

LA PINTURA RUPESTRE DE LA PATAGONIA

*Silvia Cañellas Martínez
Carme Domínguez Rodés
Universitat de Barcelona*

Introducció

Front a l'escassetesa de publicacions sobre l'art rupestre americà que arriben a nosaltres i la manca d'unitat entre els diferents treballs, hem cregut escaient fer un estudi de l'estat de la qüestió d'una zona que fos prou significativa en aquest aspecte.

En conjunt, els estudis de l'art rupestre de la Patagònia estan en una primera fase, calen més estudiosos i estudis per un millor coneixement de la zona. Les entitats que promouen aquesta mena d'estudis no són suficients i calen més medis per aprofundir en aquest sentit. Cal també una major relació entre els diferents estudiosos d'arreu del món.

La Patagònia és una gran regió fisiogràfica que ocupa part del sud de Xile i de l'Argentina, des de Rio Colorado a Terra del Foc. És un pàneplà que parteix de l'Atlàntic i arriba fins els Andes a una alçada de 1.500 metres. Composen el seu sòl diferents materials: lava volcànica, mantells de basalt, sediments quaternaris procedents de l'Atlàntic i sediments continentals —grava patagònica i palets erosionats que han produït el fang característic—. Els cursos fluvials han format profunds llits on es localitzen gran part dels jaciments de pintures rupestres.

La major part de la Patagònia està inclosa dins l'Argentina constituint una regió administrativa amb les províncies de Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz i Terra del Foc.

Els primers restes d'ocupació humana a la Patagònia ens indiquen dues tradicions culturals diferents que corresponen a diferents tipus tècnics en la talla de la pedra i a patrons de subsistència diversos. Per un costat la tradició epiprotolítica que tindria una cronologia aproximada de a partir del 11.000 a.C., amb la indústria «neuquense» caracteritzada per instruments realitzats amb garrotxes, i la primera indústria «riogalleguense» que fa els seus instruments amb lasques. Per l'altra banda, la tradició miolítica que té una evolució lleugerament posterior a l'inici de l'anterior, amb les indústries «toldense» i «casapedrense» que es localitzen a la conca inferior del Río Deseado. Aquestes últimes testimonien l'arribada dels primers caçadors especialitzats. Apareix el retoc per pressió i la utilització de puntes de projectil i les boles llançadisses de pedra. L'element primordial de subsistència és el guanac. És possiblement en aquests moments quan s'inicia el desenvolupament de l'art rupestre.

Després de l'any 5.000 a.C. ens apareixen a la Patagònia nous grups culturals i amb ells nombroses indústries derivades. Pel que fa a l'art rupestre trobem una nova modalitat pictòrica caracteritzada per motius geomètrics senzills i figures antropomorfes estilitzades. És probablement ara quan apareix a l'extrem sud de la Patagònia la tècnica del gravat sobre roques.

Cap el 3.000 a.C. apareix a la part septentrional de la Patagònia la dita indústria «nord-patagonense» d'àmplia dispersió. Arriben influències de la cultura andina que en l'art rupestre se'ns manifesten per una geometrització i abstracció de les formes.

En començar l'era actual les influències andines s'accentuen: aparició d'instruments per moldre, de destrals, armes de pedra pulimentada i plaques gravades amb decoració geomètrica.

Amb l'arribada dels araucans de Xile a finals del segle XVI i principis del XVII es produeix la transformació fonamental del panorama etnogràfic de la Pampa i la Patagònia. L'adquisició del cavall pels aborígens va accelerar la dinàmica del canvi cultural.

Fernao Magalhaes explorà les costes patagòniques el 1520 i Simón de Alcazaba penetrà a l'interior el 1535, però, de fet, la colonització no va començar fins el 1880. Diverses campanyes militars anorrearen la població indígena i des de Xile i l'Argentina començaren a arribar colons europeus.

Pel que fa a les primeres descobertes de pintures rupestres a la Patagònia, cal recordar que es van iniciar a l'últim terç del segle passat i se segueixen en el dia d'avui.¹

Actualment podem distingir tres tipus principals de jaciments que van

1. Francisco P. Moreno, 1877, recorregué les rodalies de Lago Argentino. Aparicio i Franguelli, 1933, exploraren el curs mig del riu Deseado fins Los Toldos i el Aguado del Cuero.
Vignati, 1944, Llacs Nahuel Huapi i Trafal. Ell amb en Rex González, 1949, Río Pin-

des de coves² a baumes³ i roques aïllades.⁴ La majoria de les pintures es troben a plena llum de dia. Són pocs els exemples de pintures amagades en diverticles o a les profunditats de coves.⁵

Els jaciments es troben generalment en llocs protegits de les inclemències del temps, propers a zones d'aigües naturals i on la cacera no escassegi. Alguns són encara avui aprofitats a l'hivernada pels animals, altres estan a les rutes actuals d'algunes tribus caçadores o ramaderes.⁶ A les zones desèrtiques o mesetàries les pintures són escasses.

Aquests abrics poden tenir restes d'habitació que en cas de ser-hi farien possible la datació.⁷

L'orientació és variable i depèn de les condicions topogràfiques, malgrat això es pot observar que n'abunden més d'orientació nord.⁸

En aquests jaciments trobem diferents tècniques d'execució que van des del negatiu i el positiu passant pel puntiforme i el contornejat fins la tinta plana.

Els colors s'obtenen a partir de diferents materials: el vermell, que és considerat el més antic i és el més nombrós, és hematita aconseguida amb arenisca ocre que s'obté amb facilitat a les serranies i que pot donar diferents tons segons es cremi o no; el negre que s'obté per mig de matèria orgànica (carbó vegetal), negre de fum o mineral pirolusita; el blanc per mig d'òxid o sulfur de calci possiblement extret d'ossos pulveritzats i que no és tan freqüent. El groc, el verd i el blau es troben més rarament.

Aquests pigments són triturats i barrejats amb grassa fosa i aplicats en forma de pasta sobre les roques. S'han trobat restes de minúsculs pinzells que podien ser utilitzats per algunes d'aquestes aplicacions.

1. Classificacions: exposició i crítica

Per tal d'establir la cronologia de la pintura rupestre patagònica, s'ha recorregut generalment a les superposicions de diferents pintures, esta-

turas.

Oswaldo Menghin, 1951-1957, amplià les descobertes de jaciments i sistematitzà estils pictòrics, cronologia... Altres estudiosos de la zona han estat posteriorment Gradin, Pedersen, Niemeyer, Casamiquela...

2. Pedregoso.

3. Península de San Pedro, Arroyo Minero (Neuquén).

4. Punta Gualichu, Punta del Lago i Lago Roca (Zona Lago Argentino). Manzanito (Neuquén)...

5. Pedregoso, Alto Río Pinturas.

6. Casamiquela, 1965, en parlar-nos dels gūnūna kēnā a Río Negro, es refereix a aquestes rutes relacionant-les amb les pintures (pp. 8-9).

7. Com ho ha estat, per exemple, a Los Toldos i com caldria que es fes a Chocón Chico i d'altres.

8. Com exemple d'això podríem citar el cas del Neuquén on, segons Schobinger, 1956, d'un total de quinze pintures, vuit tenen una orientació aproximada a nord.

blint la menor antiguitat de les superposades respecte a les que estan a sota.⁹

A partir d'això s'estableix una cronologia que té com a base una diferenciació estilística i interpretativa que no pas cronològica.

Pocs són els llocs on s'ha obtingut una cronologia relacionada amb l'arqueologia, ja sigui per correlació cultural o per datació absoluta. Aquest últim mètode fou l'utilitzat a Los Toldos, a Río Pinturas...

Amb base als diferents mètodes de datació i contraposant-los s'ha arribat a uns mínims acords entre els diferents autors. La majoria d'ells pensen que la pintura rupestre a la Patagònia s'inicia cap el mil·lenni 9 a.C. —amb els negatius de mans— amb el dit Toldense, que seguiria —amb variacions estilístiques— al Casapedrense o al Capsiense¹⁰ i s'aniria desenvolupant durant la mateixa era i part de la nostra.

