

# La sociedad aborigen en Australia

## Los primeros australianos

### El arte visual de los aborígenes

Gustavo Martín Montenegro



## NOTA:

This publication is intended for the specific use in places of education including libraries and universities. The use of copyright material (references, pictures and photographs) throughout this publication is acknowledged as required by the Copyright Act 1968, Commonwealth of Australia.

Esta publicación está concebida para el uso exclusivo de determinados lugares de educación incluyendo bibliotecas y universidades. El uso que se hace del material sujeto a las **normas de "derechos de autor"** (referencias, dibujos y fotografías) de esta publicación, cumple con los requisitos de la ley de Derechos de Autor de 1968 y sus modificaciones posteriores, promulgadas por la Commonwealth de Australia.

La bibliografía se incluye al final de la investigación.

Gustavo Martín Montenegro  
Canberra – Australia  
2000  
gusmarmon@hotmail.com

**Sydney, Australia, 1995**



Es mi intención contarles, con cierto detalle, lo que he visto, oído y leído acerca de los "PRIMEROS AUSTRALIANOS", Especialmente, acerca del ARTE VISUAL. Esto lo hago, después de haber vivido muchos años en Australia; tierra que los aborígenes han habitado por más de 60 mil años. Muchas tarjetas postales y fotografías he reunido, y he pensado que a ustedes también les gustaría observarlas. Para decirlo de otra forma, lo que he aprendido en la lengua de Shakespeare, se los quiero contar en la lengua de Cervantes.

**Un saludo y un abrazo desde Australia,**

**Gustavo Martín Montenegro**



**A los lectores de**

**España, Meso y**

**Sudamérica**

**En forma especial para**

**mis compatriotas de**

**CHILE**



**A U S T R A L I A N   A B O R I G I N E S**

Estas notas sobre los aborígenes australianos fueron escritas en el año 1995. Han sido actualizadas, en el año 2006, para ponerlas al servicio y/o a disposición de los interesados en los pueblos originarios, en los países de habla hispana.

## AGRADECIMIENTOS

Mi gratitud a todas las personas que hicieron posible este trabajo de investigación y el ordenamiento de estas notas. En primer lugar a mi amigo Richard Buchhorn, que como Secretario Nacional de la Comisión Paz y Justicia de la Iglesia Católica australiana me introdujo al mundo de los Primeros Australianos. A Fleur Herscovich por sus libros y sus documentadas observaciones en la manera de enfrentar el desarrollo de mi investigación. Al Profesor Alex Barlow, del Instituto de Estudios Aborígenes, en Canberra, por su generosa ayuda y tutoría prestada en más de seis años de trabajo en mis intermitentes viajes a la Biblioteca del Instituto. En forma especial al distinguido y Honorable Albert Jaime Grassby (Q.E.P.D), ex-Ministro de Inmigración y Asuntos Etnicos del Gobierno Federal de Australia, quien nos recibió en los inicios del año 1974 cuando ingresé con mi familia como refugiado político a este país. El señor Grassby tuvo, en vida, la buena voluntad de escribir el Prólogo de estas notas y expresar opiniones y elogios que siempre comprometieron mi más profunda gratitud. A mis maestros en el estudio del "Máster in Latin American Studies.

Por último a mi esposa Alicia y a mis hijos que siempre supieron entregarme su apoyo entusiasta, en este largo peregrinaje y estudio sobre los pueblos originarios de Australia.

Muchas gracias a todos.



1.- INDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS, EL AUTOR, PROLOGO, E  
INTRODUCCIÓN SOBRE LA INVESTIGACIÓN.

---

2.- CAPITULO I  
Reseña Histórica del Arte Aborigen.

---

3.- CAPITULO II  
Contexto y Perspectiva necesaria.

---

4.- CAPITULO III  
Petroglifos y Dentroglifos.

---

5.- CAPITULO IV  
Las Pinturas Rupestres.

---

6.- CAPITULO V  
Las Pinturas en Cortezas de Árboles.

---

7.- CAPITULO VI  
Arte en los Materiales Culturales.

---

8.- CAPITULO VII  
La Escultura.

---

9.- CAPITULO VIII  
El Cuerpo Humano como expresión de Arte.

---

10.- CAPITULO IX  
El Arte Acrílico del Desierto Occidental.

---

11.- CAPITULO X  
El Arte Textil.

---

12.- EPILOGO. BIBLIOGRAFIA Y REFERENCIAS.

