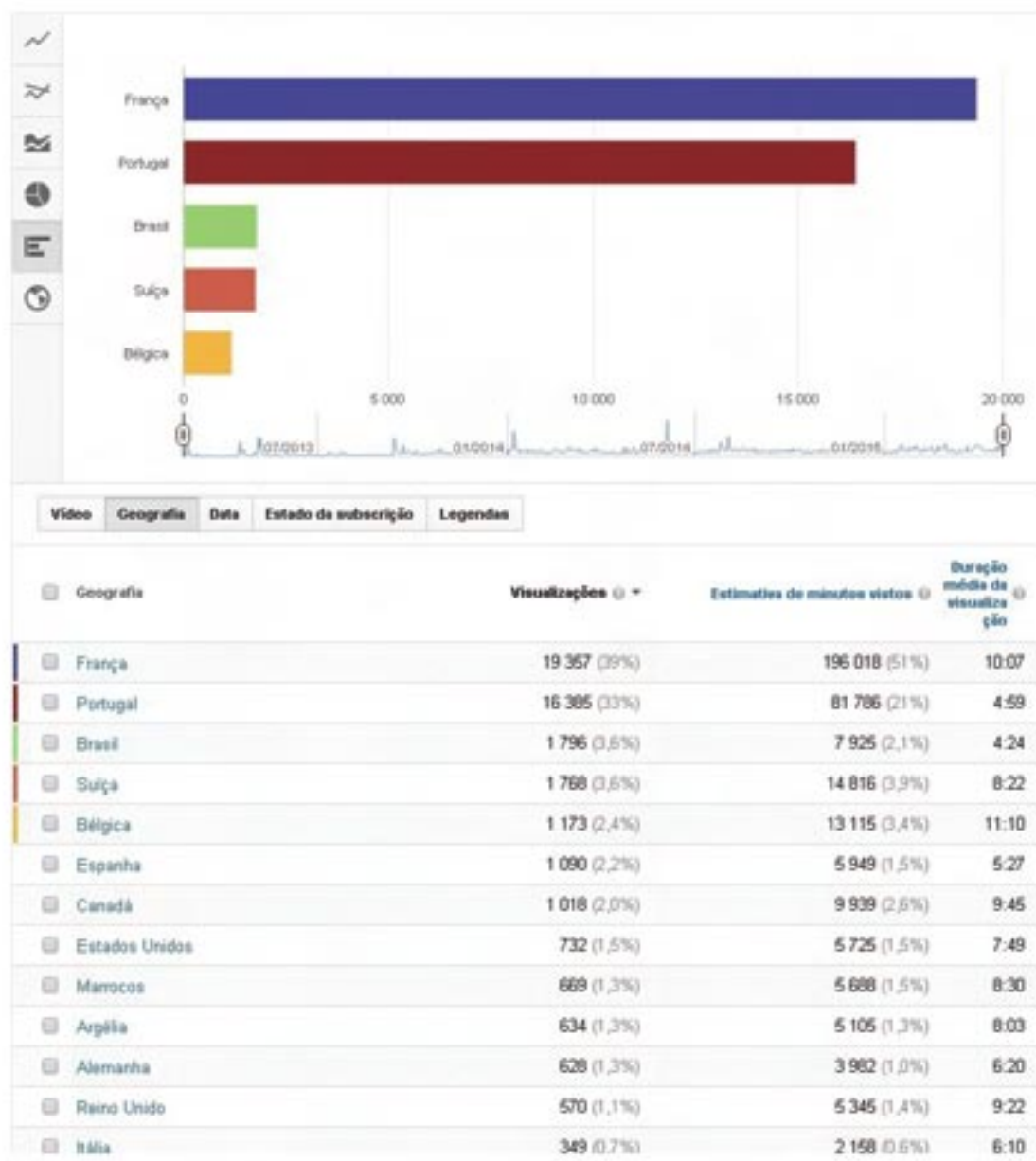


그림 19. 코아박물관 유튜브 채널 방문객의 국가별 통계 (2013/2/21~2015/4/26)

Figure 19. Countries sending the most visitors to the Coa Museum YouTube channel from the 21 of February 2013 until the 26 of April 2015. Source: Screen capture from YouTube.

Vídeo	Estimativa de minutos vistos	Duração média de vídeo	Porcentagem média de visualização
Echappées Belles - Portugal	273 835	10:15	17%
Horizontes da Memória Foz Côa gravuras e ná...	34 573	9:10	31%
Perdidos e Achados: Foz Côa 13 anos depois	27 172	6:14	46%
Foz Côa As figuras não sabem nadar	8 852	5:08	16%
Il Secreto della valle del Coa	4 417	5:00	19%
Gmy0a7pb0zg	3 139	1:57	37%
MRcQnLnEyk	2 856	7:36	12%
Eurtrain Porto-Pocinho	2 792	3:47	6,8%
vxE0ApLBJU	2 766	6:25	22%
Touchstone: The Rock Art of Coa Valley	2 542	6:12	21%
Uma Visita ao Parque Arqueológico do Vale d...	2 376	2:04	58%
Câmara Clara: Os Tesouros do Coa	2 049	7:33	12%
A Arte do Ar Lim do Vale do Coa	1 910	3:44	14%
Toda a Verdade	1 909	6:32	21%
Journal da Noite - Pinturas do Calneal	1 292	4:11	40%
Im Tal des Douro	1 165	3:18	12%
Destinos	905	3:11	11%
O que Aprendi - Fernando Barbosa e a Arte d...	748	1:44	58%
À la conquête du passé	690	4:45	8,6%
Arte Paleolítica do Vale do Coa	673	2:52	9,3%
Coa&SiegaVende 2012 pt	639	0:51	53%
Mé	536	4:15	26%
Arte Libre Vale do Coa y Siega Vende - Portug...	440	3:38	35%
Arte Rupestre do Coa - Conferência-Debate-Vi...	430	4:34	15%
A Arte dos Caçadores do Vale do Coa	386	3:27	12%

그림 20. 코아박물관 유튜브 채널에서 가장 많이 시청된 영상 (2013/2/21~2015/4/26)

Figure 20. Most watched videos in the Coa Museum YouTube channel from the 21 of February 2013 until the 26 of April 2015. Source: Screen capture from YouTube.

니오(Jaime António)와 함께 저자가 감독 및 편집을 맡았고, 오늘날 흔히 구할 수 있는 세미프로 편집 소프트웨어로 만들어졌다.

유튜브 채널의 영향력

유튜브 통계 분석에 따르면 계정생성일인 2013년 2월 21일부터 2015년 4월 26일까지 코아 박물관 및 고고학 공원 채널은 총 49,703의 조회수를 얻었고 384,217분 동안 시청되었다(그림 18). 놀라운 사실은 포르투갈(33%)보다 프랑스(39%)에서 더 많은 조회가 있었다는 것이다(그림 19). 하지만 앞서 언급했던 arte.coa.pt 도메인 프랑스 방문객의 낮은 거부율을 볼 때, 프랑스 다큐멘터리가 독보적으로 많이 시청되었다는 통계를 보면 놀라움이 수궁이 된다(그림 20). 유튜브 채널 방문객의 성별과 연령대는(그림 21) arte-coa.pt 방문객과 다르다. 유튜브 관객이 조금 더 나이가 들었긴 해도 연령대는 그리 차이하지 않지만, 이들 대부분이 남성으로(약 70%) arte-coa.pt 도메인(54%)과 다르다. 마지막으로 채널에 공유된 영상 조회수 평균 비율은(그림 20) 흔히 인지되어 있지만 드물게 입증된바와 같이 평균적으로 짧은 영상이 관객의 관심을 더 오래 끌 수 있기에 더 효과적이라는 것을 증명한다. 그림 20의 분석은 코아 박물관 및 고고학 공원이 제작한 짧은 홍보영상들이 평균 조회 비율을 넘은 것을 나타낸다.

트위터 (www.twitter.com/museucoa)

트위터 계정은 어느 속담처럼 한 사업에 전 재산을 걸지 않기 위해 2014년 1월 29일 만들어졌다. 또한 SNS 계정을 늘린다는 것은 독창적인 콘텐츠 개발과 기관과 전문가에 의한 온라인 매체 관리에 융통성을 가하는 것을 뜻한다. 트위터는 젊은이들 사이에 확장 비율이 높고 흥미로운 교육 지원을 제공했기 때문에 선택되었다(JUNCO, HEIBERGER & LOKEN, 2011; SOLTERO 2012). 콘텐츠가 겹치는 경우도 있지만, 트위터는 단순히 페이스북 페이지의 복제가 아니다. 트위터는 국제적인 관객에게 직접 접하는 콘텐츠를 영어로 제공하기 때문이다. 코아 박물관 및 고고학 공원이 참여한 트위터 “박물관 주간”과 같은 트위터 독점 콘텐츠도 제공된다. 일주일 동안 진행된 본 이벤트는 SNS와 현대사회에서 박물관의 지명도와 홍보를 최대화하는 것이 목적이다 (MUSEUMWEEK 2015). “박물관 주간”의 경우, 페이스북 역시 주로 트위터에서 이행될 수 있도록 설계된 본 이벤트를 반영했다. 이벤트 참여는 여러 SNS에서 공유된 콘텐츠를 이용하여 “스토리”를 만드는 어플을 통해 요약되었다 (STORIFY 2015). 이 “스토리”는 다음 링크에서 볼 수 있다.

<https://storify.com/museucoa/a-nossa-museuweek-our-museumweek> (2014) ;
<https://storify.com/museucoa/museum-week-museucoa-2015> (2015).

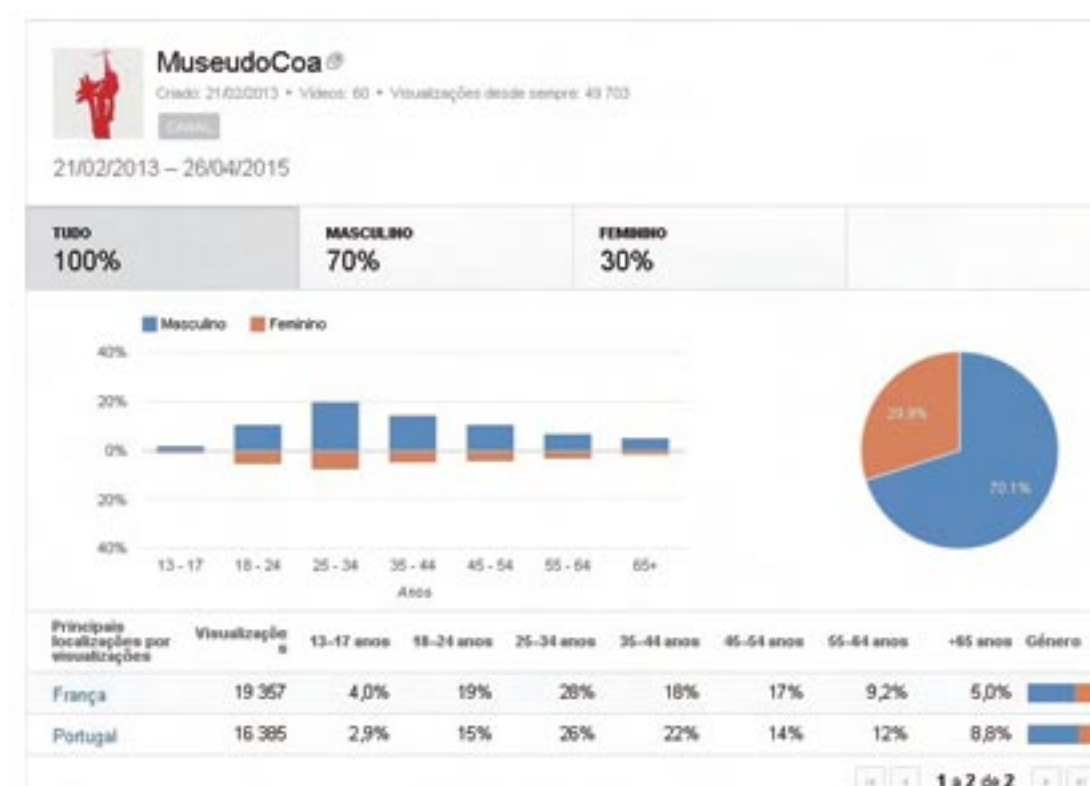


그림 21. 코아박물관 유튜브 채널 방문객의 성별과 연령대
(2013/2/21~2015/4/26)

Figure 21. Age and gender of the visitors to the Coa Museum YouTube channel from the 21 of February 2013 until the 26 of April 2015. Source: Screen capture from YouTube.

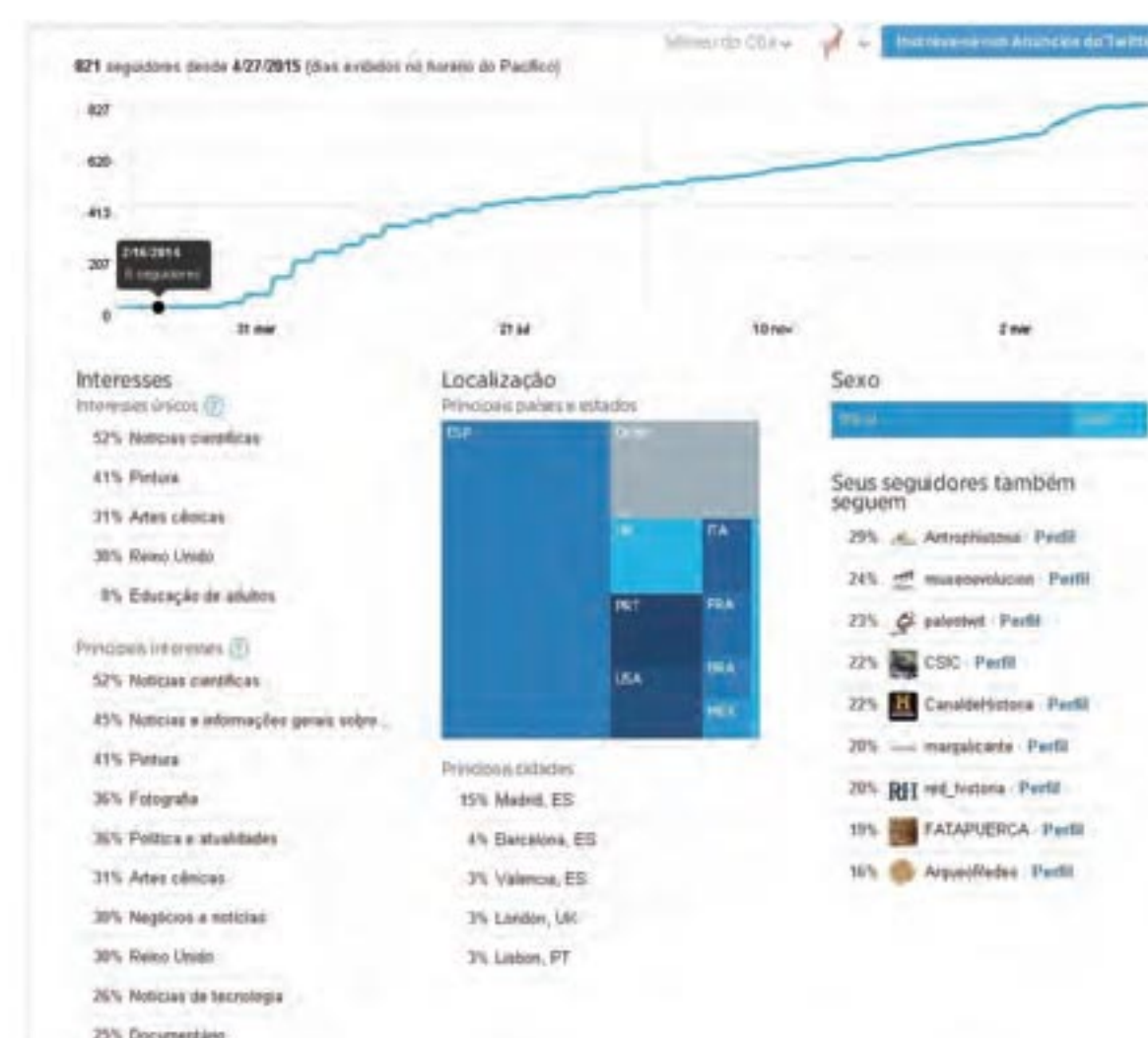


그림 22. 코아박물관 트위터 페이지 전반적 통계 (2015년 4월)

Figure 22. Overall statistics of the Coa Museum Twitter page on April 2015. Source: Screen capture from Twitter.

트위터 페이지의 영향력

집필 당시 트위터 페이지는 845 팔로워가 있었다(그림 22). 페이스북에 비교해 매우 낮은 숫자인데 이는 트위터 네트워크가 국내·외에서 페이스북 만큼 진출되지는 않은 것과 연관성이 있다(DUGGAN ET AL, 2015). 국가들을 살펴보면 트위터의 국제적 영향력을 살펴볼 수 있다. 팔로워 반 이상이 스페인에서 생성되었고 그 다음이 영국, 그리고 세 번째가 포르투갈이다. 페이스북과 arte-coa.pt 도메인과는 달리(하지만 유튜브와 마찬가지로) 트위터 팔로워의 성별은 남성이 우세하다(76%).