Pel que fa a les últimes realitzacions pictòriques del rupestre patagoniense, es podria suposar que van ser realitzades pels últims supervivents de les tribus precolombines ja que les tribus patagones actuals identifiquen aquestes realitzacions com a fetes per éssers de la seva mitologia, d'on es desprèn que són anteriors a les tradicions que ells mantenen.

Luna Pont, referint-se a les últimes manifestacions, les situa als voltants del 500 a.C. i Bosch Gimpera des d'aquesta data fins «molt tard».

L'autor que té un estudi més complert, encara que no actualitzat, és Oswaldo Menguin qui dóna una visió general de tot l'art rupestre de la Patagònia.

En base a una successió establerta per mig de superposicions¹¹ i relacionant-la amb les dades que li proporciona l'arqueologia,¹² ens dóna una classificació que ell considera estilística al situar-la dins un emmarcament geogràfic i cronològic.¹³ Ens parla de set estils que van des del Paleolític fins ben avançada la nostra era.

Després de Menguin altres autors han intentat fer diferents classificacions. Cal destacar entre ells els Gradín, Schobinger, Luna Pont i Pedersen (veure l'Apèndix).

Els millors estudis de Gradín se centren en jaciments determinats. Ell en veure la confusió que presenta una classificació estilística n'intenta una de morfològica, però retorna a l'emprament de les superposicions com element diferenciator, intentant una nova cronologia.

9. A Europa aquest mètode havia estat emprat llarg temps fins les crítiques de Laming-Empeaire, Ucko, Rosenfeld...

10. Menghin, 1952, parla de l'estil d'escenes situant-lo al vuitè mil·lenni a.C., mentre Cardich, 1973, el situa dins el Capsiense cap el 5310 a.C.

11. Menghin, 1952, i Bosch Gimpera, 1975, segueixen aquesta divisió.

12. Com són les excavacions del Cañadón de las Cuevas (1951-1952) que ens donen una cronologia del Paleolític final, o a Los Toldos on l'estrat Miolític ens proporciona receptacles per pintures, eines (Menghin, 1952).

13. Pedersen, 1963, ens diu: «Menghin (1957), en un intento de clasificar el arte rupestre de la Patagonia, agrupa éste en "estilos", lo que constituye un error, ya que éste únicamente involucra formas...» ???

Schobinger fa una classificació que ell manifesta no tenir valor cronològic.

Luna Pont amb una visió d'historiador de l'art seria l'autor que més s'acostaria a una classificació formal, tot i que fa coincidir punts cronològics i introdueix conceptes interpretatius.

La classificació de Pedersen és en una base també interpretativa.

Derivat de la classificació de Menguin s'entén una concepció evolutiva lineal de l'art rupestre que ens porta directament i progressiva del naturalisme a l'abstracció sense cap mena d'interferències.¹⁴ Això és el resultat de fer una divisió evolutiva des de les concepcions del segle XX, ignorant la complexitat de l'esquema mental humà.

En relació al fet de l'establiment de la cronologia, que ens ofereix Menguin hem de dir que és positiu intentar fer una cronologia basant-se en les troballes arqueològiques aconseguides per les datacions relatives i relacionar-les amb el substrat i amb datacions absolutes per carboni 14. Malgrat això no creiem convenient ampliar el quadre cronològic per mig de les superposicions en aquells llocs on no es troben restes arqueològiques o on aquests no han estat prou estudiats. El concepte de superposició no és exclouent del de contemporaneïtat, és evident que una pintura situada sobre una altra és posterior, però no podem establir el temps transcorregut entre les dues realitzacions.¹⁵

Tot i que Gradín ens digui que intenta fer una classificació més morfològica, cau en el mateix error en emprar les superposicions. A part d'això en Gradín sembla veure's una evolució no tan lineal sobre tot en els seus grups (A) i (B) on la cronologia no determina les formes.

El fet que Schobinger ens digui que la seva classificació no té un valor cronològic es contradiu amb la seva nomenclatura ja que «clasificación de los estilos del arte rupestre» amb el mot «estil» inclòs, ens dóna una concepció de correlació forma-temps. Es podria dir que això respon a un no fixament de termes quan la seva classificació és més formal que estilística. S'ha de dir també que en aquesta divisió hi fa entrar en joc conceptes interpretatius com ho seria la idea de distingir entre un abstracte geomètric ornamental pur i un abstracte simbòlic. ¿Quina diferència formal explícita hi ha entre els dos si no ho és per concepte d'evolució mental?

En error similar cau Luna Pont en intentar veure l'evolució mental relacionant-la amb l'evolució cronològica.

Pel que fa a la classificació de Pedersen pensem que abans de conceptualitzar els grups cal haver fet una classificació formal.

Com a conclusió cal dir que o bé agafant-se a unes dades únicament

14. Bosch Gimpera ho manifesta explícitament a la seva obra (1975, p. 112).

15. És important sobre aquest punt veure el llibre de Leroi-Gourhan *Prehistoire de l'art occidental*, ed. D'art Lucien Mazenot, col. L'art et les grandes civilisations. París, 1965, i també Laming-Empeaire *La Signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. Ed. A. J. Picart Campany. París, 1962.

cació únicament formal.

Un bon camí per assajar aquesta seria el de seguir aquella tan aplicada a l'art franco-cantàbric i a d'altres regions.¹⁷ És a dir, distingint entre representacions d'animals, de figures humanes i aquelles que, per no poder assegurar que pertanyen a cap dels dos anteriors hem de catalogar com la de signes.¹⁸ Si a partir d'aquí intentem establir una subdivisió d'aquests tres grups a l'art rupestre de la Patagònia, podriem pensar en uns subgrups segons les representacions es trobin en escenes o aïllades. Així partint de diferències formals generals aniríem concretitzant i reduint els subgrups.

El quadre que presentem a l'anexe no vol ser ni definitiu ni tancat, tan sols un punt d'orientació.

2. Interpretacions: exposició i crítica

Pel que fa a les interpretacions que s'han fet sobre la pintura rupestre de la Patagònia cal assenyalar que aquestes s'integren dins les grans línies ideològiques que han dominat l'estudi de l'art rupestre des del seu naixement.

Els paral·lels etnogràfics com a metodologia per la interpretació de l'art rupestre van tenir com a principal codificador a l'Europa del segle XIX a Reinach¹⁹ per la seva interpretació de màgia simpàtica de caça i fertilitat, a Europa han estat molts els autors que han seguit aquesta línia. Per ells l'art prehistòric és el rastre material d'un conjunt de creences i ritus als que és possible de trobar-hi els paral·lels als primitius actuals.

La majoria dels autors aquí estudiats prenen com a base aquest mètode.

Un exemple representatiu d'aquesta aplicació, seria quan, relacionant

16. En aquest punt estaria molt proper Menghin, salvant les inclusions en base formal i no arqueològica.

17. Seguirem aquí el de Leroi-Gourhan, ja que considerem que és un dels autors que, a Europa ha fet un estudi classificatori —deixant de banda les seves interpretacions— més seriós i, sobre tot, amb més medis.

18. Leroi-Gourhan considera les mans dins els signes, però nosaltres hem considerat que la concepció de la mà o del peu en quant a forma dins la natura, ho és com a part de l'home i, per tant, s'ha de considerar com a punt de transició.

Pel que fa a les figures tripartites, que diferents autors consideren com rastres d'animals, hem optat per deixar-los dins els signes degut a la seva manca de comprovació. Pensem també que caldria una variació del mot «signe» ja que conté un cert concepte interpretatiu que cal aquí esfugir, però no hi hem trobat el mot escaient.

19. *L'art et la magie*, 1903, pp. 257-266, reeditat a *Cultes, Mythes et Religions*, vol. I, pp. 125-136.

directament l'art rupestre patagònic amb manifestacions similars d'altres pobles, Menghin²⁰ ens parla d'una tradició dels papua (Nova Guinea) que diu que quan arribaren els seus avantpassats al país eren cecs i caminaren tantejant al llarg de les roques fins arribar a la regió, on recobraren la vista i es possessionaren del sòl. Així les empremtes de mans serien els restes que havien deixat aquests avantpassats. Per altra banda el fet que actualment les dones del poblat no les puguin veure fa pensar en una vinculació a associacions masculines, possiblement ritus d'iniciació. Això li dóna peu per parlar d'una representació màgica i ritual.