---



Gustavo Martín Montenegro

## El autor

gusmarmon@hotmail.com  
Canberra, Australia, 2000

Nació en Chillán, Chile. Estudió Filosofía y Teología en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago y en la Universidad Católica de Chile. Abandonó como seminarista sus estudios eclesiásticos y estudió los ramos de pedagogía en la Universidad Católica de Valparaíso. En 1974, salió de Chile como exilado político hacia Australia. En la ciudad de Sydney, Universidad de Nuevas Gales del Sur (New South Wales) obtuvo su Máster con honores, en Español y Estudios Latinoamericanos. En Chile, por diez años trabajó en el sector rural del país. Allí se familiarizó y conoció muy de cerca a los mapuches, pueblo originario del sur de Chile. Desde su llegada a Australia se dedicó a conocer a los aborígenes australianos y a estudiar la amplia literatura que sobre ellos se ha escrito. Ha conocido varias reservas aborígenes y ha participado en diversos encuentros culturales y académicos sobre los primeros habitantes de Australia.

Sus trabajos de investigación han dado origen a su **investigación** "El Arte visual de los primeros australianos".

Además, el autor, ha escrito sobre diferentes tópicos de los pueblos originarios de Australia. Tales como: El lenguaje de los pueblos originarios de Australia, Inmigración de los Aborígenes y Poblamiento de Australia, la religión, el Origen y las costumbres sociales de los Aborígenes Australianos.

M Martín Montenegro se ha dedicado, gran parte de su residencia en Australia para estudiar y escribir sobre los aborígenes australianos. Otros trabajos del autor son: La Historia de la inmigración chilena en Australia, Memoria histórica sobre la campaña de Solidaridad con Chile, 1973-1990 y Monografía sobre el origen del nombre histórico de Australia.

Como escritor, ensayista y cronista ha producido una abundante literatura, la cual, se puede encontrar en su sitio web:

<http://gustavomartinmontenegro.googlepages.com/labiblioteca2>  
o bien en:  
[chilenosenaustralia.com](http://chilenosenaustralia.com)

## PROLOGO



Los españoles creyeron colonizar la Gran Tierra del Sur cuando la expedición del Comandante Pedro Fernández de Quiroz desembarcó en lo que él pensó era el Continente que buscaba, llamándolo **"Australia del Espíritu Santo"**, estableciendo allí de inmediato una colonia. Desafortunadamente para el Comandante y su tripulación, el lugar resultó ser lo que hoy se conoce como la Isla Vanuatu.

Mientras Quiroz volvía a España a través del Continente Americano, su Vicecomandante, Luis Váez de Torres navegó a través del Estrecho que hoy lleva su nombre.

Durante su permanencia en el norte australiano, en el hoy llamado Cabo de York, su Vicecomandante hizo pinturas de los primeros habitantes de Australia. Estas pinturas no sólo ilustran las apariencias físicas de los habitantes sino que también sus armas, tales como los lanzadores, las flechas y los bastos o garrotes, los que son usados hasta el día de hoy por las comunidades cercanas al Estrecho de Torres. Torres capturó algunos habitantes australianos con la finalidad de llevarlos a Madrid. Hoy sabemos que por lo menos llegaron a Manila. Quiroz regresó a Europa para publicar sus memorias y concitar interés en el Continente que él había bautizado. Tardó siete años en recibir aprobación del rey de España para volver a la zona del Pacífico y establecer colonias en la costa sur del actual Estado de Queensland. Desafortunadamente falleció en Panamá en 1615, poniendo fin a los deseos de España de colonizar Australia.

Gustavo Martín Montenegro ha vuelto a reactualizar el espíritu de Quiroz y de Torres en la profundidad con que trata el tema y en la forma que describe a los aborígenes australianos. Para las primeras expediciones holandesas que llegaron a Australia, los aborígenes eran **"salvajes, crueles y negros bárbaros"**; para los ingleses ellos constituían **"la gente más miserable del mundo"**. Para los españoles **"eran gente decente, limpios y joviales"**. Esta fue la descripción que Quiroz entregó de los Melanesios, mientras Torres en sus comentarios los imaginaba como posibles **colaboradores y potencialmente amigables"**.

El autor nos recuerda que 182 años más tarde, los ingleses que llegaron en la primera flota a establecer la colonia de Nueva Gales del Sur en 1788 habían modificado muy levemente este punto de vista. Para los ingleses los aborígenes eran un pueblo sin arte, y el autor indica que **"por muchos años dominó la idea de que los aborígenes australianos constituían uno de los peldaños más bajos de la escala evolutiva de la especie humana"**.