트립어드바이저 (TripAdvisor)

트립어드바이저는 가장 큰 휴양지 추천 사이트로 매 달 2억명 이상의 유저와 국제 관광시장을 대표하는 30개 국가의 250만개의 숙소, 식당, 명소에 대한 1억개 이상의 의견과 댓글을 유지하고 있다. 유저들이 사이트 리뷰 페이지를 만드는 것이기 때문에 코아 박물관 및 공원 페이지(<http://bit.ly/16KebQ3>) 역시 만들어진지 몇 년이 지났다. 자세한 정보와 고화질 사진 제공, 페이스북과 연동하기 전에는(2012년 5월) 세 개의 리뷰만이 있었지만 현재 108개 리뷰가 올려져 있는 것으로 보아 페이스북 연동은 성공적이었다. 100개의 리뷰가 도달한 2015년 6월 초, 트립어드바이저 방문객의 평가는 높은 비율인 91%로 나타났다(58% “우수함” + 33% “매우 좋음”). 문맥상 트립어드바이저를 언급하는 것이 부적절하다고 보일 수도 있지만 트립어드바이저에 올려진 리뷰들은 방명록과도 같다. 이와 같은 사이트의 매스컴과 영향력을 생각하면 리뷰된 기관들은 그리 좋지 않은 리뷰까지도 진지하게 받아들여야한다. 나쁜 평의 리뷰가 적긴 했지만, 그 내용에 귀 기울여 암묵화 유적지 방문 방법을 조정했다. 그 중 하나는 가끔 이중 언어 방문 가이드투어가 이루어질 때, 가이드가 다른 언어를 구사하는 방문객에게도 주의를 기울여야한 다는 점이다. 트립어드바이저는 독립적으로 운영되고 평가단은 기관들과 관

련이 없기 때문에 방문객 만족도를 높이고 부족한 점을 개선할 수 있는 좋은 도구이다. 나아가 코아 박물관 및 고고학 공원이 3년 연속(2013, 2014, 2015) 트립어드바이저의 우수상을 받았다는 것은 관광객들의 설문조사 결과와 리뷰 내용을 실제 반영함으로써 일관적으로 관광객들에게 우수한 만족도를 선사했다는 것을 나타낸다(FERNANDES 2004 와 FERNANDES ET AL. 2008).

코아 계곡 박물관 및 고고학 공원의 온라인 활동 평가

자료분석을 종합해 보면 다양한 온라인 활동이 특히 국적과 성별이 다른 관객들을 사로잡을 수 있다는 것을 알 수 있고, 이를 통해 다가가기 힘든 관객들과도 소통이 가능해졌다고도 할 수 있다. 이로써 여러 SNS 활동을 비난하는 소리는 무시해도 될 것 같다. 동시 다양한 SNS활동을 할 경우에 나타나는 불협화음의 리스크는 관심을 끌기위해 경쟁하는 유사기관들 사이에서의 홍보와 지명도의 혜택으로 이겨낼 수 있다. 이렇게 되면 더 넓은 층의 방문객을 접할 수 있기 때문에 유럽국가에서 인구 밀도가 희박한 지역에 위치한 코아 박물관 및 고고학 공원과 같이 비교적 작은 기관에게는 불균형 자체도 유익할 수 있다. 또한 프랑스와 캐나다 같은 나라에서 코아 박물관 및 고고학 공원의 온라인 매체를 방문하는 것으로 보아 온라인 활동의 또 다른 역할을 발견할 수 있다. 이는 바로 이 민사회와의 관계를 생성하고 유지, 나아가 강화 시키는 것이다. 코아 박물관 및 고고학 공원의 온라인 활동은 주로 문화관광상품을 홍보하고 교육적으로는 최근 20년간 진행되어온 진기한 코아 계곡의 선사시대 암각화와 환경에 대한 연구결과를 알리기 위함에 있다. 최근 박물관과 문화재단은 온라인 매체를 이용해 그들의 컬렉션과 정기 프로그램을 공유·홍보하고 관객과 소통을 증가하기 시작했다. 온라인 활동은 많은 박물관들이 자랑스럽게 따르는 사회적 공공 서비스로 생각할 수 있다. 저자는 제한 없는 콘텐츠 제공이 더 포괄적이고 사회적으로 탄력 있는 커뮤니티 형성에 기여한다고 믿는다.

온라인의 오픈 콘텐츠를 통해 방문객이 박물관을 직접 방문할 필요성을 못 느끼게 할 수 있다는 우려가 있지만 그 중 일부분은 온라인에서 정보를 얻었다 하더라도 항상

실제적인 것을 체험하고 싶어 할 것이라 추측해도 무관하다. 더불어 온라인 공유·홍보 전략은 a)대중의 문화 제공 접근성 개선과 b)새로운 관객 유도란 두 가지의 목표를 두고 있다고 보아야 한다. 또한 공공서비스의 정의 중에는 온라인 매체를 통해 들어오는 모든 문의에 답하는 것이 포함된다. 온라인 활동의 황금률은 모든 문의에 답하는 것이다.

저자는 오늘날 SNS를 포함한 여러 온라인 매체활동이 “편향 민주적”이고 많은 관객을 접하는데 비용대비 효과적이라고 믿는다. “편향 민주적”이란 용어를 사용하는 이유는 최근 인터넷 사용자가 기하급수적으로 증가했기 때문이다. 그 사용자 수가 아직은 많지 않아 “월드 와이드 웹”이라는 지명에 맞지 않다. 코아 박물관 및 고고학 공원은 가장 적절하다고 판단된 매체를 통해 상호소통 정책을 추구하고 있다.

결론

인터넷 접속 증가와 함께 다양한 SNS의 출현과 방대한 사용은 최근 몇 년 동안 여러 정보 생성 속도를 기하급수적으로 증가시켰다. SNS 인기가 증가하면서 천 년간 인간이 생성한 자료 중 90%가 최근 2년에 만들어진 것으로 추정되기도 한다(DRAGLAND, 2013). 박물관은 인류 기억의 수호자로서 방대한 자료들을 저장하고 과학연구나 교육, 또는 여가활동으로 자료접근을 편리하게 할 중요한 의무가 있다. 박물관의 디지털 온라인 콘텐츠 생성과 전달은 그들의 역사와 활동, 그리고 역량에 대한 더 깊고 다양한 자료 생성에 기여할 것으로 생각된다. 이 경우에는 코아 계곡 선사시대 암각화로 구성된 특별한 고고학 유산의 보호, 사용, 홍보에 초점을 맞추게 될 것이다. 그러므로 그다지 깊지 않은 이번 빅데이터 분석은 코아 박물관 같은 기관의 온라인 활동에 관하여 현재 이용할 수 있는 수단을 통해 무엇을 접근할 수 있는지를 나타낸다. 온라인 콘텐츠로 지식과 추억, 그리고 역사를 더 많은 관객을 유치하기 위해 재미난 방법으로 공유하는데 기여하기 때문에 온라인 활동은 코아 박물관의 공공서비스로도 여겨질 수 있다는 것을 강조하는 바이다.

Introduction

There is a wide diversity of views regarding the way Archaeology (and archaeologists) communicates publicly and involves society. As a discipline that intervenes in the built environment, its activity is often brought to the limelight, both at local, regional, national or international level (as for example, in the battle for the preservation of the Coa rock art; see BAPTISTA & FERNANDES 2007). The need to think about how to accomplish this intervention has brought about the matter of terminology: how to name this field of Archaeology? The author favours the term "Public Archaeology" due to its broad scope and use tradition within the archaeological community (SCHADLA-HALL 1999; ALMANSA SÁNCHEZ 2012). Nevertheless, a multiplicity of terms can be used which, while not exactly synonyms, translate complementary dimensions in archaeology public communication. THOMAS & LEA (2014) provide a contemporary and comprehensive review on the best practices considering public involvement in archaeology.

Despite agreeing with ALMANSA SÁNCHEZ (2012) in being cautious in using an online presence to involve the public and communicate archaeology, it is suggested this to be one of the paths to follow if archaeologists wish, on the one hand, to have an influential and respected voice in society and, on the other, to strengthen the archaeological community, somewhat fragmented and, at times, feebly involved. Although an online presence, particularly on social networks, does not replace direct contact with the public, it should be an additional tool in the creation of Public Archaeology programmes. In creating these strategies it is essential to pursue an editorial line, clearly defining what, how and whom to communicate. Therefore, the website of an institution such as the Coa Museum and Archaeological Park should be the primordial repository of information, organised in searchable manner, from which social media presence is fed. For instance, the Facebook (currently the most important social media platform) page is the privileged showcase for the Coa Museum and Archaeological Park tourist, cultural and pedagogical offer. Subsequently, presence in other social networks matching more accurate communication goals has also been implemented, as described below. If there's an online presence, coordinated efforts must be made to achieve the broadest possible audience and expand the number of followers, to increase the visibility of the web domain and, ultimately, of the Coa Valley Museum and Archaeological Park and its region. Online presence is considered an essential component of a coherent and objective institutional policy regarding formal and informal communication and public archaeology.

Using available tools such as Google Analytics for the web domain and Facebook, YouTube and Twitter statistics apps, a succinct Big Data analysis at the small scale of the Coa Museum and Archaeological Park will be carried out in this paper. The principal aim of this exercise is to evaluate and strengthen implemented institutional communication strategies.

The Coa Valley Museum and Archaeological Park

web domain

The creation of the domain (arte-coa.pt) was coordinated by IGESPAR, IP and CECL (Centre for the Study of Communication and Language at Nova University, Lisbon), produced by UAUM (Archaeology Unit within Minho University), web designed by CECL and programmed and developed by CCG/ZGDV (see Figure 1). The encyclopaedic nature of the site is reflected in its varied content on matters related to the Coa rock art, namely: Art, Image, Culture, Language, Environment and Territory, Man and Territory, Art Beyond Coa, Art Contexts, Tourism or Archaeology and Human Occupation. It also contains sections with data on the Park rock art sites, as well as useful visitor information. There are also hundreds of rock art photos and drawings, photos of the region, a glossary, a repository containing over one thousand freely downloadable scientific papers and other historic documents including the various posters produced over the years to promote the Coa rock art and institutional activities. Mário Reis, our archaeologist colleague at the Coa Park Foundation, and the author, are in charge of content update, with support from the IT department of the Portuguese Directorate for Cultural Heritage (DGPC). Finally, it is worth mentioning that the domain is bilingual, available in Portuguese and English.

The reach of the arte-coa.pt domain

Google Analytics (GOOGLE ANALYTICS, 2015) is a very useful tool to assess the reach of a given webpage or web domain. Only on 23 June 2014 was possible to implement this application. Thus, all data below relating to visitor statistics to arte-coa.pt relates to the period between the mentioned date and 28 April 2015, except for the indicated case, in which the period of analysis was different. Figure 2 reveals total data values regarding the target audience and reach of the site, namely: a) number of sessions: 63 924; b) number of users: 52 228; c) number of page views: 182 065; d) number of pages per session: 2,85; e) average duration of each session: 00:02:21; f) bounce rate: 63,33% and g) rate of new sessions: 81,70%. While a), b), e) and g) do not require further explanation, the other items require more detailed attention. Thus, c) corresponds to the total of page views for the entire arte-coa.pt domain. The amount of total views is important because this is the main metric used to evaluate the reach of a web page or domain. Following what has been explained for c), it can be easily concluded that d) corresponds to the average amount of arte-coa.pt domain pages visited per each session. Finally, f) corresponds to the percentage of visitors who access only a single page (usually referred to as the landing page) before leaving the domain. Generally speaking, this item corresponds to the visitors who, after conducting a search, realised the page in which they land is not of interest or what they wanted to access.

Data provided from Google Analytics are delivered without further comparison terms and thus need to be cross-checked for a fruitful evaluation of an online presence. Accessing data on page viewings (and consequently the ranking of web pages and domains that may serve as cross-reference)

is difficult because there are many providers data providers in the market but access is pricey. However, partial data available from free-of-charge test versions of these commercial applications can be used. In the particular case of Portugal, partial data are available from a market survey firm that provides free access to the 10 most visited pages and domains, according to its metering panel (MARKTEST 2015). For example, the tenth most visited domain (xl.pt) in the Marktest sorting had 48 657 visitors in March 2015 (MARKTEST 2015). The arte.coa.pt domain had 25 840 visitors in the same period of time (see Figure 3). Another global application allows free access to partial data allowing to figure out what is the global ranking, the ranking in the country in which the domain is most visited (Brazil) and the global ranking within the relevant category (Arts and Entertainment) of the arte-coa.pt domain: positions 1 725 485, 173 742 and 173 710, respectively (SIMILARWEB 2015). Data for the bounce rate (63,33%), slightly high considering the "norm" established for this metric in which more than 55% and less than 85% is considered to be higher than average and the interval 30%-45% considered excellent (PEYTON 2014), should be understood in the light of the analysis by origin of visitors (below).

Other data will contribute to better characterise the reach of arte-coa.pt domain, especially those regarding the visitors' country of origin, age and gender. Brazil is the country with the most visitors (40,73%), closely followed by Portugal (38,08%). The expected presence, albeit with more residual values, of other countries such as Spain and France in the top ten and perhaps less expected of USA and Angola should also be noted. The fact that Brazil, the largest Portuguese-speaking country, is in first place explains why the bounce rate of arte-coa.pt is higher than average in that country, as illustrated by Figure 4. It also confirms that most traffic from France probably comes from the substantial Portuguese emigrant community there, as this country has the lowest rejection rate in the top ten. Data concerning age and gender of visitors are presented in Figures 5 and 6, respectively.

Other useful metrics are useful to optimise the reach of a web domain, in particular those relating to the most popular web browsers and the most viewed pages. Regarding used browsers, Figure 7 shows that the vast majority of traffic (over 90%) reaching arte-coa.pt does not originate from mobile devices (Smartphones, Tablets, etc.). Therefore, increasing the domain's optimisation level to better meet the displaying and navigation needs of these devices may not be considered a priority. However, it should be noted that Google, arguably the world's most popular search engine, has recently changed its search algorithm in order to favour, in its ranking of search results, the web pages best suited for mobile devices (PÚBLICO 2015). Figure 8 shows the most visited pages in the arte-coa.pt domain. Again not surprisingly, the homepage is the most visited, followed by the page containing useful visiting information on rock art sites within the Coa Archaeological Park. These data are important as they allow figuring out which domain pages may need improvements, but also confirm that this online presence provides a public service, in this specific case information about the visit to the Coa rock art sites. They also allow a better understanding of what audiences are looking for when visiting the domain.

Finally, page access data analysis (i.e. how visitors reach the page) also provides relevant information. Most visitors reach the domain through an organic search (77,63%) (see Figure 9), with

Google being the most popular search engine. The figures for direct reach (visitors who access the page by typing the address in the browser's address bar), via another page or social media are much lower. The pages and domains that send the most online traffic to arte-coa.pt are the web page of the town council of Vila Nova de Foz Côa and two web pages promoting the Douro region (see Figure 10). As for social media, Figure 11 shows that Facebook by far leads the list of platforms sending the most online traffic to arte-coa.pt, however minute it may be. All these data reveal which areas should be reinforced, namely the linkages between web pages sending most online traffic, social media, with Facebook on top, and arte-coa.pt. Although the numbers of visitors sent via social media is low, it is also true that publications on Facebook have obtained good results in attracting visitors to the domain in question. Note as an example the peak occurred on July 12, 2014 (see Figure 11) when the educational activities on offer by the Coa Valley Museum and Archaeological Park for that summer were shared in Facebook.

Social media platforms

In the last four years, the presence of the Coa Valley Museum and Archaeological Park in social media platforms was implemented. Priority was given to the creation of a Facebook page and a YouTube channel. At the same time, more attention was given to the Tripadvisor page. Later on, a Twitter profile was also created. Together with the official arte-coa.pt domain, the above noted platforms are the privileged web communication channels each pursuing distinct objectives in the global institutional promotion strategy, as detailed in this paper. However, other platforms, including Instagram, Tumblr or Pinterest, are being monitored and may be used in the future to extend the reach of this presence.

Facebook (www.facebook.com/museudocoa)

Right from the creation of the Facebook page in October 2011, the sharing of high quality photos of the rock-art, the Museum building and the magnificent regional landscapes was favoured. These photos are the most popular publications amongst fans of the page, attaining high number of Likes, Comments and Shares (see for instance Figure 12). After the attention of the Facebook audience is captured by these evoking images, caption texts try to, in an inciting and pedagogic fashion, present relevant information on the rock-art and its overall context, activities carried out by the Museum, namely by the Educational Services, or the visiting system to the three sites open to the public. In short, to promote while also trying to entertain. Captions often include a “to-know-more” link pointing to more lengthy news and reports or to the bibliography archive area of the website. An example of pedagogic contents shared in appealing manner is the bilingual (Portuguese/English) Newsletter The Coa in Numbers which monthly presents pertinent data on the Coa Valley rock-art (see Figure 13).

Reach of the Facebook page

At the time of writing these words, the Facebook page attained almost 11 000 Likes. Since the page aims to have a national and international reach, different online rankings of Museum Facebook pages should be considered. Hence, a search using the word “Museu” in the Portuguese Facebook ranking rankUPt (www.rankupt.com) positioned the Coa Museum in tenth position. On the other hand, Museum Analytics (www.museum-analytics.org) placed the page in 14th, within a universe of 29 Portuguese Museums and similar institutions registered at the site. Figure 14 displays the age and gender of followers while Figures 15 through 17 show the geographic location of followers and of those reached and involved with the page during September 2014. It should be noted the majority of female followers and the diverse provenience of visitors to the page. These data go in line with what was analyzed above regarding the arte-coa.pt domain.