És a partir de paral·lels similars que són possibles les interpretacions de la màgia simpàtica de caça i fertilitat i la de mite i tòtem, ancestres...

Abans de parlar de la màgia dels caçadors, s'hauria de fer menció de l'art per l'art, però el fet que aquesta no hagi estat considerada a fons ni com a base per cap dels autors aquí estudiats, ens ha fet optar per no incloure-la al present estudi.²¹

La interpretació simpàtica de la màgia dels caçadors es basa en dos postulats principals: a) el semblant produeix el semblant, un efecte s'assembla a la causa i b) les coses que un cop han estat en contacte entre elles, poden seguir actuant l'una sobre l'altra, malgrat la seva distància i encara després d'haver-se tallat tot contacte físic.

Niemeyer²² ens manifesta «las representaciones de los guanacos se vincularian al interés de que la caza fuera abundante y sobre todo que la producción de los animales que eran fundamentales para su economía, se realizara de manera positiva para la comunidad».

Els dansaires amb aspecte animal o els antropomorfes serien per Menghin²³ caçadors o bruixots emmascarats, aquesta mateixa seria la concepció de Vignati i altres.

Relacionat amb la interpretació de les mans negatives, Luna Pont²⁴ ens explica que són representacions de caràcter preventiu de l'individu en relació als fets externs. Per mig del negatiu qualsevol mal que es faci a la representació —que és representació de l'individu— tindrà efecte no sobre el que s'ha volgut representar, sinó sobre allò que l'envolta.

En quant a la representació de signes, Casamiquela²⁵ ens explica que el signe tripartit amb les tres línies d'igual longitud representaria un rastre d'estruç, mentre que el mateix signe amb la línia central més llarga podria ser una representació de fletxa. Sota el mateix tipus, Menghin, en parlar del sostre de la cova major de La Gruta, ens diu que la representació d'una

20. 1952, p. 20.

21. Luna Pont, 1979, ens diu: «La forma de conciencia de los valores estéticos halla su respuesta, por ejemplo, en la búsqueda de belleza que evidencian algunas piezas líticas, más allá de su mero fin utilitario».

22. Niemeyer, 1976, p. 347.

23. Menghin, 1952, p. 9.

24. Luna Pont, 1979, p. 79.

25. Casamiquela, 1960.

sèrie de signes tripartits dirigint-se tots ells cap un cercle, seria la trampa a la que van caure els estruços.²⁶ Al costat d'això trobaríem les tres línies paral·leles representant el rastre del guanac o la línia serpentiforme representativa de la serp. Molts dels signes serien trampes per animals.

Per mig d'aquestes representacions el caçador controlava tot el cicle de la caça. Seria factible pensar que davant d'aquestes representacions es realitzarien rituals màgics.

Pel que fa a la interpretació totemista es basa en una creença comú i fonamental de tota la comunitat: el parentiu dels membres del grup per mig d'un ancestre comú que és una espècie animal, una planta, un objecte..., el tòtem.

Els animals representats podrien ser el tòtem, al igual que certs signes.

Els antropomorfs complirien la mateixa funció de xamans o bruixots que a la màgia de caça.

Luna Pont²⁷ parla de la identificació de l'animal amb el seu rastre i Schobinger²⁸ ens diu que s'ha produït el pas de la representació de la mà humana a la representació del rastre d'un animal i es pregunta si això podria implicar l'aparició d'un culte totèmic.

Casamiquela²⁹ ens parla d'una presència i significació dels llinatges totèmics a quasi tots els estils, alhora que fa una interpretació del culte ancestral quan ens diu que diferents motius geomètrics associats podrien ser representacions del «camino de los espíritus de los muertos». Referint-se als negatius de mans i a les petjades diu que s'han de relacionar amb cerimònies de pubertat femenina o mixtes, mentre els signes es referirien a cerimònies d'associació masculina; estaria així presentant una concepció dualiste del món.

Altres autors fan una interpretació més simbòlica i dualiste, però no arriben a fer una sistematització pel que fa a la Patagònia. És interessant la proposta de Lorandi³⁰ amb una concepció de l'art com a llenguatge.

Pensem que els paral·lels etnogràfics poden ser utilitzats com una ajuda més per la interpretació però mai ser presos com base única per aquesta. Manifestacions artístiques assemblades a dues cultures diferents, no impliquen necessàriament significats i causes idèntiques. Tant és així que a Austràlia dues tribus properes geogràficament i cultural, poden no aconseguir descifrar els signes l'una de l'altra.³¹

26. Menghin, 1952, ens explica que en una llegenda dels tehuelche l'heroi civilitzador Elal dirigí les seves fletxes cap el sol qui l'havia enredat (p. 15).

27. Luna Pont, 1979, p. 80.

28. Schobinger, 1956, p. 211.

29. Casamiquela, 1976, p. 389.

30. Lorandi, 1976.

31. Laming-Emperaire (ob. cit.). Respecte a aquestes crítiques són interessants també els llibres de Leroi-Gourhan i molts dels seus articles, i l'obra d'UCKO, Peter i

D'aquesta manera les interpretacions de màgia simpàtica de caça i fertilitat i la de mite i tòtem i cultes ancestrals, com a resultat de l'emprament dels paral·lels etnogràfics, participaran de les seves mateixes febleses. Aquestes interpretacions deixen fora alguns tipus de representacions com hi queden, per exemple, per la de màgia de caça, les representacions d'antropomorfs no emmascarats —els dits generalment orants— o les de les dones.

Es podria deduir de tot això que no tot l'art rupestre té perquè encaixar dins una mateixa concepció; al llarg del temps ha d'haver una evolució dins el pensament humà. No podem així interpretar aquest art amb unes idees preestablertes i aquesta és la tendència que hi ha a l'hora de voler fer quadrar totes les representacions en una mateixa interpretació.

3. La pintura rupestre de la Patagònia dins el contexte mundial

Els paral·lelismes de la pintura rupestre de la Patagònia respecte a la resta del món són nombrosos.

Part de les escenes de caça que trobem a la Patagònia són formalment paral·leles a d'altres del dit art llevantí.

Representacions d'«orants» com les de la Patagònia o similars en trobem dins les manifestacions gravades a les roques dels voltants de Capo di Ponte, a la Valcamònica on també trobem nombroses representacions de peus.

Menghin³² diu que les pintures de les illes a l'oest de Nova Guinea fetes amb colors negre i vermell, els negatius de mans d'Arizona, Mèxic, Canadà..., els d'Oceania..., ens recorden els patagònics. Trobem també gran nombre de mans a algunes coves del Paleolític francès com a Gargas i al cantàbric amb El Castillo al cap.

Pel que fa als signes en sí, es veuen en molts casos paral·lelismes amb els d'altres llocs del món com ho són les línies paral·leles, rectes, serpentejants, les escalonades... A Niaux (França) les representacions de signes tripartits són nombroses³³ a La Pileta (Sud de l'Estat Espanyol) trobem circumferències en punts. Algunes representacions estan més properes a l'art esquemàtic del sud espanyol.

Les diverses tècniques utilitzades per aquestes representacions a la Patagònia ho són també arreu del món.

L'art patagònic, malgrat tot el dit, ofereix també les seves particularitats, com ho són molts tipus de signes o certes representacions huma-

Rosenfeld, Andrée *Arte Paleolítico* (Palaeolithic Cave Art. trad. Gómez-Tabanera), ed. Guadarrama col. Biblioteca para el hombre actual, n.º 9, Madrid, 1969.

32. Menghin, 1952.

33. Al situar-se sobre d'un animal han estat sovint interpretades com fletxes o ferides.

nes molt característiques. Un fet a notar en relació a aquest art és la quantitat de representacions de creus, estranyes a altres punts del món a les representacions parietals prehistòriques.