El conocimiento emergente de una rica y distintiva forma de civilización está expresado por el autor, cuya sensibilidad es indudablemente producto de su trabajo en su tierra natal, Chile, con el heroico pueblo Mapuche, quienes también debieron enfrentarse al reto de la invasión europea y luchar incansablemente para asegurar su sobre vivencia.

La presentación que hace de las creencias religiosas de los **Primeros Australianos es magistral y se resume en la frase "No existe el Rey de la Creación. La Creación es el Rey"**. Este trabajo representa la mejor introducción a la Australia Aborígen para el mundo de habla hispana. El advierte **"para muchos observadores superficiales las posesiones materiales de los aborígenes australianos son simples y reflejan un estado de vida en extremo primitivo. Sin embargo, esta observación es**

contradictoria con la elevada y compleja vida social y religiosa que ellos poseen”.

En el mundo de hoy se aprecia un nuevo interés en los Primeros Australianos. En Australia misma, marcada por 200 años de ignorancia y estereotipos, existe en el presente un creciente reconocimiento de que Australia cuenta con gente de un valor especial que pertenece a toda la humanidad en su conjunto. Es lamentable por cierto que muchas de las primeras interpretaciones equivocadas que hicieron los ingleses sobre los aborígenes fueran asumidas por los escritores del idioma Castellano, situación que se encuentra reflejada en los libros de referencias y en artículos de enciclopedias en uso actual en las bibliotecas, colegios y universidades en 21 países de habla hispana alrededor del mundo (329 millones de personas). En todos ellos se aprecia una equivocada e inexacta descripción de los aborígenes australianos, de su arte, su religión y su forma de vida.

Este primer y extenso trabajo en el idioma Castellano es una invaluable contribución al nuevo entendimiento de las sociedades nativas, tan necesario si se pretende en último término subir la cortina para conocer y descubrir a los genios humanos atesorados en 40 mil años de historia.

Albert Jaime Grassby  
Ex-Ministro de Inmigración y Asuntos Etnicos  
Honorable Comisionado para las Comunidades Étnicas  
AM KCIC KCSA PhD (HC).

\* Fotografía de Paul Harris.

## INTRODUCCION

El contenido de este libro es el resultado de una investigación sobre el arte y su significado en los primeros habitantes de Australia. El examen se ha efectuado centralmente en los libros contenidos en la sección bibliográfica, en catálogos confeccionados por museos australianos y en la observación personal efectuada en los últimos diez años.

La mayoría de las ideas, apreciaciones u observaciones que se hacen en la presente investigación, están tomadas de muy diferentes fuentes de información. Es el resultado del debate académico y de la lectura que se ha hecho hasta el presente en los círculos intelectuales de la sociedad australiana. Por esta razón, pienso que sería más propio hablar de una antología del pensamiento australiano en relación al arte visual de los aborígenes. Sin embargo, el estudio realizado, junto a la experiencia alcanzada en la observación personal de las obras de arte y del material cultural de los aborígenes, me incorporan a este debate e interpretación, por cierto desde una perspectiva distinta; lo que me permite evaluar las distintas lecturas que se han hecho y presentarlas como una crónica informativa a los lectores interesados en las sociedades nativas o pueblos originarios.

Nos hemos inclinado por un tratamiento metodológico impuesto últimamente por la antropología australiana. Tratar el Arte Aborigen desde la perspectiva de sus obras y/o artículos, establecer su permanente vinculación con el pasado lejano, para concluir con el llamado arte moderno o acrílico, manifestación que hoy despierta gran interés en las mayorías de los coleccionistas y museos del mundo. He querido incluir además un capítulo sobre el estudio de la artesanía, que si bien es cierto constituye una manifestación actual, encuentra sus raíces en una gran antigüedad.