YouTube (www.youtube.com/museudocoa)

The creation of a YouTube channel was aimed at developing a repository of the region's recent history, especially the Coa Valley Museum and Archaeological Park, taking advantage of its large video documentary collection. Among the more than 50 videos already uploaded and made available to the public documentaries, short animation and promotional films, news broadcasts and debates can be found. Each, in its own way, is a historically important document, in particular with regard to the controversy that took place in the mid-1990s about in situ preservation of the Coa Valley rock art (BAPTISTA & FERNANDES 2007). Another objective of the channel was to complement the online presence. Videos uploaded to YouTube are periodically shared on Facebook and Twitter, being often among the most viewed content. On the other hand, the arte-coa.pt domain also groups together in a single web page links to all the videos already uploaded to YouTube.

Yet another purpose of the YouTube channel was archiving and sharing the videos produced by the Coa Valley Museum and Archaeological Park team such as “O Que Aprendi - Fernando Barbosa e a Arte do Coa” (What I've learned - Fernando Barbosa and the Coa Art) or “Uma Visita ao Parque Arqueológico do Vale do Coa” (A visit to the Coa Valley Museum and Archaeological Park) (see FERNANDES 2015). These short videos, directed and edited by author in partnership with Jaime António, were produced using semi-professional video editing software, widely available today.

Reach of the YouTube Channel

An analysis of the statistics page of the Coa Valley Museum and Archaeological Park channel on YouTube reveals that it had, since its inception on 21 February 2013 until 26 April 2015, a total of 49 703 views and 384 217 minutes watched (see Figure 18). The analysis of the countries from

which the majority of the traffic originated is somewhat surprising since France (39%) outweighs Portugal (33%) (see Figure 19). However, statistics concerning the most watched movies (see Figure 20) removes the surprise as the most watched video is, by far, a French documentary video. This is in line with the abovementioned regarding the low rejection rate of the arte.coa.pt domain by French visitors. Data on gender and age of visitors to the YouTube channel (see Figure 21) are quite relevant given the dissimilarity from equivalent data for arte-coa.pt visitors. If the data relating to age are relatively identical, although the YouTube audience is a bit older, those pertaining to gender show a very high percentage (approximately 70%) of male visitors. It should be noted that the percentage of male visitors to the arte-coa.pt domain is about 54%. Finally, the average rate of viewings of the videos published on the channel (see Figure 20) confirms the idea, often perceived and conveyed but rarely demonstrated, that shorter videos can retain, on average, the audience's attention for longer and, therefore, are more effective in involving audiences. The analysis of Figure 20 shows that the short promotional videos and produced by the Coa Valley Museum and Archaeological Park referred to above reach high average viewing rates.

Twitter (www.twitter.com/museucoa)

The Twitter page is active since January 29, 2014. Recalling a well-known saying, it was decided to complement the presence in social media by creating a Twitter page so as not to put all eggs in one basket. It should also be noted this expansion to other social media platforms promotes the creation of original content and greater adaptability in handling online presence by institutions and professionals responsible for ensuring it. This platform was chosen due to the higher growth expansion rate in younger segments of the population, in addition to having an interesting pedagogical and education support role (JUNCO, HEIBERGER & LOKEN, 2011; SOLTERO 2012). It is meant not to be just a mere duplication of the Facebook page, although there is some content which, because of its relevance, is shared on both platforms. However, because Twitter is more directed at an international audience (see discussion below), in this platform content is more often published in English. On the other hand, there is content that is exclusive to Twitter. This is the case with the participation of the Coa Valley Museum and Archaeological Park in Twitter's Museum Week. This initiative, occurring during a whole week, aims to maximise museum visibility and promotion in social media, and consequently, in current societies (MUSEUMWEEK 2015). Obviously, content is multi-shareable and, in the case of MuseumWeek, the Facebook page also echoed this initiative designed to be primarily carried out on Twitter. This participation was also summarized using an application that creates "stories" from shared content on various social media platforms (STORIFY 2015). These 'stories' can be found in the following links: <https://storify.com/museucoa/a-nossa-museuweek-our-museumweek> (2014) and <https://storify.com/museucoa/museum-week-museucoa-2015> (2015).

Reach of the Twitter Page

The Twitter page has 845 followers at the date this paper was written (see Figure 22). Such low number of followers, especially when compared with Facebook, is in line with the lowest penetration of this network, both at national and international levels, when compared to Facebook (DUGGAN ET AL. 2015). Analysis of data relating to the place of origin of followers clearly demonstrates the international reach of the Twitter page: more than half of the followers are from Spain, with the United Kingdom in 2nd place and Portugal in 3rd. Worth noting is also the great preponderance of males (76%) among followers. It should be recalled, by way of comparison, the dissimilarity with the same data regarding the Facebook page and the arte-coa.pt domain, but not with the YouTube channel, as noted above.

TripAdvisor

TripAdvisor claims to be the largest holiday recommendation site in the world with over 200 million monthly users, 100 million user opinions and comments covering more than 2,5 million accommodations, restaurants and attractions located in the 30 most representative countries of the international tourism market. Since users create the pages of the reviewed sites, the page pertaining to the Coa Museum and Park (<http://bit.ly/16KebQ3>) is available for quite some years now. Nonetheless, until May 2012, when contents (more detailed information texts and high-quality photos) were supplied, but mostly when its connection with the Facebook page was fostered, only three reviews had been submitted. The said linking strategy proved its merits since today 108 reviews have been submitted. Tripadvisor visitors' evaluation at the beginning of June 2015, when the first 100 reviews were attained, put the overall high approval rate at 91% (58% "Excellent" + 33% "Very Good").

The reference to TripAdvisor might be seen somewhat out of place in the context of the present paper. However, reviews left in TripAdvisor constitute a sort of visitor book. Due to the publicity and reach a site with such characteristics entails, rated institutions need to take reviews seriously, namely less flattering ones. In spite the number of less favourable reviews being quite low, these have already motivated minor adjustments to the current visitation scheme to the rock-art sites. This is the case of guides needing to pay equal attention to visitors speaking different languages in the infrequent occasions when bilingual visits are conducted. Hence, TripAdvisor constitutes a valuable tool to ascertain visitor satisfaction levels and improve offer since it is independently run and reviewers have no connection with rated attractions. Moreover, the fact that the Coa Valley Museum and Archaeological Park won Tripadvisor's Certificate of Excellence three years in a row (2013, 2014 and 2015) shows consistency in the quality of visiting experience offered to visitors and that reviews are taken in to account further reinforcing the finds of previously carried out visitor surveys (see FERNANDES 2004; FERNANDES ET AL. 2008).

Evaluation of the overall reach of the Coa Valley Museum and Archaeological Park online presence

Combined analysis of presented data suggests that a wider online presence manages to capture different audiences, particularly as regards to nationality and gender. One could say that the presence on different platforms reaches audiences that would otherwise be difficult to get to. One of the major criticisms about online presence on several platforms is therefore negligible as the risk of cacophony when using multiple platforms will be overshadowed by visibility benefits and, thus, promotion in an environment where a myriad of similar institutions compete for attention. In fact, a certain cacophony can be beneficial, especially in the case of a relatively small institution such as the Coa Museum and Park, located in a sparsely populated area of a country in the European periphery, because the chances of reaching wider audiences increase. On the other hand, the reach of the online presence of the Coa Museum and Park in countries such as France and Canada shows another social function of this online presence: creating, maintaining or strengthening the ties of emigrant communities with their area or nation of origin.

The online presence of the Coa Museum and Park is primarily aimed at promoting a cultural tourism product and also at making known, also for educational purposes, the research carried out over the last 20 years on the Coa Valley remarkable prehistoric rock art and its overall context. In recent years, museums and cultural institutions have increasingly taken advantage of the potential offered by these new media platforms to share and promote their collections, regular activities and establish a dialogue with their audiences. The presence on these platforms can be considered as another way of providing a socially-oriented public service which many museums are proud to follow. The author believes that it is reasonable to state that the provision of content without any restriction (beyond an Internet connection) contributes to more inclusive and socially resilient communities.

There is some fear that the availability of open online content will make potential visitors feel that there is no need to visit the real museum. However, it is reasonable to assume the existence of a (minor?) segment of the audience who will always want to visit the "real thing", even if they have previously had the opportunity to watch content online. In addition, an online sharing and promotion strategy should be seen as serving a dual purpose: a) to increase public access to cultural offer and b) to invest in building future audiences. Also within this definition of public service is replying to all inquiries, in particular regarding the visit to the Coa Valley Museum and Park and its rock art, via the various online platforms. This is one of the golden rules of an online presence: not to leave inquiries unanswered.

The author contends that a presence on various online platforms, including social media, is a tendentially democratic and cost-effective way to reach fairly large audiences. We use the term "tendentially democratic" because the number of people using the Internet has grown exponentially in recent years. However, its use is still not ubiquitous enough in order for the designation "World Wide Web" to make complete sense. The Coa Museum and Archaeological Park implemented and pursues a transversal communication policy using the platforms deemed as the most adequate ones.

Conclusion

The large increment in Internet connectivity, the emergence of multiple social networking platforms and its massive usage exponentially increased the pace of production of all sorts of information in the last few years. In fact, it was suggested that 90% of data created by humanity over the millennia has been produced in the last two years, due largely to the increasing popularity of social media (DRAGLAND 2013). As guardians of human memory, museums have an important role in storing and facilitating widespread access to these huge amounts of data, its use for scientific research and also for educational, leisure or recreational purposes. It is believed that the creation and delivery of digital online content by museums will also contribute to create data for more in-depth and varied accounts of their history, activities and reach. In this case, these accounts will focus on a project aiming the preservation, use and promotion of the unique archaeological heritage consisting of the Coa valley prehistoric rock art. Therefore, the present modest Big Data analysis exercise demonstrates what is possible to assess, using currently available means, regarding the online presence of an institution such as the Coa Museum and Archaeological Park. It should be stressed that this presence is also viewed as a public service, since the online publication of content contributes to share knowledge, memories and histories, also in an entertaining fashion, thus involving audiences.

코아 미술 25,000년 이후

A arte no Côa, 25 000 anos depois

조르게 다비데 삼파이오

Jorge Davide Sampaio

올리브, 아몬드, 포도나무가 어우러지며 긴 역사를 인류와 함께한 코아는 오래되고 험벗었지만 매혹적인 풍경을 지니고 있다. 주변 파노라마의 색감과 질감을 완벽히 재현하고 직선의 아름다움을 살려 고안된 견고한 건축물인 코아 박물관은 야생과 인간 사이에 조화롭게 자리하고 있다.

기본적으로 박물관의 형태는 균열에 의해 두 부분으로 갈라진 거대한 이판암 블록을 닮았다. 방문객들이 정문에 들어올 때부터 확인할 수 있는데, 한 곳은 행정실이고 다른 한 곳은 전시실이다. 중앙 복도를 기준으로 7개의 공간으로 나뉜 견고한 특징을 가진 거대한 전시실은 신기술, 재건축과 모형 기술을 사용하여, 이만 오천년 전에 코아 강 측면의 거대한 암석에 새겨진 그림들과 고고학적 환경을 보여준다(사진 1과 2). 이 공간의 마지막 방은 현존하는 예술가, 알베르토 카르네이로(Alberto Carneiro)의 마치빙하기에 시작된 예술의 혁신을 마무리하는 듯한 작품이 전시되어있다. 3개의 방을 차지하는 영구 전시장과 임시 전시장의 연결 통로 역할을 한다. 건물 동쪽 날개에 위치한 방들은 전시의 크기나 주제에 따라 단독으로 쓰이거나 합쳐서 사용할 수 있다.

오늘날까지 사진전, 설치 예술, 조각, 회화, 판화, 스크린 프린팅 등 다양한 주제를 다룬 17개의 협업과 개인전이 이 공간을 거쳐 갔다(사진 3-10). 2010년, 박물관의 개관을 정했던 루소 아메리칸 발전기금(FLAD)과 같은 공공기관들의 컬렉션이 약 70%를 차지한다. 그리고 개인 프로젝트나 일반인의 지원이 나머지 30%를 차지한다. 이 공간들 외에 보조 공간이 더 있는데, 교육 서비스를 제공하는 “야생소 방”과 구내식당이 그 예이다. 이 공간들은 종종 작은 규모의 작품들을 전시하는 용도로 사용되기도 한다.

큰 규모와 건축학적 대담함과 계곡 그 자체로 매우 독창적인 코아 박물관은 예술을 향해 항상 문이 활짝 열려있다. 기록에 대한 열망과 끊임없이 공유하려는 코아는 다양한 독창적인 몸짓 안에서 항상 빛을 향해 있다.