L'art rupestre patagònic dins el contexte del món representa un dels conjunts més importants que, d'aquest art, han arribat a nosaltres, amb les seves particularitats i els seus paral·lelismes amb la resta.

BIBLIOGRAFIA

- BOSCH GIMPERA, Pere. *Arte Rupestre*. «La América Prehispánica». Ed. Ariel. Esplugues del Llobregat. 1975. pp. 85-103.
- CASAMIQUELA, Rodolfo. *Temas patagónicos de interés arqueológico. Aspectos relativos del Arte Rupestre*. «Art Rupestre Préhistorique et actuel de l'amérique du sud» a «Actes du XLII Congrès international des Americanistes. Congrès du Centenaire». París, 2-9 setembre 1976. vol. IX-B. p. 389.
Sobre la significación mágica del arte rupestre nordpatagónico. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, 1960. Cuadernos del sur. 55 pp.
- GRADÍN, Carlos J. *El arte rupestre en el área de investigación «Alto Río Pinturas» (Provincia de Santa Cruz, Argentina)*. «Art Rupestre Préhistorique et actuel de l'amérique du sud» a «Actes du XLII Congrès international des Americanistes. Congrès du Centenaire». París, 2-9 setembre 1976. vol. IX-B. pp. 319-335.
Pictographs and Petroglyphs in Argentina: A preliminary report. «Valcamonica Symposium». Actes du Symposium International d'Art Préhistorique. Capo di Ponte, 1970. Edizioni del centro. pp. 423-441.
Pictografías de la estancia Alto Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz (República Argentina). «Simposio internacional de arte rupestre. Barcelona 1966» Diputación Provincial de Barcelona, Instituto de Prehistoria y Arqueología. Barcelona, 1968. pp. 297-308.
Pinturas rupestres en la Patagonia austral. «La Prensa». Sección ilustrada de los domingos. Buenos Aires, 23 octubre 1966.
- GUIDON, Niède. *Rapport de synthèse*. «Art Rupestre Préhistorique et actuel de l'amérique du sud» a «Actes du XLII Congrès international des Americanistes. Congrès du Centenaire». París, 2-9 setembre 1976. vol. IX-B. pp. 236-240.
- LORANDI, Ana María. *Propuesta de método para un análisis de estructura del arte rupestre*. «Art Rupestre Préhistorique et actuel de l'amérique de sud» a «Actes du XLII Congrès international des Americanistes. Congrès du Centenaire». París, 2-9 setembre 1976. vol. IX-B.
- LUNA PONT, Carlos A. *Arte rupestre de Patagonia*. «Bolletino del Centro Camuno de Studi preistorici». Edizioni del Centro. Dicembre 1979 (vol. XVII). Capo di Ponte. pp. 77-87.
Aportes para el conocimiento del arte rupestre de Patagonia. «Yacimientos del Lago Roca, Provincia de Santa Cruz, Argentina». Universidad Nacional de la Patagonia. Secretaría Académica. Comodoro Rivadavia. Chubut, 1976. 11 pp. 6 fig.
- MENGUIN, Oswaldo. *Las pinturas rupestres de la Patagonia*. «Runa». Archivo para las ciencias del hombre. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Antropología. Universidad de Buenos Aires, 1948. vol. V (1952, Parte 1.ª).
- NIEMEYER F., Hans. *La cueva con pinturas indígenas de Río Pedregoso (Departamento de Chile Chico, Provincia de Aysén, Chile)*. «Actas y memorias del IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina». Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael (Mendoza). Tomo III, n.º 1/4. San Rafael-Mendoza. Argentina. Mayo, 1976.
- PEDERSEN, Asbjorn. *El arte rupestre del Parque Nacional Perito Moreno (Provincia de Santa Cruz, Patagonia, República Argentina)*. «Valcamonica Symposium». Actes du Symposium International d'Art Préhistorique. Capo di Ponte. Edizioni del Centro, 1970. pp. 443-460.
Las pinturas rupestres de la región del Parque Nacional Nahuel Huapi (Pro-

- vincia del Neuquén) y sus proyecciones prehistóricas.* Primer Congreso del Área Araucana Argentina. San Martín de los Andes (Neuquén), 1961. Buenos Aires, 1963. Junta de Estudios araucanos. Tomo II. pp. 167-184.
- PINTURAS RUPESTRES DE LA ARGENTINA. *Exposición sobre...* (Prólogo de Asbjorn Pedersen). Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura. Galería Velázquez. Buenos Aires, 1960. 24 pp. 7 fig.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás. *Pictografías de la Península de San Pedro.* «Runa» Archivo para las ciencias del hombre. vol. IX partes 1/2. Buenos Aires 1958-1959. pp. 99-106.
- Pictografías del Valle de El Bolsón (Río Negro) y del Lago Poelo (Chubut), Argentina.* «Acta Praehistorica II» Centro argentino de estudios prehistóricos. Buenos Aires, 1958. pp. 146-180.
- SCHOBINGER, Juan. *Clasificación preliminar del arte rupestre Sudamericano.* «Art Rupestre Préhistorique et actuel de l'amérique du sud» a «Actes du XLII Congrès international des Americanistes. Congrès du Centenaire». París 2-9 septembre 1976. vol. IX-B. p. 387.
- El arte rupestre de la provincia del Neuquén.* «Anales de Arqueología y etnología» Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de historia y disciplinas auxiliares. Sección Arqueológica y Etnológica. Tomo XII, any 1956. Mendoza (Argentina). pp. 115-227.
- Prehistoria de Suramérica.* 2.ª ed. Ed. Labor. Barcelona, 1973. Nueva colección Labor n.º 95.

ANEXE I
Quadres

Quadre 1 - MENGUIN

<i>Estils</i>	<i>Cronologia</i>	<i>Principals característiques</i>	<i>Localització</i>
Estil 1 «de mans»	(a)	Toldense II 9000 a.C.	Territori del Comodoro Rivadavia dins del Cañadón de las Manos Pintadas, situat a la Sierra de San Bernardo. Al Neuquén dins Piedra Pintada del Arroyo Malavaca.
	(b)	↓	
	(c)	Tehuelche antiga o mitja.	
Estil 2 Figures naturalistes amb tendència al semi-naturalisme	(a)	Toldense II dins el post-paleolític. 8000 a.C.	Río Pinturas, Los Toldos...
	(b)		Cueva de La Estancia, El Chiche, Los Toldos, Cañadón del Diablo...
Estil 3 Representacions diverses i signes esquemàtics.	Se situaria paral·lelament als símbols religiosos de les cultures agrícoles, relacionat-se amb el tehuelche antic, des del 2000 a.C. fins el tehuelche mig o clàssic, del 0 al 1400 d.C.	Pitxades o rastres d'animals (jaguar, puma, guanac, estrús). Línies ondulades, esquemes de llargandaixos o pumes, esquemes antropomorfs, ratlles, creus, cercles, rectangles, escales i laberints.	Des de Río Gallegos fins la regió del Neuquén i més al nord.
Estil 4	Tehuelche mig o clàssic. 500 d.C.	Paral·leles (comparable amb la pintura ceràmica de la cultura Barreales).	
Estil 5	Tehuelche mig o clàssic. 500 d.C.	De gregues.	
Estil 6 «de miniatures»		Línies ondulades, escalonades, triangles...	
Estil 7	Del 500 d.C., dins el tehuelche mig o recent, fins molt tard.	Símbols complicats.	