**Espero que el contenido sobre "La historia y contenido del arte aborigen en Australia", que aquí se ofrece, sirva como una forma de introducir a los lectores a la cultura aborigen, y permita del mismo modo, valorar las culturas de nuestros pueblos originarios, especialmente a los que continúan habitando en los territorios del norte, centro y sur de nuestra América.**

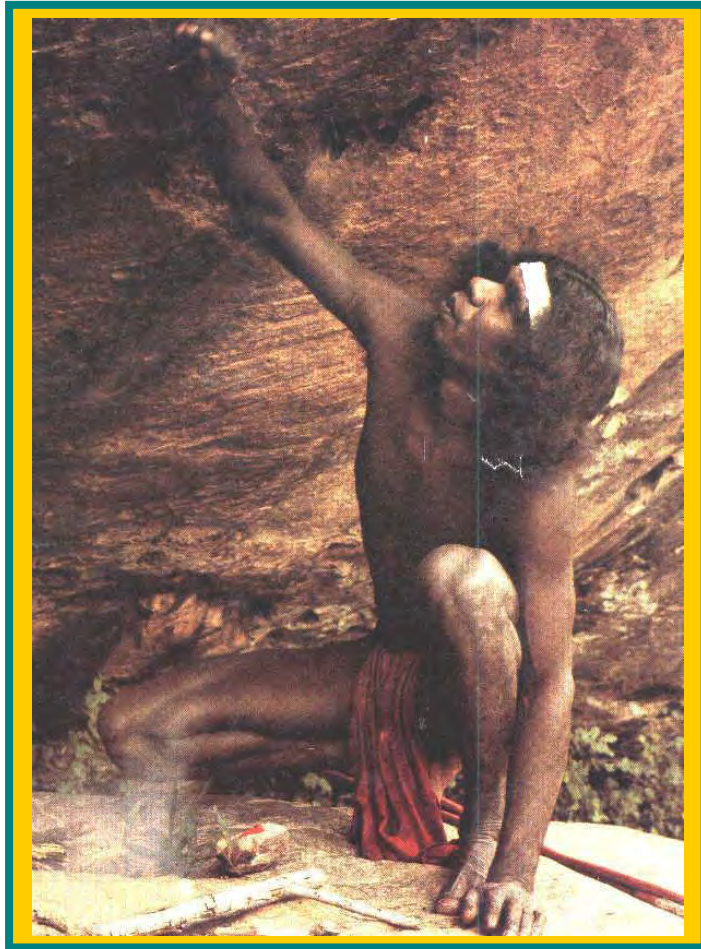
Ahora, los invito a leer cada uno de los capítulos que contiene esta investigación.

-----ooOoo-----



# La sociedad aborígen en Australia

## Capítulo I



## BREVE HISTORIA DEL ARTE ABORIGEN

1. Introducción
  - 1.1. Las bases en que descansa la filosofía del arte aborígen.
  - 1.2. Los factores que han contribuido a entender el arte aborígen.
  - 1.3. Las primeras reacciones europeas frente al arte aborígen.
    - 1.3.1. La influencia del pensamiento europeo frente al arte aborígen.
    - 1.3.2. El proceso de reconocimiento australiano.
    - 1.3.3. El nacimiento de la antropología australiana.
    - 1.3.4. La influencia de las Escuelas de Arte Moderno.
  - 1.4. La consolidación del Arte Aborígen.
  - 1.5. Instituciones gubernamentales de apoyo.

## 1. introducción

Se ha determinado que en Australia existieron alrededor de 500 a 600 comunidades aborígenes en un momento del pasado, es decir, hace 216 años atrás cuando los europeos entraron en sus territorios para colonizarlo. Según los estudios realizados se ha determinado que las distintas agrupaciones existentes en el suelo australiano presentaban una densidad poblacional de 100 a 1.000 personas por comunidad. Los estudios lingüísticos recientes han determinado la existencia de aproximadamente 200 lenguas distintas y un número superior a los 600 dialectos. Prácticamente cada comunidad mantenía su propia identidad lingüística. Paradójicamente, en ninguna de estas lenguas o dialectos existe una acepción que pueda traducirse como **"arte" o "artista"**.

La razón de ello es que en la sociedad aborígen no tiene vigencia la concepción europea del arte por el arte, es decir, la actividad artística con fines meramente estéticos para el ejecutante. Más bien debemos buscar su contexto en la filosofía de carácter cosmológico que inspira **sus obras, "el Dreaming o filosofía de la creación", De este modo, las obras de arte aparecen como una serie de testimonios visuales que expresan la presencia activa de sus antepasados, una documentación de sus acontecimientos y una especie de taquigrafía visual que ha sido usada con fines didácticos en el proceso educativo desarrollado a través de miles de años para más de 1.600 generaciones, educadas con una rigurosidad y continuidad sorprendentes. Sin embargo, la visión del arte se proyecta más allá de sus formas y estilos en una concepción utilitaria; son preparados para servir a su vida religiosa y civil.**

Para el mundo occidental, de acuerdo con su concepción y lenguaje es algo diferente. La Real Academia Española se refiere al arte como la virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa relacionada con la percepción de la belleza, en la medida en que imite o exprese lo material o inmaterial, ya sea copiando o fantaseando. La persona del artista debe ser dentro de este contexto, alguien dotado de virtud y disposición necesaria para algunas de las bellas artes, cuya vinculación está enmarcada en la percepción de la belleza, en otras palabras, de la estética.