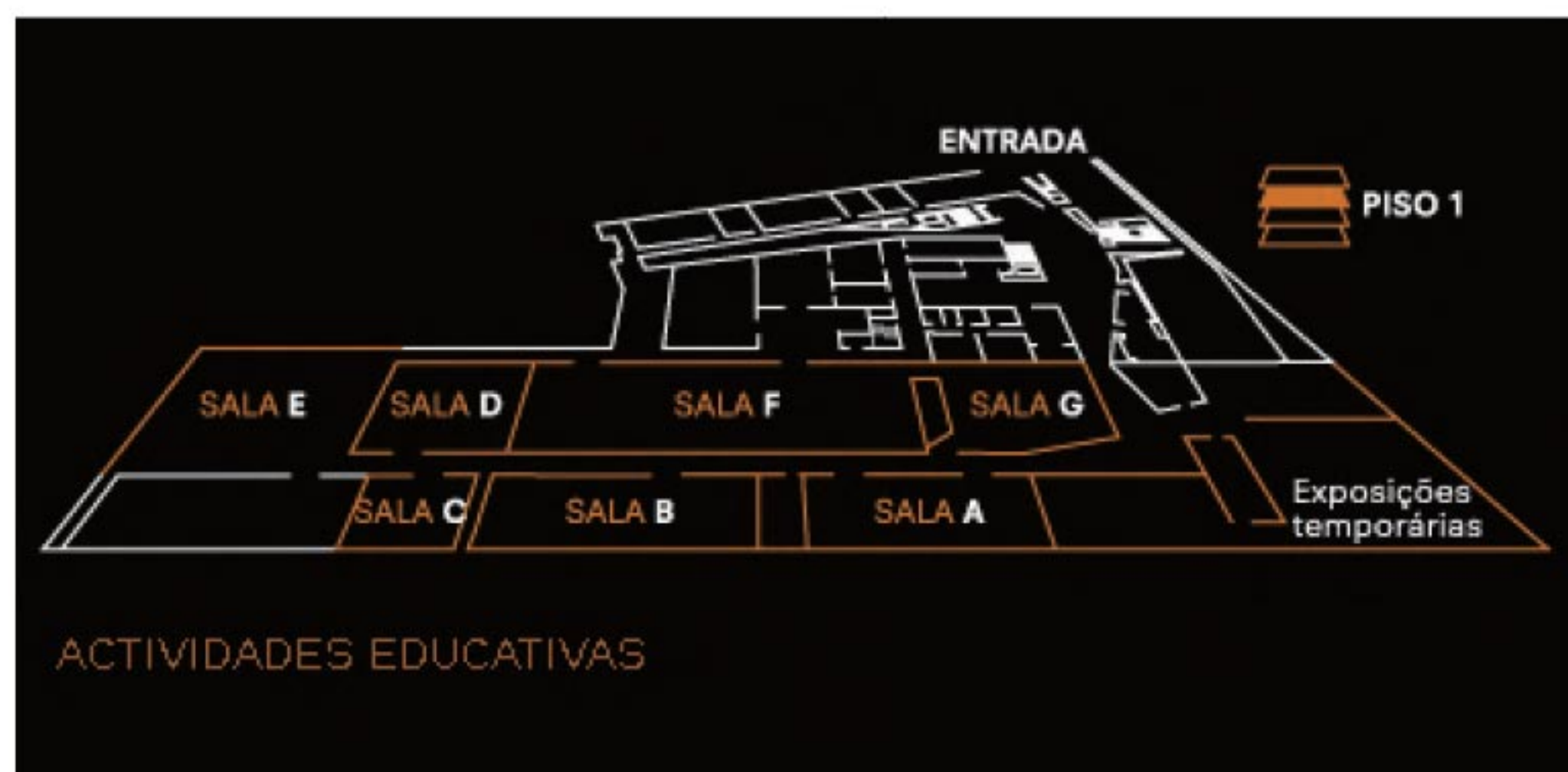


사진 1. 박물관 전시실 기획
Fig 1. Planta das salas do Museu

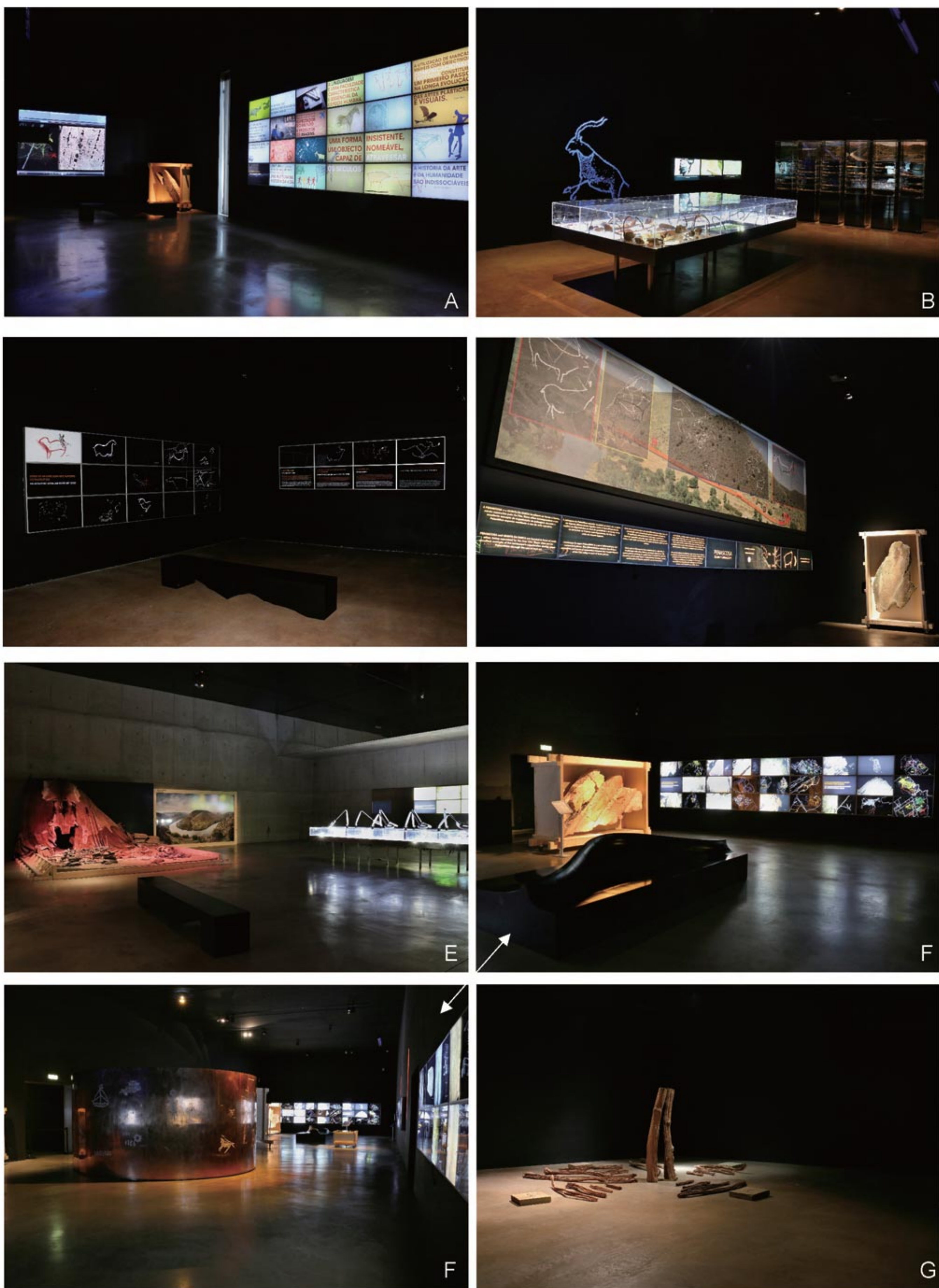


사진 2. 코아 박물관의 상설전시실

Fig 2. Salas de exposição permanente do Museu do Côa. Fotografias: Jaime António



사진 3. 예술 속 우리 Portalegre의 카펫 상점

Figura 3. Nós na Arte, Almada Negreiros

Tapeçaria de Portalegre

Fotografia: Jaime António

사진 4. 존재 혹은 변화

Figura 4. Ser e Devir

Virgílio Ferreira

Fotografia: Jaime António



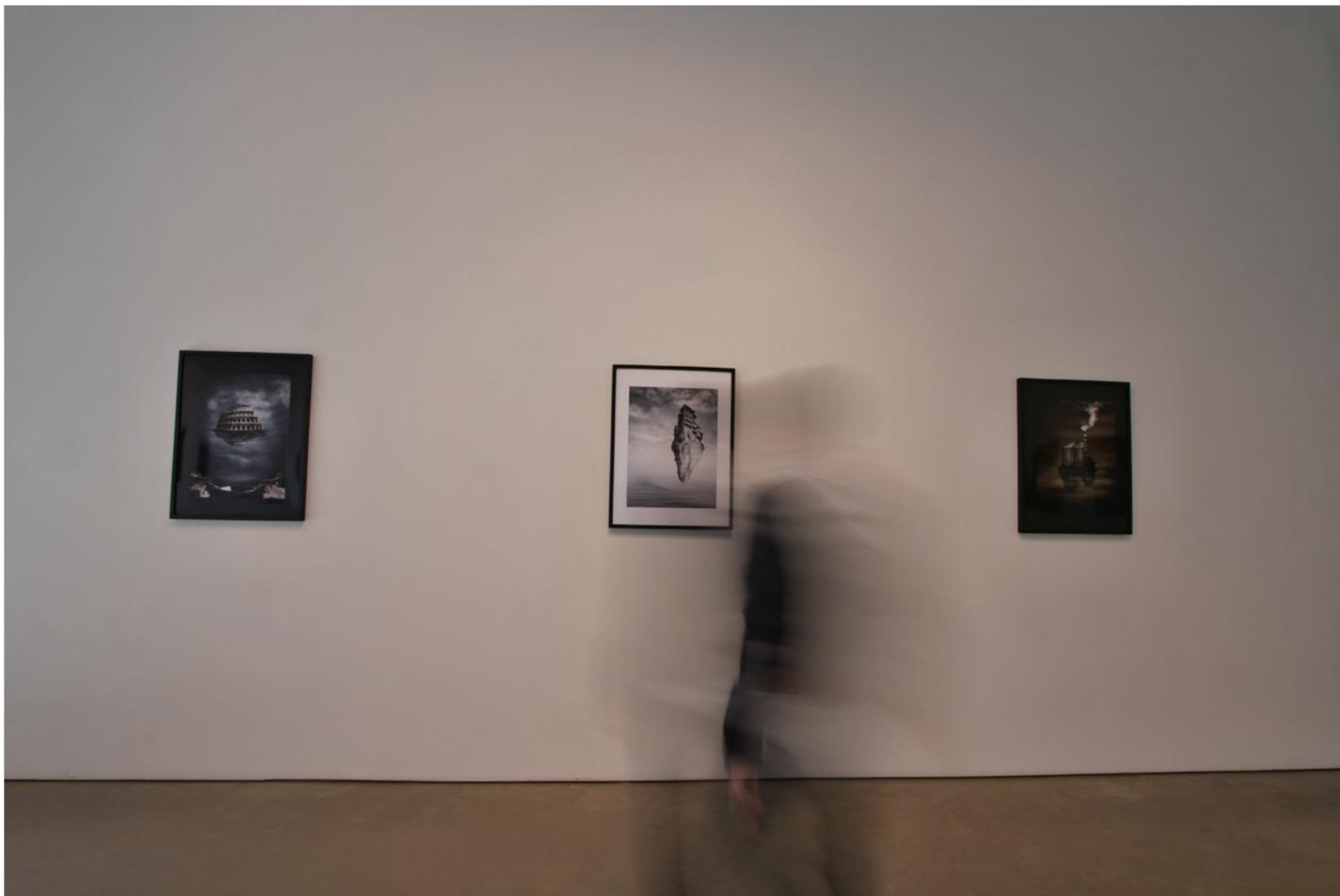


사진 5. 초현실주의 포트 코아의 제4회 사진경연대회에서의 전시회 - 하나의 주, 두 개의 세계 문화 유산
 Figura 5. Surrealismo
 André Boto
 Exposição no âmbito do IVº Concurso de Fotografia de Foz Côa: um conelho, dois patrimónios mundiais.
 Fotografia: Jaime António



사진 6. 1/81 - 포르투갈 스크린인쇄 센터 (CPS)의 30주년

Figura 6. 1/81 - 30 anos de CPS (Centro Português de Serigrafia)

Alexandre Farto (Vhils), Miguel Januário, Paulo Arraiano, Pedro Matos, Ricardo Passaporte, Sandro Resende e Susana Anágua /Ana Romana.

Fotografia: Jaime António



사진 7. 유적과 제스처 - 21세기를 위한 디자인
 Figura 7. O Resto e o Gesto: desenhos para o século XXI
 Alexandre Far to, Catarina Patrício, Paulo Lisboa
 Fotografia: Jaime António

Há no Côa uma paisagem antiga, despida, exótica e de ondulante minimalismo, partilhando o espaço com as geometrias humanas de um tempo já histórico, pontuado por olival, amendoal e vinha. Sobre esta paisagem, entre o monte bravio e o humanizado, repousa harmoniosamente o Museu do Côa, belíssima peça escultórica de estrutura sólida, projetada em linhas direitas e num perfeito mimetismo de cor e textura no panorama envolvente.

No essencial da sua forma, o edifício assemelha-se a um bloco gigante de xisto, rasgado por uma fissura que o estrutura em dois espaços (o administrativo e o das exposições), a partir do qual o visitante acede ao piso principal. Aqui, numa grande área expositiva de carácter permanente que se espraia ao longo de 7 espaços organizados por um corredor central, mostram-se, com recurso às novas tecnologias, às reconstituições e réplicas, 25 000 anos de arte gravada nos maciços rochosos que ladeiam o rio Côa, bem como os respetivos contextos arqueológicos (Figs. 1 e 2).

A última sala deste espaço, onde se revela a obra de arte de um autor vivo (Alberto Carneiro), como que rematando assim o ciclo artístico iniciado na longínqua Idade do Gelo, serve de ligação entre a exposição permanente e as exposições temporárias, às quais se dedicam três salas. Localizadas na ala nascente do edifício, estas salas podem ser usadas isoladamente ou em associação, dependendo da escala e do conceito das exposições.

Até à atualidade, passaram por este espaço 17 trabalhos coletivos e individuais dedicados a temas tão diversos como fotografia, instalação, escultura, desenho, pintura, gravura e serigrafia (Figs. 3 a 7). Destes, cerca de 70% constituem acervo de instituições públicas, como a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), que marcou a inauguração do Museu em 2010, e os restantes 30% são partilhados por projetos individuais, enquadrados, ou não, por apoio público.

Para além destas salas, outros espaços complementares como a Sala Auroque do Serviço Educativo ou a sala da cafetaria do restaurante, são pontualmente usados com trabalhos de escala mais reduzida.

O Museu do Côa, nas suas múltiplas dimensões, enquanto peça arquitetónica de elevado arrojo e encarada como a porta de entrada para o originalíssimo museu que é o próprio vale, é também, um espaço aberto às artes. Um espaço onde o desejo de inscrição e partilha possa ter continuidade. O Côa aberto à luz, no mais plural gesto criativo.

코아 박물관

O Museu do Côa

안토니오 마르티노 밥티스타

António Martinho Baptista

고고학자들의 설계로 엄격한 과학적 담론인 코아 구석기 미술의 특성과 독창성, 고대성 그리고 왜 코아가 지난 세기 유럽의 가장 중요한 고고학 발견 인지를 중점적으로 다루고 있다. 박물관은 연구결과물에 따라 늘 새롭고 독창적인 요소를 적용하면서 끊임 없이 변화하고 있다.

라이트 박스의 여러 사진과 그림, 영상을 포함한 전시 외에도, 암각화 그림은 박물관 내벽의 인공조명과 형광등 아래에서 코아 미술의 미학을 강조하며 곳곳에 드러나 있다. 또한 전시된 고고학 자료에 대한 이해력을 돕기 위해 모형들이 제작되었다. 이런 모형들은 오늘날 고고학 및 암각화 박물관에서 흔하게 볼 수 있다. 우리는 진짜 박물관은 결국 그 자체라고 생각한다.

박물관의 첫 전시 프로그램은 재정적인 문제로 3년 동안 닫혀있었던 D 전시관이 최근 다시 문을 열면서 고대 코아의 가장 상징적인 미술에 대한 2개의 전시 모형이 추가되었다. 현재 코아 박물관은 후기구석기 및 철기시대 암면에 대해 6개의 모형을 소유하고 있다. 철기시대의 모형은 포시노 댐으로 인해 30년 이상 수몰되어 온 발레 다 카사 바위 10호를 본 뜬 것이다. 본 모형은 1982년에 라텍스 틀로 제작되었는데 오래된 기록 방법 역시 유효하다는 것을 보여준다. 현재는 실리콘과 레이저 스캐닝으로 대체되었다.

박물관은 미술 및 고고학 박물관이기에 상설전시회에는 두 명의 현대 미술가의 작품을 포함하고 있다. 2011년 고인이 된 안젤로 데 수사의 마지막 작품인 거울 4점과 알베르토 카르네이로의 만달라(코아 계곡 판화가들을 위한 나무)조형물이며, 마지막 전시실에 전시된 현대 작품들로 관람을 마무리 지어 고대 미술과 현대 미술을 이어준다. 이는 현대 미술과 사진을 3개의 특별실에 전시한 이유이다.

운영모델

코아 박물관은 포르투갈 정부에서 공공 건설로 추진하였고, 개관 당시에는 건축고고학유산관리연구소에 의존해 운영되었다. 그러나 2011년 9월 문화부 장관이 이사회에 경영 이사장과 비상임 이사 2명을 지명함으로써 사실상 정부가 이전에 세운 코아 공원



사진 8. 도우루강의 유람선에서 바라본 코아 박물관
Figure 8 – Cruzeiro fluvial no Rio Douro. Foto de António Martinho Baptista.

재단에 귀속시켰다. 현재 박물관과 고고학 공원은 법적으로 공적인 재단의 소유이다.

개관 5년 후, 현재 같은 국가적인 경제난에도 약 20만 명에 이르는 많은 방문객들이 코아 박물관을 찾고 있다. 코아 계곡 고고학 공원의 일부인 박물관은 이제 필수적인 관광 명소로 자리 잡았다. 더할 나위 없이 아름다운 흠잡을 것 없는 코아 미술은 관람객들의 깊은 감동을 선사하고, 인구가 희박한 지역의 침체된 경제를 부흥시키는 문화시설로서도 큰 기여를 하고 있다.

Introdução

A criação do Museu do Côa desenrolou-se em duas etapas bem distintas e teve pensados, consequentemente, dois diferentes lugares de implantação.

A primeira etapa decorreu entre 1998-2003, logo na sequência da classificação da Arte do Côa como Património Mundial; a segunda decorreu entre 2004-2010, datas que se prendem com o próprio calendário político do país e dos seus sucessivos governos (6 governos e 8 Ministros da Cultura durante todo este período).

A ideia de avançar para a construção de um museu dedicado à arte rupestre do Vale do Côa começou logo em paralelo com a criação do Parque Arqueológico do Vale do Côa (PAVC), inaugurado em 10 de Agosto de 1996 e formalmente criado em Abril de 1997. Mas só após a classificação da Arte do Côa como Património Mundial da Unesco, o governo português se comprometeu a mandar fazer os estudos e avançar para a criação de um museu no Vale do Côa.

Num primeiro momento, ainda sob o calor da polémica do Côa (gravuras *versus* barragem) ocorrida ao longo de todo o ano de 1995, fora escolhido o emblemático sítio do encosto Norte da abandonada barragem do Côa, perto dos sítios arqueológicos da Canada do Inferno, do Rego da Vide e do Vale do Forno. Um projeto caro e ambicioso, de grande e visionário alcance, que seria definitivamente abandonado em 2004.

Este primeiro projeto andou anos a ser discutido e burilado, e nunca chegou à fase de obra. Tinha como equipa projetista a AFA, Consultores de Engenharia, e era coordenado por Rui Furtado e Maria Elisa Parente, sendo Fernando Maia Pinto o arquiteto responsável e os conteúdos museológicos e cenográficos entregues a uma empresa canadiana, a Experience International. Na sua versão final à data do abandono, teria cerca de 14.400 m² de área coberta, dos quais cerca de 1.900 m² seriam dedicados às salas de exposição permanente. Era um autêntico projeto integrado, que englobava também a reemersão da Canada do Inferno e de um sector de rio para montante do sítio do museu, que permitiria tornar acessíveis *in loco* todos os painéis gravados da Canada do Inferno e outros entretanto descobertos. Este sector está artificialmente alteado por influência da barragem do Pocinho, que faz subir as águas frente à Canada do Inferno cerca de 12 metros. As alterações governamentais levaram entretanto à reavaliação de todo o projeto em Novembro de 2003, num momento em que o projeto de arquitetura estava na fase de Estudo Prévio.

A segunda fase, que implicou a escolha de um outro local (que foi muito ponderado relativamente ao anterior), arranca pois em 2004 e alonga-se até à inauguração do atual museu em finais de Julho de 2010.

O local escolhido seria agora um dos cimos aplanados junto à margem esquerda da foz do Côa, com um amplíssimo horizonte visual para terras durienses. Esta largueza de vistas tornar-se-ia mesmo uma das mais-valias do museu.

Nunca foi ponderada a hipótese da construção do museu ser localizada no interior do casco urbano de Vila Nova de Foz Côa, embora se tenha procurado uma ligação direta à cidade.

Privilegiou-se também a sua ligação umbilical aos sítios com gravuras, o que foi patente em

qualquer um dos projetos. Infelizmente até hoje pouco se avançou nesta ligação direta e mais imediata a painéis gravados *in loco*, que os há junto ao atual museu, quer pelas dificuldades de acesso ainda não solucionadas, quer pelo facto das gravuras desta zona serem todas incisas e portanto só bem visualizáveis com luz rasante artificial. Mas a razão fundamental para este atraso prende-se mais com a atual crise financeira do país que não tem aqui permitido novos investimentos, como também o seriam a ligação do museu aos barcos que circulam no Douro (continua a faltar um cais de embarque/desembarque e a sua ligação por teleférico ou outro qualquer sistema à entrada do museu) e até à antiga ligação ferroviária entre Pocinho e Barca de Alva que passava mesmo em frente do museu e está desativada desde meados dos anos 80 do século passado.