Quadre 2 - GRADÍN

<i>Grup estilístic</i>	<i>Cronologia tentativa</i>	<i>Principals característiques</i>	<i>Localització</i>
Naturalista A	Complexe Toldense-Casapedrense. 5330 a.C.	Escenes de caça amb antropomorfs, guanacs i mans negatives, projectils, «lazo» i «boleadora». Naturalisme. Dinamisme. Persecució, aguait, cèrcol. Figura humana representada amb les cames obertes de perfil, tors i cap de front. Guanacs agrupats en fileres. Punts en el sostre (impactes?). Fileres de punts (rastres?).	Cueva de Las Manos Cueva Grande
Estilitzats B	Complexe Toldense-Casapedrense. 1400 a.C.	Nombrosos guanacs aïllats, amb cria, parint, etc. Antropomorfs estilitzats: vists de front, en fileres horitzontals, diversos amb adiments de cap (plumes?). Negatius de potes d'estruç i d'objectes circulars. Guanacs aïllats. Negatius de mans agrupats i aïllats. Predomini del color blanc, vermell fosc i negre. Cercles; ovals; espirals; cercles radials; conjunts de punts. Figures estrellades, traces curvades paral·leles. Conjunts o ramats de guanacs.	Cueva de Las Manos Alero Charcamata Cueva Grande
B.	340 a.C.	Primordial utilització dels colors violaci, negre i groc. «Matuastos»; «Tridigitos»; «Rosetas» (Rastres d'animals). Antropomorfs esquematitzats, cos vist de front i cames arquejades. Pintura plana o de cos ple. Zoomorfs aberrants. Mans negatives.	Cueva de Las Manos Alero Charcamata Cueva Grande
Esquemàtic C	Patagoniense 1000 d.C.	Utilització preferent del color vermell intens. Antropomorfs de traç lineal, amb mans de 3 o 4 «dits». Ziza-zagues «elepsidres». Mans esquemàtiques. Cuadrúpedes de traç lineal. Mans negatives amb la base pintada d'altre color.	Cueva de Las Manos

Quadre 3 - SCHOBINGER

A) REPRESENTATIU	1) Pur	a) Calcs.	Mans o peus: paleolític superior franco-espanyol...; Patagònia.
		b) Predomini animal.	Animals grans de cacera, aïllats; paleolític superior franco-espanyol.
		c) Home i animal (sols o en combinació escènica).	Llevant espanyol..., Río Pinturas, «Gingis», Río Minero, Río Limay.
		d) Altres motius associats o no als anteriors.	Muntanya, vegetal, llampec (d'identificació dubtosa).
	2) Esquemàtic	a) Esquemàtic propiament dit.	Grimaldiense superior; algunes obres d'art mobiliar del paleolític i neolític espanyol, N.O. argentí. Puna de Atacama, «Bello»; Colo Michi Co.
		b) Ornamentalitzat?	
B) ABSTRACTE	1) Irregular	a) D'origen fantasiós.	«Macarrons» de l'àrea franco-espanyola..., Parry Aike (Sta. Srutz), Colo Michi Co.
		b) D'origen representatiu o simbòlic.	Palets de riera de l'Azillà europeu..., Colo Michi Co.
	2) Geomètric ornamental pur	a) Curvilini.	Diferents llocs poc caracteritzats.
		b) Rectilini (en diferents graus de complicació i combinació).	Las Pulgas, Covunco; Península Huemul; Isla Victoria; Cerro Carbón. Plaquetes gravades del tipus A de Bórvida.
	3) Simbòlic	a) D'origen representatiu (o representatiu fragmentat)	Peus i mans esculpits; «rastres d'animals»; Genitalia..., Llaima; Norquín, Nonial, Santo Domingo (mano), Malavaca.
		b) Simbòlic propiament dit (signes de formes especialitzades, de caràcter significatiu).	Neolític espanyol..., Churingas, N.O. argentí; Tafi..., Arroyo Minero, «Gingis», St. Ignacio, Península San Pedro...
		c) Ornamentalitzat o formant part d'ornaments.	R. Traful; algunes plaques tipus B.

D'acord amb Schobinger, 1956

Quadre 4 - LUNA PONT

<i>Estil</i>	<i>Període</i>	<i>Facie</i>
SIMBÒLIC	I. Arcaic (nivells epipaleolític, epimiolític patagonenc).	I. Meàndric.
		II. De negatius.
		III. De positius.
	II. Simbòlic ple. (7000 a.C. - 2000 a.C.) (2000 a.C. - 500 d.C.)	I. D'escenes.
		II. De rastres.
ABSTRACTE	I. Geomètric. (1400 a.C. - 1500 d.C.)	
	II. Composat. (1000 d.C. - 1400 d.C.)	I. De greques.
		II. De laberints.
III. De miniatures.		

D'acord amb Luna Pont, 1979 (pàg. 85)

Quadre 5 - PEDERSEN

REPRESENTACIÓ REPRESENTATIVA	Figurativa, sovint escènica. Figures humanes i animals (i vegetals). Correspon a la vida real i visible.
REPRESENTACIÓ ABSTRACTA	Formes geomètriques, imaginatives. Es relaciona amb l'imaginatiu, amagat i sobrenatural.
REPRESENTACIÓ SIMBÒLICA	Signes al·lusius, derivats de la representació representativa o de l'abstracta. Representa imatges o idees.

D'acord amb Pedersen, 1970

Quadre 6

ASSAIG DE CLASSIFICACIÓ FORMAL

1) FIGURES ANIMALS	Aïllades	
	En escenes	Entre iguals animals Entre animals diferents Entre animal/s i home/s
2) FIGURES HUMANES	En escenes	Tot figures humanes
	Aïllades	Figures femenines Figures masculines
	Representacions parcials de la figura humana.	Mans Peus
3) SIGNES	Aïllats	Serpentiformes Tripartits Laberintiformes Greques...
	Combinats	D'un mateix tipus De diferent/s tipus Amb figura/es humana/es i/o animal/s

ANEXE II
Mapas

ANEXE III
Fotografias



Escena de caça de color negre sobreposada a altres de color groc ocre.

Gradin, 1968. Alto Rio Pinturas.



Figura antropomorfa i mans dibuixades de color vermell.

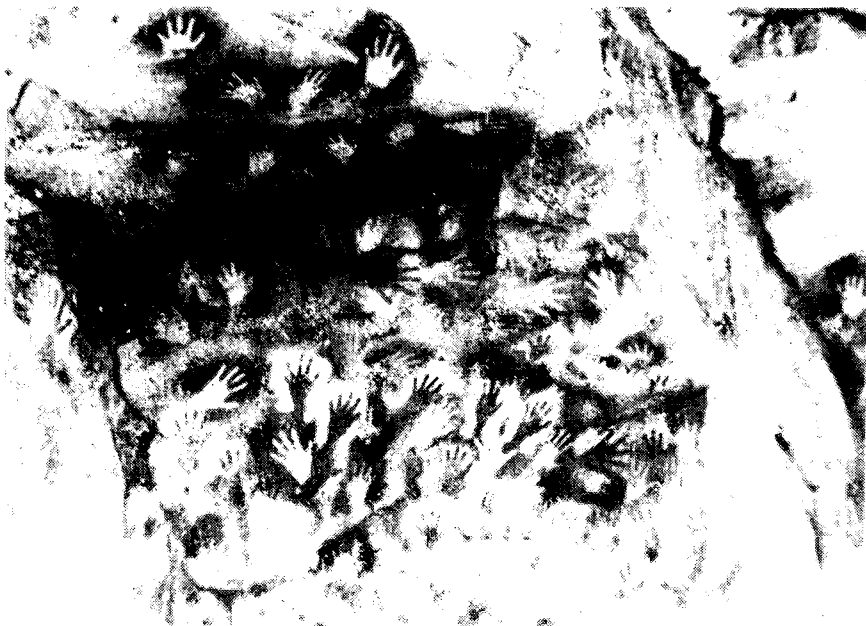


Detall d'un grup de guanacs negres i cercles concèntrics vermells.

Gradin, 1968, Alto Rio Pinturas.