O museu e o monte - corpos conjugados

Ao concurso público para a concepção do Museu do Côa (Decreto-Lei nº 96/2007, de 29 de Março e Portaria nº 376/2007, de 30 de Março) concorreram 42 projetos, dos quais só 37 seriam apreciados pelo júri, cujo relatório final seria homologado pelo Ministro da Cultura em 8 de Junho de 2004.

O projeto de arquitetura, coordenado por Pedro Tiago Pimentel, deve-se a este arquiteto e a Camilo Rebelo e Sandra Filipe Barbosa, tendo os dois primeiros constituído um consórcio de projeto com o G.O.P., Gabinete de Organização e Projetos, Lda. Uma obra encomendada pelo antigo Instituto Português de Arqueologia e concluída pelo IGESPAR,IP. Recebeu financiamentos do FEDER, Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional, através do Programa Operacional Regional do Centro/Programa Operacional da Cultura. O custo total da obra e seus anexos seria c. de 18 M€, tendo a verba orçamentada sido zelosamente cumprida sem qualquer derrapagem financeira.

O edificado implanta-se no alto da acentuada vertente que ladeia, junto às margens esquerdas, a junção do Côa com o Douro.

De acordo com os princípios conceptuais de criação deste projeto, o seu "pressuposto único" é a sua perfeita "integração na paisagem", adossando-se o corpo do museu, ainda que num "gesto forte e afirmativo" num desenvolvimento "subtil, sensível à topografia, pouco modificando o perfil do monte e dialogante com a paisagem" (memória descritiva do anteprojecto de Julho de 2005). É uma espécie de instalação na paisagem, ao jeito da land-art, prolongando a própria caracterização da arte rupestre como uma das primeiras manifestações de land-art na história da humanidade.

O museu deixa pois gradualmente de ser um corpo estranho para se integrar enquanto novo-velho elemento numa paisagem humanizada, já ela também ritualizada pelas sucessivas transformações envolventes: os rios alteados pelo efeito das barragens, os terraços que moldam ritmicamente as encostas em amplos escadórios aqui e ali pontilhados por raros casarios, as vinhas, ora verdes, ora castanhas, ora cinzentas... O museu, construído a partir de Janeiro de 2007 e inaugurado em 30 de Julho de 2010, é agora, também ele, um outro condicionante desta paisagem onde o Côa penetra o

Douro.

A própria e única acessibilidade terrestre (o museu também dispõe de um heliporto) pavimentada até ao museu, utilizou o antigo caminho que de Vila Nova de Foz Côa conduzia a este lugar, um antigo miradouro agora reconvertido. O caminho rural, que era estreito e em terra batida, foi ligeiramente alargado e pavimentado, de forma a obedecer aos atuais regulamentos, mas manteve a sua sinuosidade e o enquadramento da malha dos antigos muros de pedra seca que agora foram refeitos e consolidados, reutilizando-se a pedraria antiga que os compunha. Este pequeno alargamento permite o cruzamento entre viaturas mas não o seu estacionamento. O estacionamento das viaturas automóveis é feito na própria cobertura do museu. Toda a sua envolvente, nomeadamente a flora espontânea, mas também as culturas de amendoeiras e oliveiras, foi mantida. Foi também estudada e limpa uma ligação pedonal entre o núcleo urbano de Vila Nova de Foz Côa e o Museu.

A fraca iluminação exterior do museu teve em conta a estratégia de evitar uma poluição luminosa do local, o que foi amplamente conseguido.

O corpo edificado assume-se assim como um largo monólito tombado numa paisagem "lapidada por três vales" (Côa/Douro/Vale de José Esteves) na síntese dos projetistas, constituído por um puzzle moldado na plasticidade do betão, simulando placas de xisto betonado com a coloração amarelada dos afloramentos locais. Esta coloração foi obtida em parte pela junção de pó de xisto na massa cinzenta do betão, criando uma espécie de "massa híbrida". A textura destas placas/lajes foi obtida a partir da sua cofragem em moldes feitos a partir de elementos dos xistos das pedreiras locais. O seu aspecto exterior é assim o de uma rugosidade já varrida por ventos e outras erosões (nas paredes interiores estas placas são polidas), como se fossem grossas placas de xistos arrancados dos seus afloramentos naturais. Visto à distância, esta solução evitou a tal ruptura com a paisagem envolvente, aparecendo o museu não como um elemento estranho aqui implantado, mas como uma instalação já ela também absorvida pela própria paisagem a que concede uma outra dimensão numa continuidade eco-re-organizada.

O longo corpo triangular alonga-se pelo monte como um grande bloco pétreo, aqui e ali rasgado por janelas-frestas alongadas em altura e com movimentos irregulares na sua fixação às paredes assim rasgadas.

O lugar de implantação do museu está também ele carregado de simbolismo. Com efeito, para além de se situar no coração dos núcleos de expansão da arte rupestre do final do Paleolítico (período Magdalenense) e do ciclo rupestre da Segunda Idade do Ferro, a sua implantação mimetiza a das antigas quintas vinhateiras tão típicas de toda esta região.

A entrada principal no museu processa-se através de uma longa e desnivelada rampa de acesso que vai até ao lobby, aqui dividindo os serviços do PAVC (para a esquerda) dos do Museu propriamente dito com as áreas de exposições temporárias e permanente (para a direita). Esta fenda torna-se assim um elemento estruturante e ao mesmo tempo indica o caminho da luz às trevas das salas de exposição permanente.

Ora, se este foi um processo claramente assumido pelos projetistas, balizando entre o diálogo exterior da massa arquitectónica com a paisagem ainda arcaizante (porque remete para a dos próprios

criadores rupestres) e a escuridão de um espaço expositivo como se de uma gruta se tratasse, isto poderia aparecer como uma contradição, já que a Arte do Côa, tema fundamental do programa expositivo, era uma arte da luz e não uma arte das trevas. É o "interior da sala gruta, que nos remete para um tempo primitivo", nas palavras dos projetistas. É esta, aliás, uma das grandes originalidades da Arte do Côa, pois foi a sua arte rupestre paleolítica de ar livre que contribuiu para que a arte paleolítica europeia deixasse de ser tão-só uma arte das cavernas. Esta contradição foi claramente assumida pelo facto de desde sempre termos privilegiado uma visita complementar entre o museu e o campo, ou seja, queremos que os visitantes do museu possam sempre complementar a sua visita ao museu (enquanto grande centro de interpretação mais ou menos académico e com alguma espetacularidade nos multimédia) com uma deslocação a pelo menos um dos lugares rupestres do vale. O museu funcionaria assim como um portal do tempo, um mergulho na escuridão dos milénios, uma espécie de fenda rasgada no espaço-tempo sem uma preocupação de centrar na luz a sua preocupação explicativa. Este aspecto torna o museu do Côa uma espécie de caixa do tempo que leva o visitante a interrogar-se mais nos aspectos propriamente arqueológicos da arte rupestre do que na relação entre esta e o mundo natural (que é aliás uma das principais vias de pesquisa nos estudos atuais de arte rupestre). Foi uma opção que, apesar de tudo, facilita os sistemas de visualização dos elementos expositivos como sejam as réplicas (luzes indiretas e rasantes), as imagens acondicionadas em caixas de luz e os multimédia.

A aridez recta da cobertura é cortada ao alto e junto à profunda fenda da entrada, pela presença singular e insólita de uma oliveira ali implantada. Ou seja, o até há pouco corpo estranho do museu já faz parte do oikos regional.

O programa museológico

Ultrapassada a questão de serem os próprios arquitetos a esboçarem um projeto de museologia para o qual não estavam manifestamente vocacionados, o IGESPAR encarregaria os próprios arqueólogos do PAVC de redigirem um (já muito pensado) programa museológico.

Com efeito, o programa museológico, ao contrário do que seria desejável, não foi escrito previamente ao desenho arquitectónico (se exceptuarmos o guião sintético que escrevemos para o programa do concurso para a escolha do projeto de museu). Começou por ser um programa ambicioso, mas que teve de reduzir-se à geometria do edificado. E ser mitigado na ambição do muito que se queria dar a ver. A equipa que redigiu este programa foi constituída por António Martinho Baptista, André Santos, Thierry Aubry e Alexandra Cerveira Lima. Foi fundamental a coordenação de Alexandra Cerveira Pinto Lima, na altura diretora do PAVC, que teria também um papel determinante na coordenação da abertura do museu em Julho de 2010. Ou seja, o programa museológico seria feito, como não podia deixar de ser, a partir do trabalho do antigo Centro Nacional de Arte Rupestre (em má hora extinto, por razões políticas, em Abril de 2007) e pelo da equipa de arqueologia do PAVC (que

entretanto tinha anexado o antigo CNART), onde é justo destacar também o trabalho de muitos anos de Fernando Barbosa, Manuel Almeida, João Félix, Jorge Sampaio, Dalila Correia, Mário Reis, Luís Luís e Rosa Jardim, entre outros.

Ainda relativamente aos conteúdos contou-se com a colaboração da UAUM/Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho (sob a coordenação de José Meireles e Paulo Bernardes, este para as aplicações multimédia), do CECL/UNL-Centro de Estudos Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa (sob a coordenação de José Bragança de Miranda e Teresa Cruz) e do CEG/Centro de Estudos Geográficos, Departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (sob a coordenação de Ana Ramos Pereira). A estratégia cultural foi coordenada por Lúcia Gonçalves de Brito e a coordenação executiva por Fernando Real. A condução política/executiva de todo o processo (que, como se calcula, não foi fácil) foi assegurada por João Pedro Cunha Ribeiro enquanto vice-diretor do IGESPAR.

Os conteúdos expositivos distribuem-se no espírito de uma "nave única", com salas amplas e tectos muito alteados (mais de 6 metros de pé-direito), com paredes negras onde ressaltam os elementos expostos.

A distribuição das salas, que vão da A até à G, orienta o visitante desde a dispersão e expansão da arte rupestre no mundo e da grande importância que a Unesco hoje concede a esta mais antiga memória gráfica da humanidade, passando pelas pormenorizadas explicações da arte do Côa e seu enquadramento arqueológico, terminando com uma escultura contemporânea do mestre-escultor António Carneiro.

Como é evidente e porque foi concebido por arqueólogos, o discurso arqueológico, muito rigoroso, centra-se na arte paleolítica do Côa, seus particularismos e originalidades numa paisagem monumentalizada pela arte, sua grande antiguidade e de como esta é uma das grandes descobertas arqueológicas de finais do século passado na Europa. É um museu em permanente transformação, procurando sempre integrar os novos e mais originais elementos que a investigação vai sistematizando.

Para além da exposição com inúmeros elementos gráficos (fotografias e desenhos) apresentados em caixas de luz e pequenos filmes em monitores interativos, há uma série de elementos rupestres que pontilham, aqui e ali, fosforescentes, as paredes do museu, dando-se assim realce à enorme qualidade estética de algumas das gravuras dos arcaicos mestres do Côa. Procurámos fazer poucas réplicas de painéis historiados (que hoje já são banais em muitos museus de arqueologia e arte rupestre), apenas as indispensáveis a uma melhor compreensão do discurso arqueológico que se verte no museu. E porque sempre defendemos que o verdadeiro museu é o vale!

Recentemente, com a reabertura da Sala D, que esteve fechada quase 3 anos por motivos de suporte financeiro da primeira museologia, foram acrescentadas duas novas réplicas de duas das mais emblemáticas rochas do período arcaico do Côa. Há atualmente no Museu do Côa apenas 6 réplicas de rochas paleolíticas e uma da Segunda Idade do Ferro. Esta, que replica a rocha 10 do Vale da Casa, um original submerso há mais de 30 anos pela barragem do Pocinho, foi feita a partir de um antigo molde de látex que tinha sido feito em 1982, o que demonstra ainda a validade deste já antigo método

de registo, entretanto substituído pelo silicone e mais modernamente pelos registos a laser.

O museu, porque se assume como um museu de arte e arqueologia, engloba também, na sua exposição permanente, obras de dois artistas contemporâneos: quatro instalações com espelhos de Ângelo de Sousa (as últimas obras públicas deste artista falecido em 2011); e uma escultura/instalação de Alberto Carneiro ("Árvore Mandala para os Gravadores do Vale do Côa"), esta na última sala do museu, selando o percurso da visita e procurando uma ligação (um continuum) entre as artes da pré-história antiga e as criações artísticas do nosso tempo.

Também por isso, nas três salas de exposições temporárias do Museu se tem privilegiado a arte contemporânea e a fotografia.

O modelo de gestão

O Museu do Côa é uma obra pública do Estado Português, que logo após a sua inauguração foi gerido como serviço dependente pelo IGESPAR, IP (o antigo Instituto do Património). Em 16 de Setembro de 2011, o Secretário de Estado da Cultura deu posse a um Conselho de Administração (com um presidente executivo e dois vogais não executivos) nascendo então a Fundação Côa/Parque, já criada pelo anterior governo através do Decreto-Lei nº 35/2011, de 8 de Março. É esta Fundação pública de direito privado que hoje gere esta estrutura, em paralelo com a gestão do Parque Arqueológico do Vale do Côa, também entretanto extinto, por força do mesmo Decreto, enquanto serviço dependente do também extinto IGESPAR, IP.

Cumpridos que estão cinco anos após a sua abertura, o Museu do Côa (um projecto-âncora no discurso político regional) continua a ser procurado por um número cada vez maior de visitantes (c de 200.000 pessoas passaram já pelo museu), pesem embora os tempos difíceis. Sendo uma estrutura do Parque Arqueológico do Vale do Côa, o museu tornou-se um equipamento incontornável no turismo do Douro superior português e uma forte mais-valia sem paralelo na região. Porque desde o início soube aliar a inegável qualidade da arte do Côa que aqui se mostra, desafiando o visitante a aprofundar o seu conhecimento, a uma aposta na revitalização económica de uma região deprimida e cada vez mais despovoada, que afinal pode encontrar num equipamento de cultura uma das suas principais vias na procura de um desenvolvimento sustentado.

머리말

코아 박물관 건설은 시기별로 두 단계로 나눌 수 있다. 첫 번째 단계는 코아 계곡 암각화가 세계유산으로 등재된 이후인 1998~2003년이고, 두 번째 단계는 포르투갈의 정권 교체가 빈번했던 2004~2010년도이다. 그 사이 여섯 정부와 여덟 명의 문화부 장관이 교체되었다. 코아 계곡 암각화 전문박물관 건설 계획은 고고학 공원 설립과 함께 나왔지만, 정부는 세계유산 등재 이후에 박물관을 건설하겠다고 약속하였다. 1995년 코아 논쟁이 한창일 때, 캐나다 두 인페르노, 레고 다 비데, 발레 두 포르노 부근에 공사가 중단된 코아댐 건축부지가 고려되었다. 많은 비용이 드는 야심차고도 훌륭한 프로젝트였지만 2004년에 중단되었다.

첫 프로젝트는 수년 동안 논의만 되었고 결국 건설단계까지 가지는 못했다. 추진팀은 루이 푸르타도와 마리아 엘리사 파렌테 지휘 하에 AFA와 엔지니어링 컨설턴트로 구성되었고 건축가인 페르난도 마이아 핀토와 박물관 전시를 의뢰받은 캐나다 회사 Experience International이 함께 했다. 중단될 당시 최종 계획은 건축면적은 상설 전시장



사진 1. 코아 박물관과 코아 마을 전경

Figure 1. O Museu do Côa e a cidade de Vila Nova de Foz Côa. Foto de António Martinho Baptista.



사진 2. 코아 마을에서 바라본 코아 박물관

Figure 2. O Museu do Côa visto desde a cidade de Vila Nova de Foz Côa. Foto de António Martinho Baptista.

1,900m²를 포함 총 14,400m²이었다. 1983년 도우루댐 건설로 수몰된 캐나다 두 인페르노 암각화를 드러내기 위해 코아강 수위를 낮추는 계획까지 포함된 매우 통합적인 프로젝트였다. 하지만 정권이 바뀌면서 2003년 11월 예비조사단계에서 프로젝트 전체에 대한 재평가가 이루어졌다.

두 번째 단계는 2004년부터 현재 박물관이 문을 연 2010년 7월 말까지인데, 첫 번째와 다른 장소가 선택되었다. 건축부지는 도우루강으로 이어지는 코아 강어귀의 산등성이로 전망이 장관인 곳이다. 코아 마을과 인접한 장소에 대한 요구도 있었지만 한 번도 건축부지로 고려되지는 않았다.

박물관이 암각화 유적과 연결고리에 대한 선호는 두 프로젝트에서 포함되어 있다. 안타깝게도 박물관 부근에 있는 암각화와 직접적인 연결은 거의 이루어지지 않았는데, 접근이 어려운 점이 있고 모두 굽기 기법으로 새겨진 것으로서 인공조명을 통해서만 볼

수 있기 때문이다. 그러나 무엇보다 이 작업이 늦어지는 근본적 이유는 국가적인 경제난으로 인해 새로운 투자가 이루어지지 않고 있다는 점이다. 박물관과 도우루강 크루즈와의 연결 그리고 박물관 바로 앞을 지나가는 포시노와 바르카 드 알바 사이에 1980년대 중반에 버려진 철도 복원도 멈춰진 상태이다.