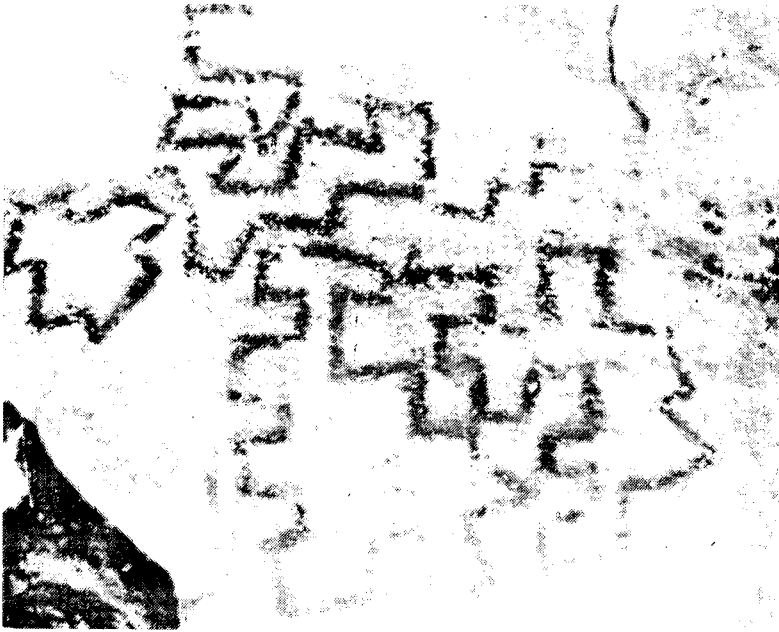
Símbols geomètrics, llargandaixos i guanacs en filera.



Luna Pont, 1979. Alto Rio Pinturas. Panel de negatius de mans.

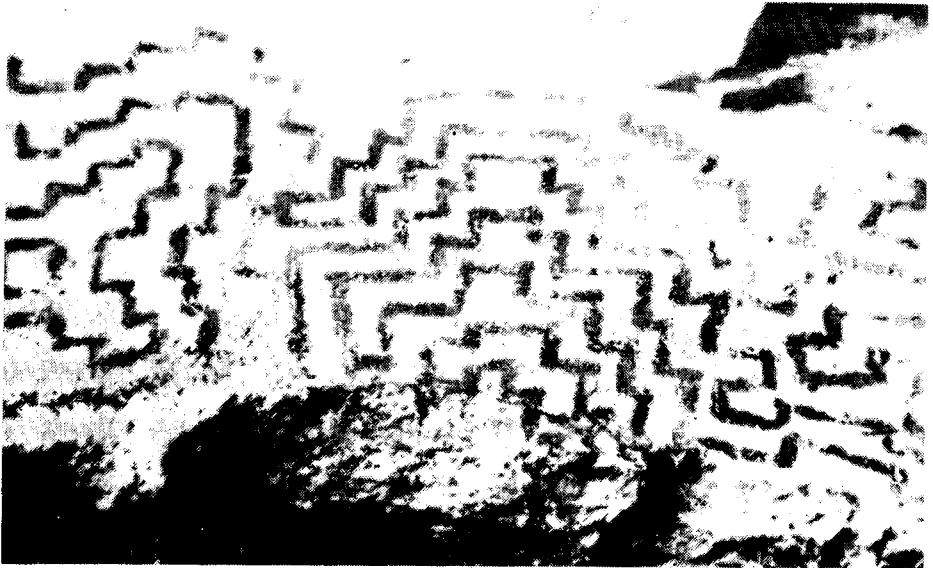


Gradin, 1968. Alto Rio Pinturas. Figura antropomorfa vermella a la qual es sobreposa en part una mà negativa blanca.



Greques. Color vermell vi.

Luna Pont, 1979. Los Adobes I.



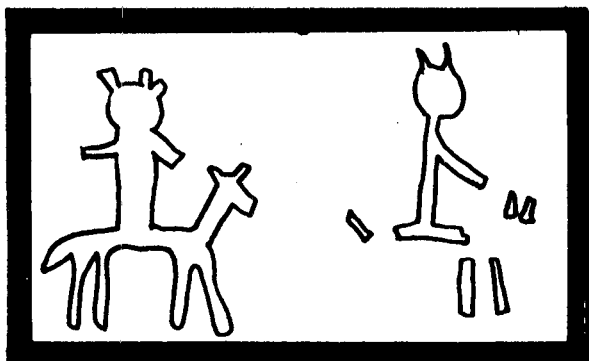
Laberint. Superposició de laberint vermell vi amb repintat amb ocre (dreta) sobre greca elaborada (esquerra).

Figura humana de
color marró fosc.

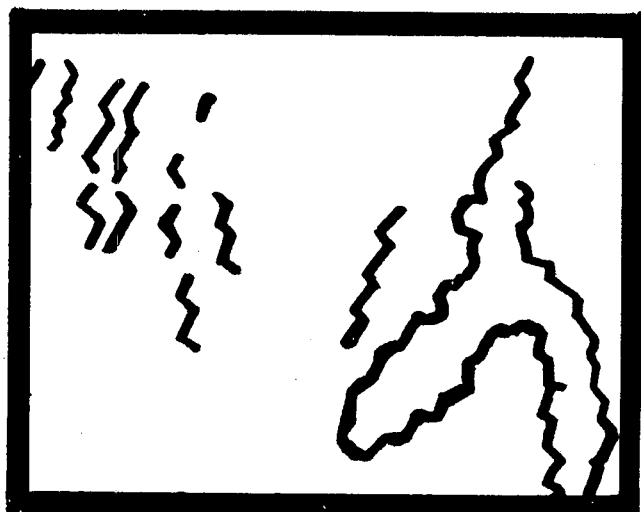
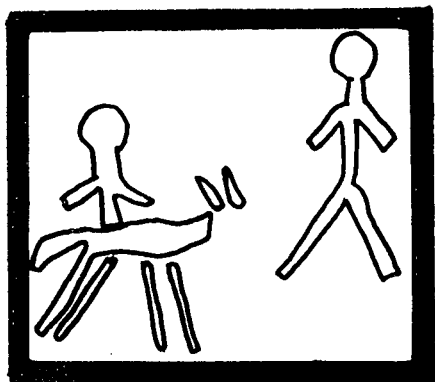


Figura humana de
color rogenc.

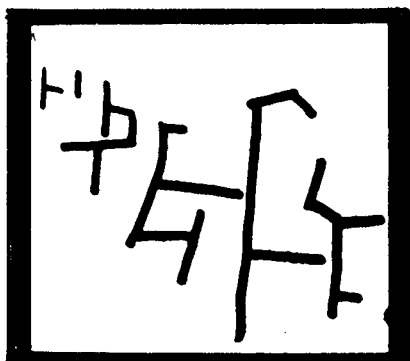
Extrets d'IMBELONI *Pinturas rupestres de la Argentina*. Buenos Aires, 1960. Ministerio de educación y justicia. Dirección general de cultura. p. 13.



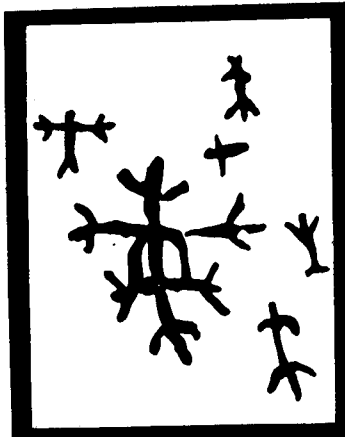
Abrigo de Trébol



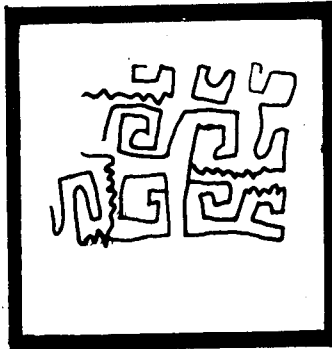
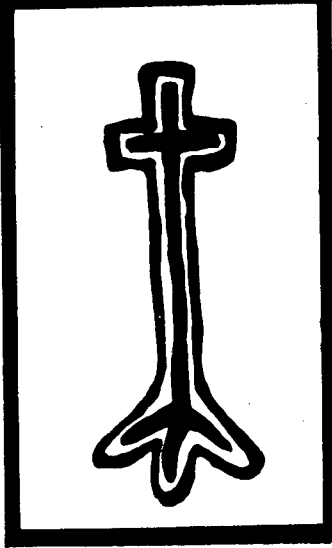
Signes