박물관과 언덕을 연결하다.

코아 박물관 건축 경쟁 입찰과정에 42개의 입찰서가 제출되었고 이 가운데 37개만 심사되었다. 채택된 입찰서는 2004년 6월 문화부장관이 승인하였다. 카밀로 레벨로와 티아고 피멘텔의 프로젝트가 최종 선정되었다. 사업을 위촉받은 정부기관은 포르투갈 고고학연구소(IPA)가 문을 닫은 이후에는 건축고고학유산관리연구소(IGESPAR)가 수

사진 3. 코아 박물관의 남쪽 외관
Figure 3. Fachada sul do Museu do Côa.
Foto de António Martinho Baptista.



행하였다. 프로젝트 예산은 지역 운영과 문화 운영 프로그램을 통해 지역개발을 위한 유럽기금에서 지원받았다. 별관까지 포함한 총 건축비는 1,800만 유로로 예산 불이행 없이 순조롭게 진행되었다.

박물관은 코아와 도우루강이 교차하는 지점의 급경사 위에 세워졌다. 2007년 7월 프로젝트 초안의 기술 설명서에 따른 프로젝트의 구상원리는 “언덕의 실루엣을 조금 변경해 경관과의 상호작용”으로 기존의 지형 위에 미묘하게 세워진 건축물이다. 어떤 면에서 경관 위에 있는 조형물로 암각화와 인류 역사를 “랜드-아트”로 상징화한 것이다.

박물관은 비록 자연에 얹힌 건축물이지만 변화하는 주변 경관을 수용하며 색다른 분위기를 연출한다. 댐에 의해 달라지는 강의 수위, 언덕을 감싸는 넓은 사다리꼴 테라스, 간간히 보이는 집들, 초록색, 갈색, 또는 회색의 포도밭. 2007년 1월부터 2010년 7월까지 건설된 박물관은 이제 코아에서 도우루로 들어가는 풍경을 구성하는 또 하나의 특징이다.

박물관에는 헬리콥터 이착륙지도 있지만, 박물관으로 가는 육로는 코아 마을로 이어지는 오래 된 길밖에 없었다. 좁은 비포장도로는 넓혀지고 포장되어 규정을 맞추었지만



사진 4. 코아 박물관 정문

Figure 4. Entrada principal do Museu do Côa. Foto deAntônio Martinho Baptista.

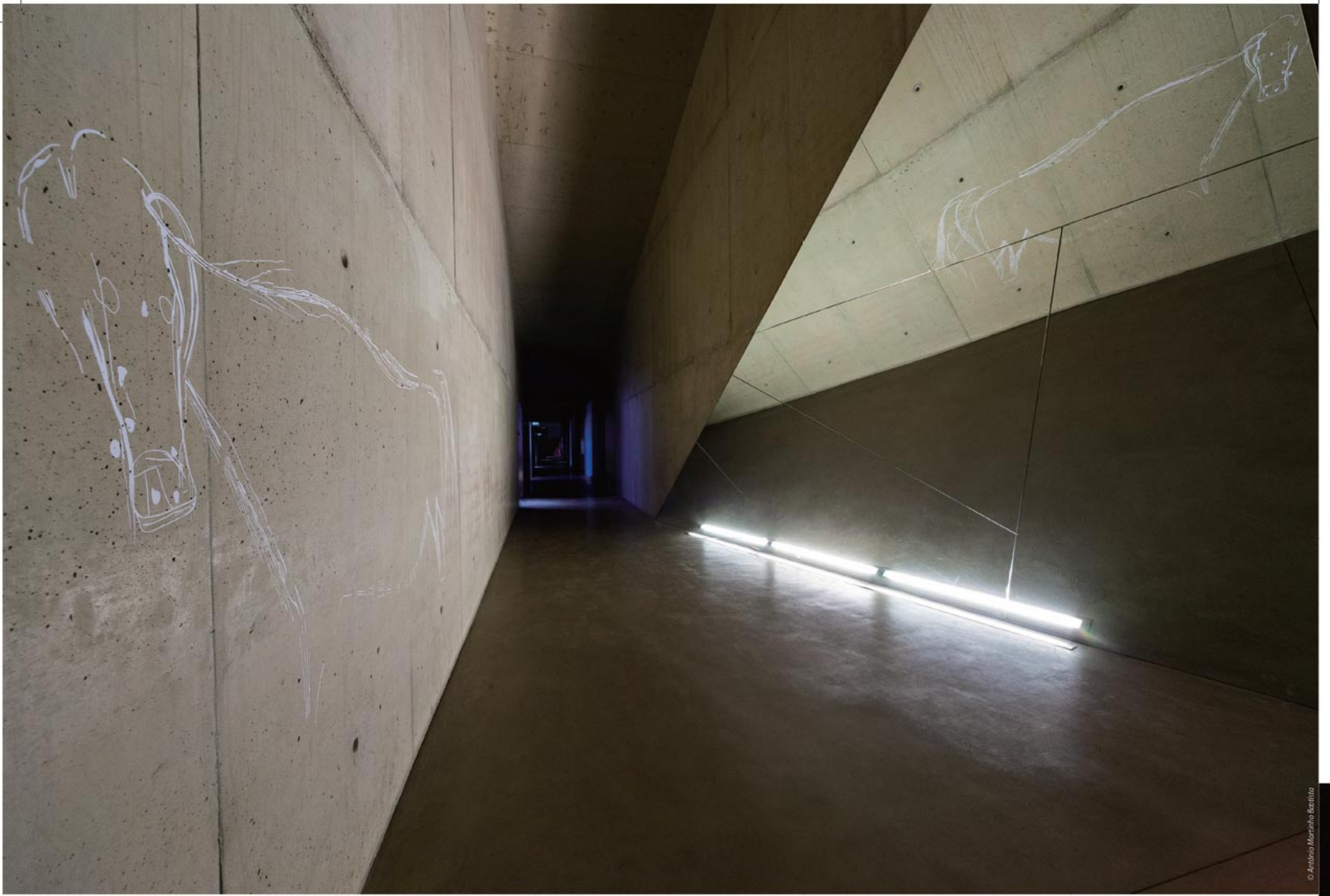


사진 5. 상설전시실로 이어지는 통로

Figure 5. Corredor de acesso às salas de exposição permanente. Foto de António Martinho Baptista

구불구불한 길과 오래된 돌담은 재건하거나 보강하여 최대한 원형을 유지하고 있다. 주차장은 박물관 옥상에 있다. 박물관 주변의 식물로는 아몬드와 올리브 나무로 자연 그대로를 유지하고 있다. 코아 마을 도심지와 박물관을 잇는 보행로도 만들어졌다. 박물관 프로젝트에서 불빛에 의한 공해를 방지하기 위해 야외 조명을 최소화하였다.

건축가들의 말을 빌리자면 박물관 건물은 “코아와 도우루, 조세 에스테베스의 세 계곡으로 다듬어진” 풍경 속으로 굴러 떨어진 하나의 커다란 바위 형상이다. 퍼즐모양의 콘크리트 건물은 지역 편암 노두의 황화를 형상화하였다. 채색은 편암 가루와 콘크리트를 섞은 혼합도료로 칠해졌다. 박물관 외관의 감촉은 지역 편암 채석장에서 만든 거푸집을 통해 완성되었다. 잘 다듬어진 박물관의 내부와 대조를 이루는 외관은 바람과 여러 침식 작용으로 인해 휩쓸려 거칠어진 노두에서 떨어져 나온 두터운 편암을 연상시킨

다. 멀리서 봤을 때, 이런 디자인은 주변 풍경과 어우러져 오히려 풍경을 한층 더 다채롭게 하고 있다. 긴 삼각형의 건물형태는 세로로 긴 불규칙하게 창문으로 여기저기 흩어진 커다란 바위 블록처럼 언덕에 뻗어있다. 박물관 건립 장소도 상징성을 갖고 있다. 후기구석기 말기와 철기시대 암각화 유적의 대부분은 있는 장소의 중심일 뿐만 아니라, 지역 고유의 오래된 와인 생산단지에 해당한다.

길고 울퉁불퉁한 경사로를 지나 박물관 정문으로 들어갈 수 있는데, 박물관의 중심인 로비를 통해 상설 및 특별 전시실, 그리고 고고학 공원으로 입장이 가능하다. 입구의 구조적 특징은 빛에서 어두운 전시실로 들어가는 길을 표현한 것이다. 건축가들이 건축물 외관과 고풍스런 풍경의 소통을 제시하지만, 전시 프로그램 주제인 코아 암각화가 야외의 어둠이 아닌 빛의 미술이라는 점을 생각하면 상설전시실이 마치 동굴과 같이 어둡다는 사실을 모순으로 받아드릴 수도 있다. 코아 암각화가 유럽 구석기 미술이 동굴

사진 6. 코아 박물관 전시실 B

Figure 6. Sala B, Museu do Côa. Foto de António Martinho Baptista.



에서만 존재한다는 가설을 무너트렸음에도 건축가들은 “동굴 같은 전시실이야 말로 우리를 원시시대로 인도한다”고 말한다. 대체로 박물관 관람이 코아 계곡 암각화 유적 방문 후에 이루어지기 때문에 이런 모순은 더욱 부각된다. 박물관은 이처럼 학계와 관람객들에게 커다란 해석의 중심처럼 여겨진다. 박물관은 타임머신처럼 관람객들을 수천 년의 어둠 속으로 떨어트려 시공간 연속체에서 찢어진 골절 같은 역할을 한다. 박물관은 관람객들에게 코아 암각화를 더욱 진지하게 생각하게 만드는 시간의 상자와도 같다. 전시는 복제물, 라이트 박스나 멀티미디어 프레젠테이션을 이용하여 대중들의 감상을 용이하게 것들로 구성되어 있다. 깊은 입구의 틈 사이로 잘려진 무미건조한 박물관의 외관은 흔히 얇은 올리브 나무로 인해 달라진다. 얼마 전까지 외부적 요소였던 박물관이 이제 지역의 “오이코스” (헬라어로 ‘집’)가 되고 있다.

박물관 프로그램

프로젝트를 수행한 건축고고학유산관리연구소는 고고학 공원에 박물관 전시 프로그램을 일임하였다. 건축 프로젝트에는 박물관 프로그램이 언급되지 않았다. 프로젝트는 야심차게 시작했지만, 건물의 기하학적 구조 때문에 축소해야만 했고 전시 프로그램은 안토니오 마르티노 밥티스타, 안드레 산토스, 티에리 오브리, 알렉산드라 세르베이라 리마가 만들었다. 당시 고고학 공원 책임자였던 알렉산드라 세르베이라 리마의 협력은 박물관 개관에 매우 중요한 역할을 했다. 다시 말해서, 박물관 프로그램의 생성은 국립암각화연구센터와 고고학 공원의 고고학 팀과 더불어 페르난도 바르보사, 마누엘 알메이다, 주앙 펠릭스, 조르게 삼파이오, 달릴라 코레이라, 마리오 레이스, 루이스 루이스, 로사 자르딤 등이 참가하였다.

미뉴대학교 고고학부의 조세 메이렐레스, 파울로 베르나르데스와 리스보아대학교 커뮤니케이션과 언어학 센터의 조세 브라강카 데 미란다, 테레사 크루즈, 그리고 리스본대학교 지질학 센터의 아나 라모스 페레이라 등이 전시물제작에 참여하였다. 문화기획은 루시아 곤칼레스 데 브리토가 수립하고 페르난도 레알이 진행하였다. 까다로운 전



사진 7. 코아 박물관 식당

Figure 7 – Restaurante do Museu do Côa. Foto de António Martinho Baptista.

체적인 경영감독은 건축고고학유산관리연구소 부회장인 주앙 페드로 쿤하 리베이로가 맡았다.

전시물은 약 6m에 이르는 높은 천장과 넓은 전시실을 연결되는 중앙 통로에 진열하였고 검은색 벽으로 통일성을 주었다. A부터 G 전시실은 코아 미술에 대한 상세한 설명과 고고학적 맥락을 소개하고, 오늘날 유네스코가 부여한 인류의 가장 오래된 시각 기록물이 가지는 중요성을 다루고, 마지막으로 포르투갈 조각가 알베르토 카르네이로의 현대 조각으로 구성하여 관람객들에게 암각화의 세계적 확산을 보여준다.

Bibliografia

ALCALDE DEL RIO, H.; BREUIL, H.; SIERRA, L. (1911) – *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*. OCLC 1309769. Monaco: Imprimerie Vve A. Chêne.

ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J.; BALBÍN BEHRMANN, R. (2006) – *Arte paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde*. ISBN 8497180062 9788497180061. Salamanca: Junta de Castilla y León.

ALMAGRO, M. (1966) – *Las Estelas decoradas del Suroeste Peninsular*. OCLC 638994781. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Universidad de Madrid.

ALMANSA SÁNCHEZ, J. (2012) – To be or not to be? Public archaeology as a tool of public opinion and the dilemma of intellectuality. *Archaeological Dialogues*. ISSN 1380-2038. Vol. 20, nº 1, p. 5-11.

ÁLVAREZ-SANCHIS, J. A. (2004) – Etnias y fronteras: Bases arqueológica para el estudio de los pueblos prerromanos en el occidente de Iberia. In LOPES, M. C.; VILAÇA, R. (eds.) – *O Passado em cena: Narrativas e fragmentos*. ISBN 972-9004-19-6. Coimbra: CAUCP, pp. 299–327.

ALVES, F. M. (1938) – *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*. ISBN 972-98569-1-5. Porto.

ANDRADE, J. S. (1940) – *Vila Nova de Fozcoa*. In Anuário da Região Duriense. Régua: Imprensa do Douro, pp. 498-505

ARAÚJO IGREJA, M. (2009) – Estudo traceológico das indústrias líticas de Olga Grande 4 e Cardina I: função, modo de funcionamento dos artefactos e outras inferências comportamentais. In AUBRY, T. (ed.) – *200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana dos caçadores-artistas do Paleolítico*. ISBN 9789898052148 9898052147. Lisboa: IGESPAR, pp. 235-247.

AUBRY, T. (ed.) (2009) – *200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana dos caçadores-artistas do Paleolítico*. ISBN 9789898052148 9898052147. Lisboa: IGESPAR.

AUBRY, T. – (2009b) – Actualisation des données sur les vestiges d'art paléolithique sur support mobilier de la Vallée du Côa. In AUBRY, T. (ed.) – *200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana dos caçadores-artistas do Paleolítico*. ISBN 9789898052148 9898052147. Lisboa: IGESPAR, pp. 382-395.

AUBRY, T.; DIMUCCIO, L. A.; BERGADA, M.; SAMPAIO, J.D.; SELLAMI, F. (2010) – Palaeolithic engravings and sedimentary environments in the Côa River Valley (Portugal): Implications for the detection, interpretation and dating of open-air rock art. *Journal of Archaeological Science*. ISSN 03054403. Vol. 37, nº 12, pp. 3306-3319.

AUBRY, T.; LUÍS, L. (2012) – Umwelt und Gesellschaft der paläolithischen Freilandkunst im Côa-Tal (Portugal). In DALLY, O.; MORAW, S.; ZIEMSEN, H. (eds.) – *Bild – Raum – Handlung: Perspektiven der Archäologie*, pp. 69-103.

AUBRY, T.; MANGADO LLACH, X. (2006) – The Côa Valley (Portugal). Lithic raw material characterisation and the reconstruction of upper palaeolithic settlements patterns. In BRESSY, C.; BURKE, A.; CHALARD, P.; MARTIN, H. (eds.) – *Notions de territoire et de mobilité. Exemples de l'Europe et des premières nations en Amérique du Nord avant le contact européen*. ISBN 2930495006 9782930495002. Liège: Université de Liège, pp. 41-49.

AUBRY, T.; LUÍS, L.; DIMUCCIO, L. A. (2012) – Nature vs. Culture: present-day spatial distribution and preservation of open-air rock art in the Côa and Douro River Valleys (Portugal). *Journal of Archaeological Science*. ISSN 03054403. Vol. 39, nº 4, pp. 848–866.

AUBRY, T.; LUÍS, L.; MANGADO LLACH, J.; MATIAS, H. (2012) – We will be known by the tracks we leave behind: exotic lithic raw materials, mobility and social networking among the Côa Valley foragers (Portugal). *Journal of Anthropological Archaeology*. ISSN 0278-4165. Vol. 31, nº 4, pp. 528-550.

AUBRY, T.; SAMPAIO, J.D. (2008). Fariseu: new chronological evidence for open-air Palaeolithic art in the Côa valley (Portugal). *Antiquity*. ISSN 0003

598X. Vol. 82, nº 316.

AUBRY, T.; SAMPAIO, J. D. (2009) – Chronologie et contexte archéologique des gravures paléolithiques de plein air de la Vallée du Côa (Portugal). In BALBÍN BEHRMANN, R. (ed.) – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. ISBN 9788497185929. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, pp. 211-223

AUBRY, T.; SAMPAIO, J. D. (2012) – Novos dados para a abordagem técnica da arte rupestre e móvel do Vale do Côa. In SANCHES, M. J. (ed.) - *Artes Rupestres da Pré-História e da Proto-História: Paradigmas e Metodologias de Registo*. ISBN 978-989-8052-30-8. Lisboa: DGPC, pp. 185–206.