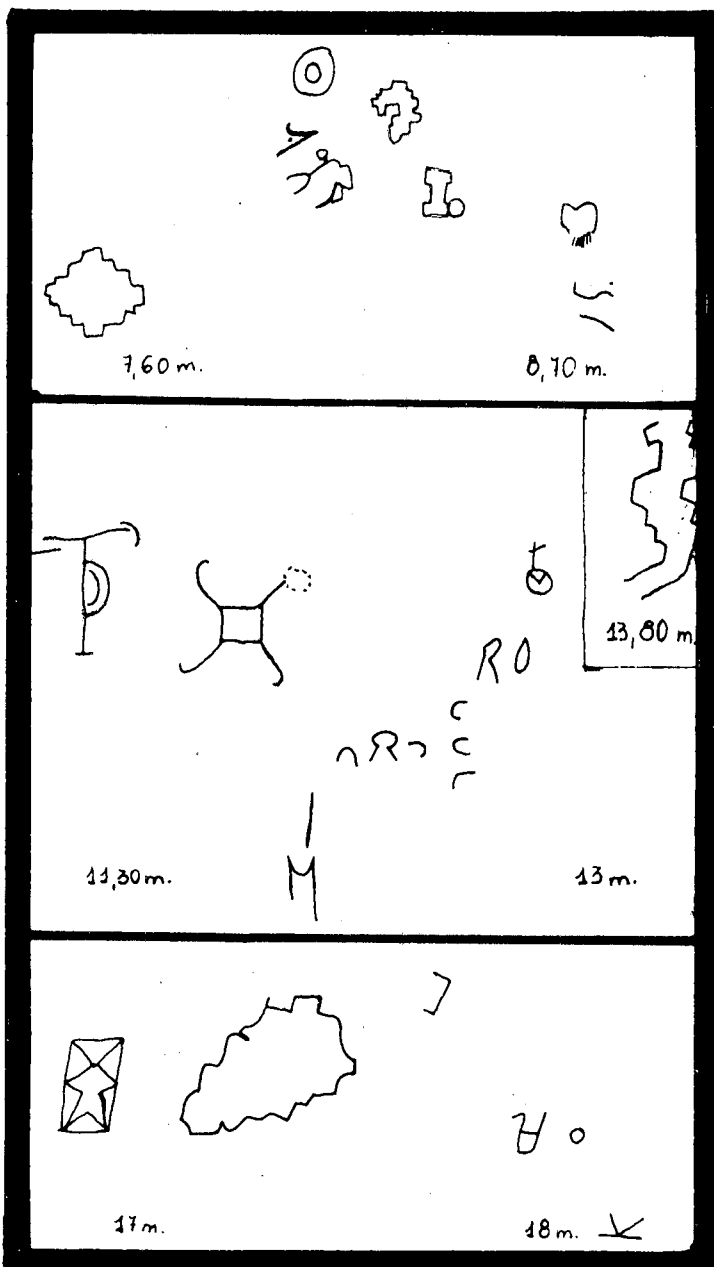
Menghin, 1948 (pp. 105 i 115) Figures humanes i animals.



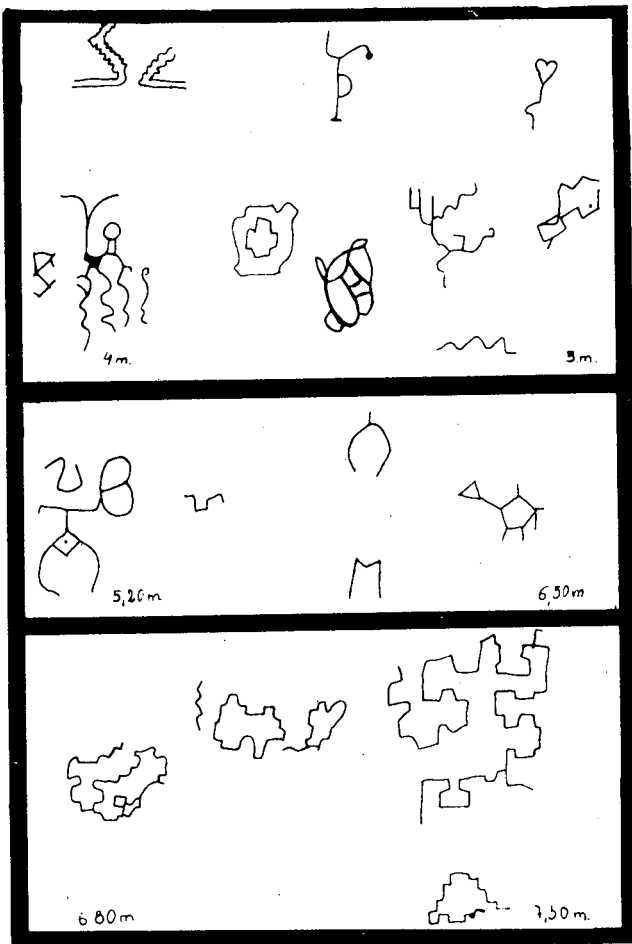
Gruta de Cheque Pehuén



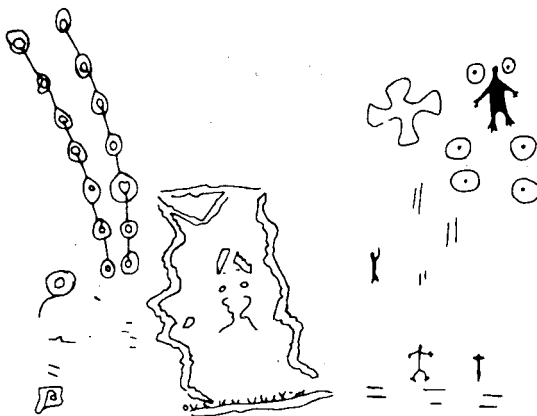
Portada Covunco

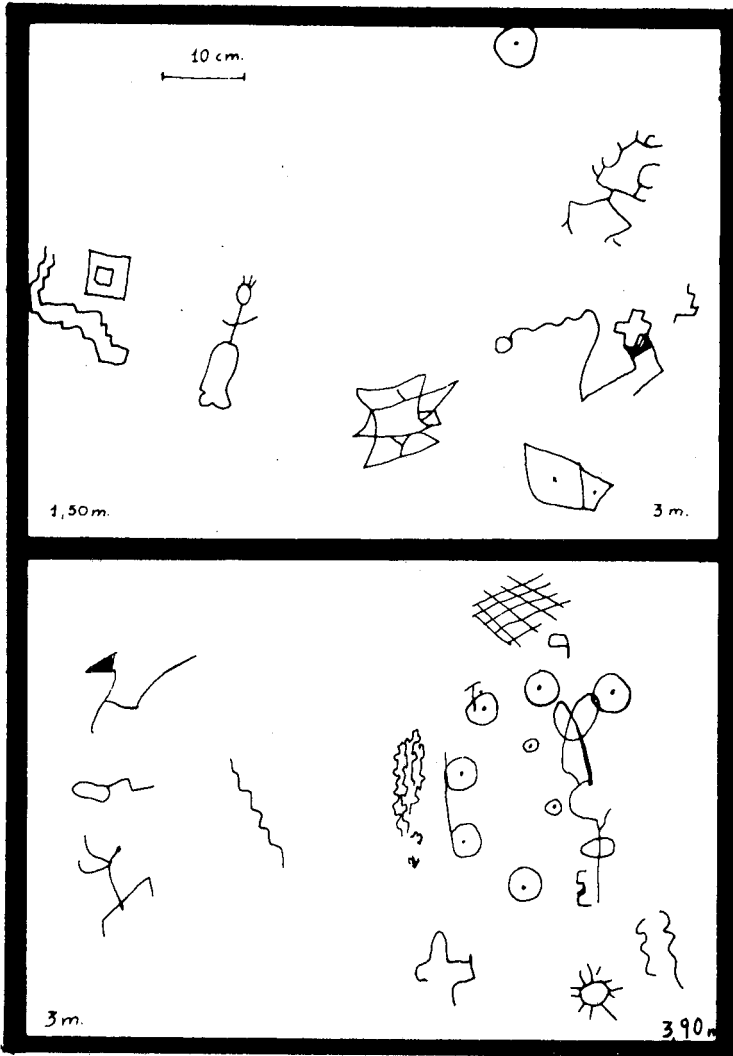


Schobinger 1959. Signes? Bello (Neuquén)



Schobinger, 1959. Signes?