AUBRY, T., SAMPAIO, J.D., LUÍS, L. (2011) – Approche expérimentale appliquée à l'étude des vestiges du Paléolithique supérieur de la Vallée du Côa. In Morgado, A.; Baena Preysler, J.; García Gonzalez, D. (eds.) - *La investigación experimental aplicada a la arqueología*. ISBN 9788433853370 8433853376. Granada: Universidad de Granada, pp. 87-96.

AUBRY, T., SANTOS, T., A., LUÍS, L. (2014). Stratigraphies du panneau 1 de Fariseu : analyse structurale d'un système graphique paléolithique à l'air libre de la vallée du Côa (Portugal). In Paillet, P. (ed.) - *Les arts de la Préhistoire: micro-analyses, mises en contextes et conservation*. ISBN 9782911233128 2911233123. Paleo, numéro spécial, pp. 259-270.

BAKKEVIG, S. (2004) – Rock art preservation: Improved and ecology-based methods can give weathered sites prolonged life. *Norwegian Archaeological Review*. ISSN 0029-3652. Vol. 37, nº 2, pp. 65-81.

BALBÍN BEHRMANN, R. de (2014) – Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella. In BLAS CORTINA, M. Á. de (ed.) - *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. ISBN 9788494266072 8494266071. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, pp. 65-91.

BAPTISTA, A. M. (1983) – O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa). *Arqueologia*. ISSN 0870-2306. Vol. 8, pp. 57–69.

BAPTISTA, A.M. (1999) – *No tempo sem tempo: A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa: Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*. ISBN 9729812101. Vila Nova de Foz Côa: PAVC.

BAPTISTA, A. M. (2008) – Aspectos da arte magdalenense e tardi-glaciar no Vale do Côa. In SANTOS, A. T.; LUÍS, L. (eds.) - *Do Paleolítico à Contemporaneidade. Estudos sobre a História da Ocupação humana em Trás-os-Montes, Alto Douro e Beira Interior*. Porto: ACDR Freixo de Numão, pp. 14-31.

BAPTISTA, A.M. (2009) – *O Paradigma Perdido. O Vale do Côa e a Arte Paleolítica de Ar Livre em Portugal/Paradigm Lost. Côa Valley and the open-air palaeolithic art in Portugal*. ISBN 9789723609974 9723609975. Porto: Edições Afrontamento/PAVC.

BAPTISTA, A. M.; FERNANDES, A. P. B. (2007) – Rock art and the Coa Valley Archaeological Park: A case study in the preservation of Portugal's prehistoric parietal heritage. In PETTIT, P.; BAHN, P.; RIPOLL, S. (eds) - *Palaeolithic Cave Art at Creswell Crags in European Context*. ISBN 978-0-19-929917-1. Oxford: Oxford University Press, pp. 263-79.

BAPTISTA, A. M.; GOMES, M. V. (1997) – Arte rupestre. In ZILHÃO, J. (ed.) – *Arte rupestre e Pré-história do Vale do Côa: trabalhos de 1995-1996*. ISBN 9728087373 9789728087371. Lisboa: Ministério da Cultura, pp. 210-406.

BAPTISTA, A. M.; REIS, M. (2008) – Prospecção da Arte rupestre na Foz do Côa. Da iconografia do Paleolítico superior à do nosso tempo, com passagem pela IIª Idade do Ferro. In SANTOS, A. T.; SAMPAIO, J. D. (eds.) - *Pré-história — gestos intemporais*. ISBN 978-972-99799-3-4. Vila Nova de Foz Côa: ACDR Freixo de Numão, pp. 62-95.

BAPTISTA, A. M.; REIS, M. (2009) – Prospecção da Arte Rupestre no Vale do Côa e Alto Douro Português: ponto da situação em Julho de 2006. In BALBÍN BEHRMANN, R. (ed.) – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. ISBN 9788497185929. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, pp. 145-192.

BAPTISTA, A. M.; REIS, M. (2011) – A rocha gravada de Redor do Porco. Um novo sítio com arte paleolítica de ar livre no rio Águeda (Escalhão,

Figueira de Castelo Rodrigo). *Côavisão*. ISBN 9789728763237. Vol. 13, pp. 15-20.

BAPTISTA, A. M.; SANTOS, A. T. (2013) – *A arte rupestre do Guadiana português na área de influência do Alqueva*. EDIA; DRCALLEN (Memórias d'Odiana; 2a série).

BAPTISTA, A. M.; SANTOS, A. T.; CORREIA, D. (2006) – Da ambiguidade das margens na grande arte de ar livre no Vale do Côa. Reflexões em torno da organização espacial do santuário gravetto-solutrense na estação da Penascosa/Quinta da Barca. *Côavisão*. ISBN 9789728763237. Vol. 8, pp. 156-184.

BAPTISTA, A. M.; SANTOS, A. T.; CORREIA, D. (2008) – O santuário arcaico do Vale do Côa: novas pistas para a compreensão da estruturação do bestiário gravettense e/ou gravetto-solutrense. In BALBÍN BEHRMANN, R. (ed.) – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. ISBN 9788497185929. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, pp. 89-144.

BREUIL, H.; OBERMAIER, H.; ALCALDE DEL RÍO, H. (1913) – *La Pasiega a Puente-Viesgo (Santander) (Espagne)*. OCLC 49878233. Monaco: Imprimerie Vve A. Chêne.

BRUNET, J. (1995) – Theories and practice of the conservation of our heritage of rock art. Concrete examples of interventions in natural climatic environment. In THORN, A.; BRUNET, J.; Ward, G.; Ward, L. A. (eds.) – *Preservation of rock art*. ISBN 0958680205 9780958680202 Melbourne: Australian Rock Art Research Association, pp. 1-11.

BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R.; ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J. (2007) – Style V dans le bassin du Douro. Tradition et changement dans les graphies des chasseurs du Paléolithique Supérieur européen. *L'Anthropologie*. ISSN 0003-5521. Vol. 111, nº 4, pp. 549-589.

CANTALEJO DUARTE, P.; ESPEJO HERRERÍAS, M. D. M. (1997) – Arte rupestre paleolítico del Sur peninsular. Consideraciones sobre los ciclos artísticos de los grandes santuarios y sus territorios de influencia. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*. ISSN 1138-9435. Vol. 1, pp. 77-96.

COIXÃO, A. N. S (1996) – *Carta Arqueológica do Concelho de Vila Nova de Foz Côa*. ISBN 972-95164-7-2. Vila Nova de Foz Côa: Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa.

COLLADO GIRALDO, H. (2007) – *Arte Rupestre en la Cuenca del Guadiana: El Conjunto de Grabados del Molino de Manzániz (Alconchel-Cheles)*. Beja: EDIA.

COMBIER, J. (1984) – Grotte de La Tête-du-Lion. In L'art des cavernes. *Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. ISBN 2110808179 9782110808172. Paris: Ministère de la Cultures/Imprimerie Nationale, pp. 595-599.

CONKEY, M. W. (1980) – The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira. *Current Anthropology*. ISSN 0011-3204. Vol. 21, nº 5, pp. 609-630.

COSME, S. R. (2008) – Proto-história e Romanização entre o Côa e o Águeda. In LUÍS, L. (ed.) - *Proto-história e Romanização: Guerreiros e colonizadores*. ISBN 978-972-99799-3-4. Porto: ACDR de Freixo de Numão, pp. 72-80.

DEACON, J. (2006) – Rock art conservation and tourism. *Journal of Archaeological Method and Theory*. ISSN 1072-5369. Vol. 13, nº 4, pp. 379-99.

DEVLET, E.; DEVLET, M. (2002) – Heritage protection and rock art regions in Russia. In: CHALMIN, E. (ed.) – *L'art avant l'histoire. La conservation de l'art préhistorique*. ISBN 2905430133 9782905430137. Paris: SFIIC, pp. 87-94.

DOEHNE, E.; PRICE, C. (2010) – *Stone conservation. An overview of current research. Second edition*. ISBN 9781606060469 1606060465. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

DRAGLAND, A. [Online 2013] – Big Data - for better or worse. *SINTEF*. [10 July 2013]. Available online:<URL:<http://www.sintef.no/home/Press-Room/Research-News/Big-Data--for-better-or-worse/>>.

DUGGAN, M.; ELLISON, N.; LAMPE, C.; LENHART, A.; MADDEN, M. [Online 2015] – Social Media Update 2014. *Pew Research Center*. [9 April 2015]. Available online: <URL:<http://www.pewinternet.org/2015/01/09/social-media-update-2014/>>.

FERNANDES, A. P. B. (2004) – Visitor management and the preservation of rock art. Two case studies of open air rock art sites in Northeastern Portugal: Côa Valley and Mazouco. *Conservation and Management of Archaeological Sites*. ISSN 1350-5033. Vol. 6, nº 2, p. 95-111.

FERNANDES, A. P. B. (2007) – The Conservation Programme of the Côa Valley Archaeological Park: Philosophy, objectives and action. *Conservation and Management of Archaeological Sites*. ISSN 1350-5033. Vol. 9, nº 2, pp. 71-96.

FERNANDES, A. P. B. (2008) – Aesthetics, ethics, and rock art conservation: How far can we go? The case of recent conservation tests carried out in un-engraved outcrops in the Côa Valley, Portugal. In HEYD, T.; CLEGG, J. (eds.) – *Aesthetics and Rock Art III Symposium*. ISBN 9781407303048 140730304X. Oxford: Archaeopress, pp. 85-92.

FERNANDES, A. P. B. [Online 2015] – Vídeos. *Do Indecifrável*. [22 April 2015]. Available online: <URL: <https://batarda.wordpress.com/videos/>>.

FERNANDES, A. P. B., MENDES, M., AUBRY, T., SAMPAIO, J., JARDIM, R., CORREIA, D., JUNQUEIRO, A., BAZARÉU, D., DIAS, F. and PINTO, P. (2008) – The evolving relationship between the Côa Valley Archaeological Park and the local community: An account of the first decade. *Conservation and Management of Archaeological Sites*. ISSN 1350-5033. Vol. 10, nº 4, pp. 330-343.

FIGUEIREDO, S. C. S. de; NOBRE, L.; GASPAR, R.; CARRONDO, J.; CRISTO ROPERO, A.; FERREIRA, J.; SILVA, M. J. da; MOLINA, F. J. (2014) – Foz do Medal terrace — an open-air settlement with paleolithic portable art. *International Newsletter on Rock Art*. ISSN 1022-3282. Vol. 68, pp. 12-19.

GABRIEL, S., BEAREZ, P. (2009) – Caçadores-pescadores do Vale do Côa: os restos de fauna do sítio do Fariseu. In AUBRY, T. (ed.) – *200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana do caçadores-artistas do Paleolítico*. ISBN 9789898052148 9898052147. Lisboa: IGESPAR, pp. 331-339.

GARCÍA DIEZ, M. (2009) – Grafismo mueble: las estaciones de Fariseu, Quinta da Barca Sul y Cardina I. In: AUBRY, T. (ed.) – *200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana do caçadores-artistas do Paleolítico*. ISBN 9789898052148 9898052147. Lisboa: IGESPAR, pp. 361-395

GARCÍA DIEZ, M.; AUBRY, T. (2002) – Grafismo mueble en el Valle de Côa (Vila Nova de Foz Côa, Portugal) - la estación arqueológica de Fariseu. *Zephyrus*. ISSN 0514-7336. Vol. 55, pp. 157-182

GARCÍA DIEZ, M.; LUÍS, L. (2003) – José Alcino Tomé e o último ciclo artístico rupestre do Vale do Côa: um caso de etnoarqueologia. *Estudos Pré-Históricos*. ISBN 972-95952-9-1. Vol. X-XI, pp. 199-223

GERASIMOV, M.M. (1958). – Paleolitičeskaia stoinka Mal'ta (raskopki 1956-57 gg.). *Sovetskaja etnografija*. ISSN 00215023. Vol. 3, pp. 28-52.

GOMES, M. V. (2013) – O abecedário rupestre, proto-histórico, do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa). *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património*. ISSN 165-4936. Vol. 12, pp. 69–85.

GOOGLE ANALYTICS [Online 2015] – Google Analytics. *Google Analytics*. [28 April 2015]. Available online:<URL:<https://www.google.com/analytics/>>.

GUY, E. (2000) – Le style des figurations paléolithiques piquetées de la vallée du Côa (Portugal): premier essai de caractérisation. *L'Anthropologie*. ISSN 0003-5521. Vol. 104, nº 3, pp. 415-426.

HARMAND, S.; LEWIS, J. E.; FEIBEL, C. S.; LEPRE, C. J.; PRAT, S.; LENOBLE, A.; BOËS, X.; QUINN, R. L.; BRENET, M. (2015). 3.3-million-year-old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya. *Nature*. ISSN 0028-0836. Vol. 521, nº 7552, pp. 310–315.

HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1919) – *La caverna de la Peña de Candamo*. OCLC 13401298. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.

INGOLD, T. (2011) – From trust to domination: an alternative history of human-animal relations. In INGOLD, T. - *The perception of the environment: Essays in livelihood, dwelling and skill*. ISBN 9780415617475 0415617472. London/New York: Routledge, pp. 61-76.

JORGE, S. O.; ALMEIDA, C. A. F. de; JORGE, V. O.; SANCHES, M. de J.; SOEIRO, M. T. (1981) – Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta). *Arqueologia*. ISSN 0870-2306. Vol. 3, pp. 3-12.

JUNCO, R., HEIBERGER, G.; LOKEN, E. (2011). The effect of Twitter on college student engagement and grades. *Journal of Computer Assisted Learning*. ISSN 1365-2729. Vol. 27, nº 2, pp. 119-132.

KLÍMA, B. (1963) – *Dolní Věstonice: Výzkum tábořiště lovců mamutů v letech 1947-1952*. OCLC 3420098. Prague: Nakladatelství Československé Akademie Věd.

LEMOIS, F. S. (1989) – Dossier Côa I: O relatório de impacte patrimonial. *Forum*. ISSN 0871-0422. Vol. 15/16, pp. 141-156.

LENOIR, M.; ROUSSOT, A.; DELLUC, B.; DELLUC, G. (2006) – *La grotte de Pair-non-Pair à Prignac-et-Marcamps (Gironde)*. ISBN 9782908175080 2908175088. Bordeaux: Société Archéologique de Bordeaux.

LORBLANCHET, M. (1993) – Les tracés indeterminés. In GRAPP - *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'études*. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, pp. 235-241.

LUÍS, L. (2008) – Em busca dos cavaleiros com cabeça de pássaro: Perspectivas de investigação da Proto-história no Vale do Côa. In BALBÍN BEHRMANN, R. (ed.) – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. ISBN 9788497185929. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, pp. 415-438.

LUÍS, L. 2009 – «Per petras et per signos»: A arte rupestre do Vale do Côa enquanto construtora do espaço na Proto-história. In SANABRIA, M.; PRIMITIVO, J. (eds.) - *Lusitanos y vettones: Los pueblos prerromanos en la actual demarcación Beira Baixa - Alto Alentejo - Cáceres*. Cáceres: Junta de Extremadura/Museo de Cáceres, p. 213-240.

LUÍS, L. (2010) – A construção do espaço numa sociedade proto-histórica: A arte rupestre do Vale do Côa. In OLIVEIRA, F.; OLIVEIRA, J.; PATROCÍNIO, M. (eds.) - *Espaços e Paisagens: Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*. ISBN 9789729814228 9729814228. Coimbra: APEC/CECH, pp. 53-67.

MALAURENT, P.; BRUNET, J.; LACANETTE, D.; CALTAGIRONE, J. (2007) – Contribution of numerical modelling of environmental parameters to the conservation of prehistoric cave paintings: The example of Lascaux cave. *Conservation and Management of Archaeological Sites*. ISSN 1350-5033. Vol. 8, nº 2, pp. 59-76.

MARCO SIMÓN, F. (1951) – Nuevas estelas ibéricas de Alcañiz (Teruel). *Pyrenae*. ISSN 0079-8215. Vol. 12, pp. 73-94.

MARCO SIMÓN, F. (1994) – Heroicización y tránsito acuático: Sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias). In MANGAS, J.; ALVAR, J. (eds.) - *Homenaje a J.M. Blázquez*. Vol. 2. ISBN 8478823581 9788478823581. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 318-348.

MARCO SIMÓN, F. (2005) – Religion and Religious Practices of the Ancient Celts of the Iberian Peninsula. *e-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*. ISSN 1540-4889. Vol. 6, pp. 287-345.

MARKTEST [Online 2015] – Netscope. *Marktest*. [20 April 2015]. Available online:<URL:http://www.netscope.marktest.pt/>.

MARTÍNEZ-VALLE, R.; GUILLEM CALATAYUD, P. M.; VILLAYERDE BONILLA, V. (2008) – Grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de Castellón. In BALBÍN BEHRMANN, R. (ed.) – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. ISBN 9788497185929. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, pp. 225-236.

MENÉNDEZ, M. (1984) – La cueva del Buxu. Estudio del yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas. *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*. ISSN 0020-384X. Vol. 111, pp. 143-185.

MERCIER, N.; VALLADAS, H.; AUBRY, T.; ZILHÃO, J.; JORONS, J.L.; REYSS, J.L.; SELLAMI, F. (2006) – Fariseu: first confirmed open-air paleolithic parietal art site in the Côa Valley (Portugal). *Antiquity*. ISSN 0003 598X. Vol. 80, nº 310.

MOURE, A. (1981) – Algunas consideraciones sobre el "mundo de los grabados" de San Roman de Candamo (Asturias). In *Altamira Symposium. Actas del Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico celebrado en conmemoración del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979)*. ISBN 8474831822 9788474831825. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 339-352.