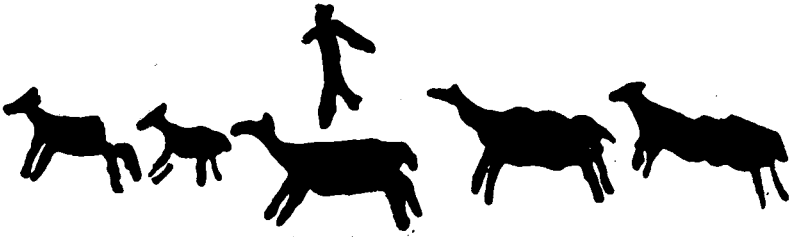


Schobinger, 1959. Paredon de la propietat del Sr. Bello (Vega Maipú).

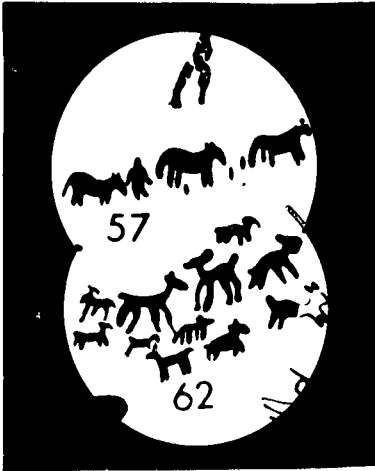
Observar la similitud.



Jordà-Cerdà, 1978. Sur d'Espanya.



Schobinger, 1959.



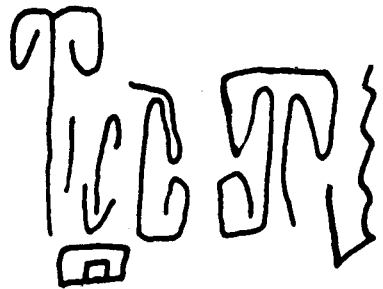
Observar
la similitud.

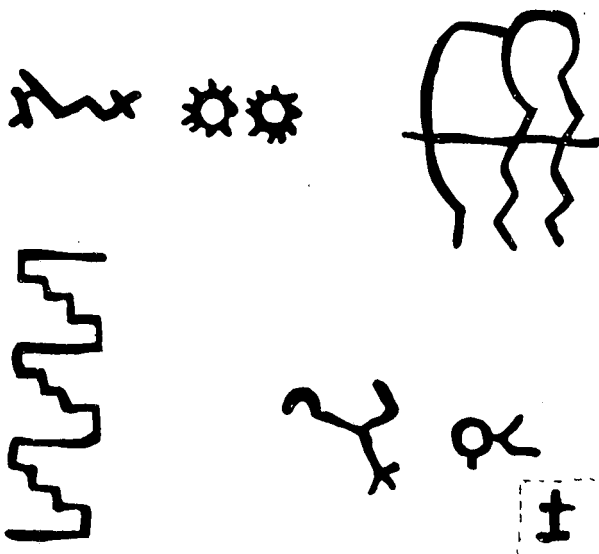
Jordà-Cerdà, 1978. Sur d'Espanya.



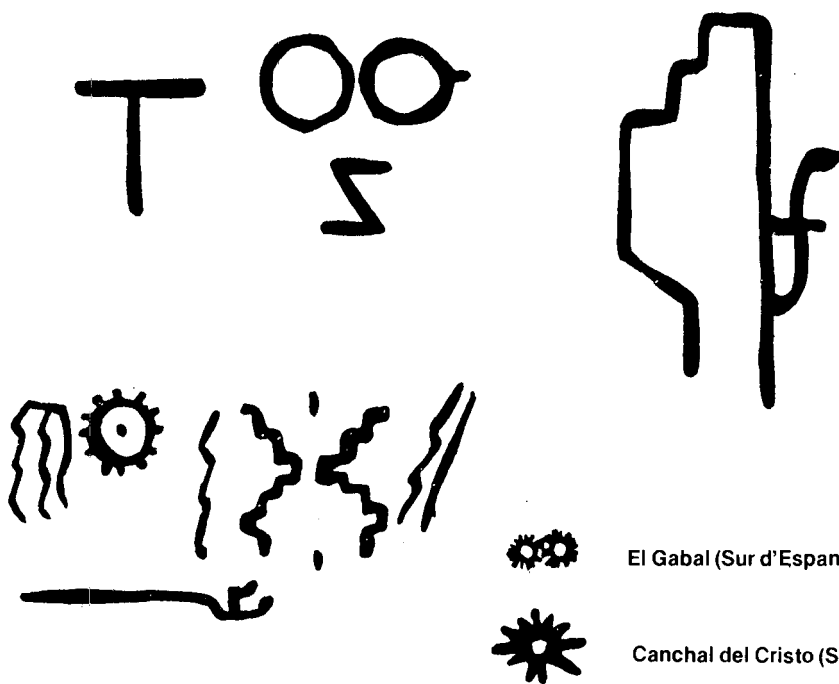
Comparar

Schobinger, 1959. Lago Nahuel Huapi, Rio Negro.





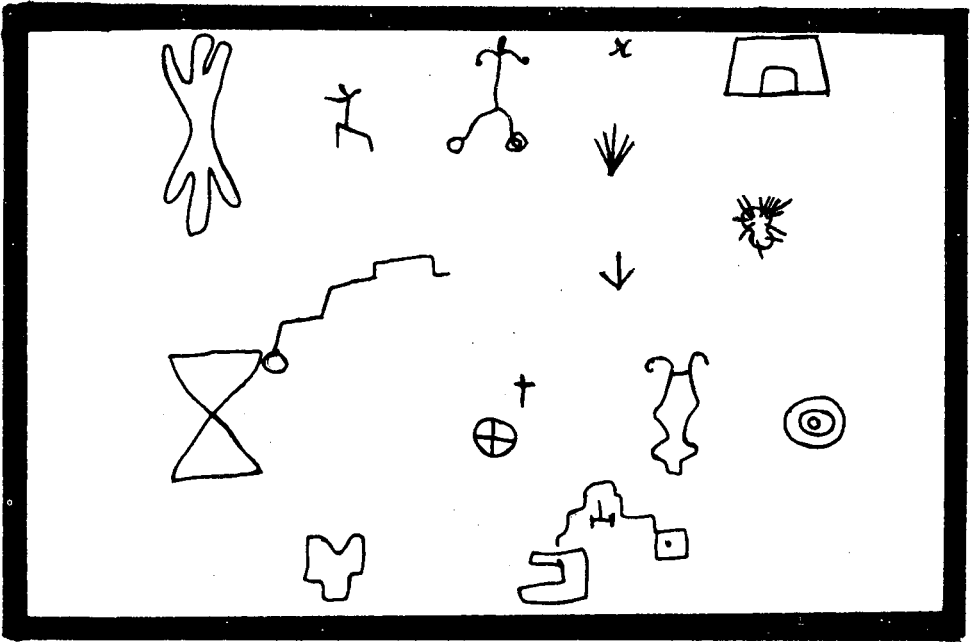
Schobinger, 1959. San Ignacio (Río Malleo). Comparar amb el motiu de la part inferior de la pàgina.



El Gabal (Sur d'Espanya)

Canchal del Cristo (Sur d'Espanya)

Extret de JORDÀ-CERDÀ *La Antigüedad*. Madrid, 1959. Ed. Alhambra. Col. Historia del arte Hispánico. p. 191.



Schobinger, 1959. San Ignacio. Signes? i figures humanes.

Observar la similitud.



Jordà-Cerdà, 1978. Sur d'Espanya.