MOURE ROMANILLO, A. (1994) – Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del Paleolítico cantábrico. *Complutum*. ISSN 1131-6993. Vol. 5, pp. 313-330.

MUSEUMWEEK [Online 2015] – #MuseumWeek. *MuseumWeek*. [22 April 2015]. Available online: <URL: <http://museumweek2015.org/en/>>.

OBERMAIER, H.; VEGA DEL SELLA, C. de la (1918) – *La cueva del Buxu (Asturias)*. OCLC 6217520. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.

OLMOS, R. (1996) – Caminos escondidos. Imaginarios del espacio en la muerte. *Complutum*. ISSN 1131-6993. Vol. 6, nº 2, pp. 167–176.

PEYTON, J. [Online 2014] – What's the Average Bounce Rate for a Website? *The Rocket Blog: Good, Bad, Ugly, and Average Bounce Rates*. [22 April 2015]. Available online: <URL: <http://www.gorocketfuel.com/the-rocket-blog/whats-the-average-bounce-rate-in-google-analytics/>>.

PIKE, A.; HOFFMANN, D.L.; GARCÍA-DÍEZ, M.; PETTITT, P.B.; ALCOLEA, J.J.; BALBÍN-BERMANN, R.; GONZALEZ-SAINZ, C.; HERAS, C.; LASHERAS, J.A.; MONTES, R.; ZILHÃO, J. (2012) – U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain. *Science*. ISSN 0036-8075. Vol. 336, nº 6087, pp. 1409-1413.

PINA, F. A. 2010 – *Acompanhamento Arqueológico da EN 222 (Beneficiação entre Vila Nova de Foz Côa e Almendra)*. Report to IGESPAR.

PLISSON, H. (2009) – Analyse tracéologique de 4 pics d'Olga Grande: des outils pour les gravures de plein air? In: AUBRY, T. (ed.) - *200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana dos caçadores-artistas do Paleolítico*. ISBN 9789898052148 9898052147. Lisboa: IGESPAR, pp. 436-443.

POPE, G. A.; MEIERDING, T. C.; PARADISE, T. R. (2002) – Geomorphology's role in the study of weathering of cultural stone. *Geomorphology*. ISSN 0169-555X. Vol. 47, nº 2-4, pp. 211-25.

POVEDA NAVARRO, A. M.; UROZ RODRÍGUEZ, H. (2007) – Iconografía vascular en El Monastil. In ABAD CASAL, L.; SOLER DÍAZ, J. A. (eds.) - *Arte Ibérico en la España Mediterránea*. ISBN 9788477848486 8477848483. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»/Diputación Provincial, pp. 125–139.

PÚBLICO [Online 2015] – Mudança no algoritmo de pesquisa do Google pode afectar milhões de sites. Público. [22 April 2015]. Available online: <URL: <http://www.publico.pt/tecnologia/noticia/mudanca-no-algoritmo-de-pesquisa-do-google-pode-afectar-milhoes-de-sites-1693026>>.

QUESADA SANZ, F. (1997) – El armamento ibérico: Estudio tipológico, geográfico, funcional y simbólico de las armas en la Cultura ibérica (siglos VI-I a.C.). ISBN 2907303090 9782907303095 2907303104 9782907303101. Montagnac: Éditions Monique Mergoil.

REAL, F. (2011) – Datas essenciais do Parque Arqueológico do Vale do Côa (1989-2011). *O Arqueólogo Português*. ISSN 0870-094X. Série V, Vol. 1, pp. 205-228.

REBANDA, N. 1995a – *Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre do Côa*. OCLC 83096385. Lisboa: IPPAR.

REBANDA, N. (1995b) – Barragem de Vila Nova de Foz Côa. Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre. *Boletim da Universidade do Porto*. ISSN 0871-7249. Vol. 25, pp. 11-16.

REIS, M. (2011) – Prospecção da arte rupestre do Côa: ponto da situação em Maio de 2009. Em RODRIGUES, M. A.; LIMA, A. C.; SANTOS, A. T. (eds.) - *V Congresso de Arqueologia Interior Norte e Centro de Portugal*. ISBN 978-989-658-184-8. Casal de Cambra: Caleidoscópio/DRCN, pp. 11–123.

- REIS, M. (2012) – «Mil rochas e tal...!»: Inventário dos sítios de arte rupestre do Vale do Côa. *Portugália*. ISSN 0871-4290. Vol. 33, pp. 5–72.
- REIS, M. (2013) – «Mil rochas e tal...!»: Inventário dos sítios de arte rupestre do Vale do Côa (2a parte). *Portugália*. ISSN 0871-4290. Vol. 34, pp. 5–68.
- REIS, M. (2014) – Mil rochas e tal...!: Inventário dos sítios da Arte Rupestre do Vale do Côa (conclusão). *Portugália*. ISSN 0871-4290. Vol. 35, pp. 17–59.
- ROYO GUILLÉN, J. I. (2004) – *Arte rupestre de época ibérica. Grabados con representaciones ecuestres*. ISBN 8489944474. Castelló: Diputació de Castelló.
- RIBEIRO, J.P.C. (ed.) (2009) – *O Museu do Côa - Cadernos Côa 01*. ISBN 9789898052100. Lisboa: IGESPAR/CECL.
- RIPOLL LÓPEZ, S.; MUNICIO GONZÁLEZ, L. J., (eds.). (1999) – *Domingo García: arte rupestre paleolítico al aire libre en la Meseta*. ISBN:8478468943 9788478468942. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- SANCHES, M. de J. & TEIXEIRA, J. C. (2013) – An interpretative approach to "devil claw" carvings: the case of river Tua Mouth Shelter (Alijó, Trás-os-Montes, Northeast Portugal). In ANATI, E. (ed.) - *XXV Valcamonica Symposium 2013. Art as a source of History*. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici, pp. 59-68.
- SANCHIDRIÁN, J. L.; MÁRQUEZ, A. M.; VALLADAS, H.; TISNÉRAT-LABORDE, N. (2001) – Dates directes pour l'art rupestre d'Andalousie (Espagne). *International Newsletter on Rock Art*. ISSN 1022-3282. Vol. 29, pp. 15-19.
- SANMARTÍ I GREGO, J. (2007) – El arte de la Iberia septentrional. In ABAD CASAL, L.; SOLER DÍAZ, J. A. (eds.) - *Arte Ibérico en la España Mediterránea*. ISBN 9788477848486 8477848483. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil.Albert»/Diputación Provincial, pp. 239–264.
- SANTOJA, M. (1984) - Situación actual de la investigación del Paleolítico inferior en la cuenca del Duero. *Portugalia*. ISSN 0871-4290. Vol. 4-5, pp. 27-36.
- SANTOS, F.; SASTRE, J.; FIGUEIREDO, S. S.; ROCHA, F.; PINHEIRO, E.; DIAS, R. (2012) – El sitio fortificado del Castelinho (Felgar, Torre de Moncorvo, Portugal). Estudio preliminar de su diacronía y las plaquetas de piedra con grabados de la Edad del Hierro. *Complutum*. ISSN 1988-2327. Vol. 23, nº 1, pp. 165–179.
- SANTOS, A. T. (2012) – Reflexões sobre a arte paleolítica do Côa: a propósito de uma persistente dicotomia conceptual. In SANCHES, M. D. J. (ed.) - *Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história: paradigmas e metodologias de registo*. ISBN 978-989-8052-30-8. Lisboa: DGPC, pp. 39-67.
- SANZ MÍNGUEZ, C. (1997) – *Los vacceos. Cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle Medio del Duero. La necrópolis de Las Ruedas, Padilla del Duero (Valladolid)*. ISBN 8478467130 9788478467136. Valladolid: Junta de Extremadura/Museo de Cáceres.
- SAUVET, G. (1993) – Les signes pariétaux. In GRAPP - *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'études*. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, pp. 219-234.
- SCHADLA-HALL, T. (1999) – Editorial: Public archaeology. *Public Archaeology*. ISSN 1465-5187. Vol. 2, nº 2, pp. 147-158.
- SEABRA, N.M. (ed.) (2004): *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa. Concurso para o Projecto*. ISBN 9729942609 9789729942600. Librus/IPA: Lisboa.
- SIMILARWEB [Online 2015] – SimilarWeb. *SimilarWeb*. [14 April 2015]. Available online:<URL:<http://www.similarweb.com/website/arte-coa.pt?>>.
- SOLTERO, A. J. [Online 2012] – 5 Reasons Twitter is Better for College Students than Facebook. *The Social U*. [14 April 2015]. Available

online:<URL: <http://thesocialu101.com/5-reasons-twitter-is-better-for-college-students-than-facebook/>>.

SOPEÑA, G. (2004) – El mundo funerario celtibérico como expresión de un «ethos» agonístico. *Historiae*. ISSN 1697-5456. Vol. 1, pp. 56–108.

SOPEÑA, G. (2005) – Celtiberian Ideologies and Religion. *e-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*. ISSN 1540-4889. Vol. 6, pp. 347–410.

STORIFY [Online 2014] – Storify. *Storify*. [9 April 2015]. Available online:<URL: <https://storify.com/>>.

SUNDSTROM, L.; HAYS-GILPIN, K. (2011) – Rock Art as Cultural Resource. In KING, T. (ed.) – *A Companion to Cultural Resource Management*. ISBN 9781444396065 1444396064 9781444350746 1444350749 9781444396041 1444396048. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 351-70.

THOMAS, S.; LEA, J. (2014) – Public participation in archaeology. ISBN 9781843838975. Rochester, NY: The Boydell Press.

TRATEBAS, A. M. (2004) – Biodeterioration of prehistoric rock art and issues in site preservation. In ST. CLAIR, L.; SEAWARD, M. (eds.) – *Biodeterioration of Stone Surfaces: Lichens and Biofilms as Weathering Agents of Rocks and Cultural Heritage*. ISBN 1402028032 9781402028038 1402028458 9781402028458. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, pp. 195-228.

VALLADAS, H.; MERCIER, N.; FROGET, L.; JORONS, J.L.; REYSS, J.L.; AUBRY, T. (2001) – TL Dating of Upper Palaeolithic Sites in the Côa Valley (Portugal). *Quaternary Science Reviews*. ISSN 0277-3791. Vol. 20, nº 5-9, pp. 939-943.

VILLAVARDE BONILA, V. (1994) – *Arte paleolítico de la cova de Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. ISBN 8477959633 9788477959632. València: Servei d'Investigació Prehistòrica.

VILES, H. A. (2002) – Implications of future climate change for stone conservation In: SIEGESMUND, S.; WEISS, T.; VOLLBRECHT, A. (eds.) – *Natural stone, weathering phenomena, conservation strategies and case studies*. ISBN 1862391238 9781862391239 1862391297 9781862391291. London: Geological Society, pp. 407-18.

ZILHÃO, J. (1995) – The age of the Côa valley (Portugal) rock-art: validation of archaeological dating to the Palaeolithic and refutation of “scientific” dating to historic or proto-historic times. *Antiquity*. ISSN 0003 598X. Vol. 69, pp. 883-901.

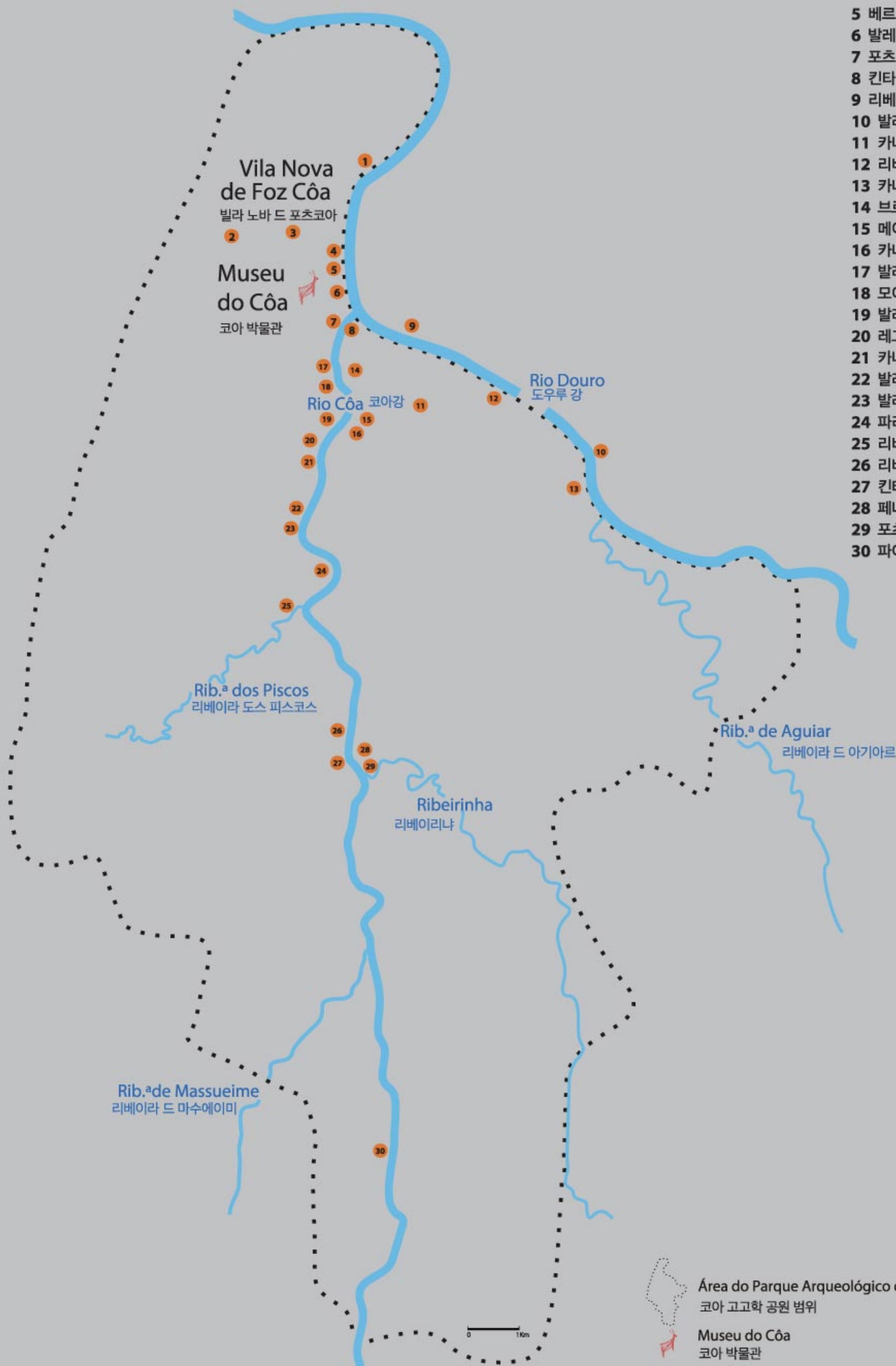
ZILHÃO, J. (ed.) (1997a) – *Arte rupestre e Pré-história do Vale do Côa: trabalhos de 1995-1996*. ISBN 9728087373 9789728087371. Lisboa: Ministério da Cultura.

ZILHÃO, J. (1997b) – *O Paleolítico Superior da Estremadura Portuguesa*. ISBN 9728288506 9789728288501. Lisboa: Edições Colibri.

ZILHÃO, J. (2003) – Vers une chronologie lus fine de l'art paléolithique de la Côa: quelques hypothèses de travail. In BALBÍN BEHRMANN, R.; BUENO RAMÍREZ, P. (eds.) – *Primer symposium internacional de arte prehistórico de Ribadesella. El Arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. ISBN 8492190981 9788492190980. Ribadesella: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, pp. 75-90.

코아 계곡의 구석기 암각화 유적 분포도

Sítios de arte rupestre paleolítica do Vale do Côa



- 1 발레 다 카사 Vale da Casa
- 2 투다오 Tudão
- 3 발레 드 카브로즈 Vale de Cabrões
- 4 불라 Bulha
- 5 베르멜로사 Vermelhosa
- 6 발레 드 조세 에스테베스 Vale de José Esteves
- 7 포츠 두 코아 Foz do côa
- 8 키타 다스 툴라스 Quinta das Tulhas
- 9 리베이라 드 우로스 Ribeira de Urros
- 10 발레 드 조안 에스퀘르도 Vale de João Esquerdo
- 11 카나다 다 모레이라 Canada da Moreira
- 12 리베이라 다 카브레이라 Ribeira da Cabreira
- 13 카나다 두 아로보 Canada do Arrovão
- 14 브로에이라 Broeira
- 15 메이자파오 Meijapão
- 16 카나다 두 아멘도알 Canada do Amendoal
- 17 발레 두 포르노 Vale do Forno
- 18 모이노스 드 시마 Moinhos de Cima
- 19 발레 데 모이노스 Vale de Moinhos
- 20 레고 다 비데 Rêgo da Vide
- 21 카나다 두 인페르노 Canada do Inferno
- 22 발레 드 비데이로 Vale de Videiro
- 23 발레 드 피게이라 Vale de Figueira
- 24 파리제우 Fariseu
- 25 리베이라 드 피스코스 Ribeira de Piscos
- 26 리베이라 다스 코르테스 Ribeira das Cortes
- 27 키타 다 바르카 Quinta da Barca
- 28 페나스코사 Penascosa
- 29 포츠 다 리베이라냐 Foz da Ribeirinha
- 30 파이아 Faia