Entonces cabe preguntarse, ¿cuál es la razón que permite hablar del arte y de los artistas aborígenes? ¿dónde están las bases de sustentación que usan o utilizan los escritores y críticos contemporáneos para referirse al arte aborígen? ¿O es que el arte ha cobrado una mayor dimensión y amplitud en lo que fueron sus fronteras naturales a fines del siglo XIX o durante el siglo XX? ¿Por qué los primeros colonizadores **hablaron inicialmente de "decoración" para referirse al arte** aborígen, concepto tratado prudentemente por lo antropólogos de fines del siglo 19 y comienzos del 20?

Frente a la primera observación, no existe palabra para el arte ni para el artista en el léxico aborígen, se puede determinar con precisión que la sociedad nativa australiana mantiene acepciones para referirse a las pinturas, dibujos, tallados o esculturas, como también existen vocablos para referirse a canciones, danzas, cuentos, narraciones, leyendas o historias. En otras palabras, una enorme cantidad de expresiones sustantivas individuales que en su conjunto son sincronizadas en función de la vida ceremonial o religiosa, como así mismo en su proyección social o civil. Si bien es cierto que no existe una

categoría especial, - profesional u ocupacional de artistas -, ya que todos están en condiciones potenciales de serlo, no es menos cierto que factores de edad, de prestigio social y de autoridad, son observados como convenientes y necesarios para asumir la responsabilidad o el derecho de hacer ciertas cosas, específicamente, **con el llamado "arte restrictivo", usado** para las ceremonias de iniciación, de las cuales son excluidos los niños y las mujeres.

Aun cuando detrás de los testimonios visuales exista un fin utilitario destinado a revivir o reactualizar su concepción del mundo, se puede sostener sin miedo a equívocos, que las expresiones visuales reciben una ponderación y una interpretación intencional a través de las formas o signos que el artista usa para expresar una realidad o una idea que forma parte de su visión cosmológica.

Naturalmente que en el período precolonial, estos signos o formas de expresar visualmente su filosofía de la vida y de sus creencias, no eran parte de un arte de mercado, sujeto a transacciones comerciales, pero sin lugar a duda que constituían piezas de valor; dándole a ellos el derecho a establecer intercambios, negociaciones o derechos de herencia para que determinadas obras, ya fueran éstas destinadas a sus actividades religiosas o civiles. Si por otra parte se **restringe el término "arte" a un nivel elemental que connote** intencionalidad visible de transformación o alteración de algo natural por la acción de seres inteligentes, no podemos negar que las pinturas, tallados u otras formas de expresión visual comparten el acto de representación y de intencionalidad en sí mismos, *per se*, debido al valor de representación alcanzado por la modificación asumida por la obra o por el artículo, independientemente del contenido religioso o profano que esté detrás de ello, por lo tanto pasa a ser mucho más que una simple decoración.

Por último, los aborígenes australianos no se plantean la distinción o la conexión entre el arte y la estética, entre el artista y el artesano. Desde el momento que su arte es básicamente utilitario, diseñado para determinados propósitos o efectos inseparables de su contexto religioso y social, no es observado como una respuesta individual a una urgencia o necesidad estética, sino más bien a una significación y uso social, que más que expresar o contener una satisfacción personal, se conforma a las expectativas tradicionales de sus comunidades. Seguramente encuentra satisfacción en lo que se hace, pero ello no constituye un fin en sí mismo.

El uso de sus símbolos y las formas usadas están vinculados esencialmente a todos aquellos que comparten un mismo contexto filosófico y una forma de liturgia o ceremonial que reactualiza permanentemente sus creencias; situación que permite una identificación como grupo social. Por otra parte, hay autores, analistas y críticos de arte que asumen la visión o interpretación de que el arte aborígen no está motivado sólo por impulsos religiosos o sociales, inclinándose por la idea que las obras u objetos no pueden ser separados de las consideraciones estéticas aceptadas universalmente cuando se habla del arte por el arte.

En todo caso, la forma de ver y apreciar el arte aborígen es hasta el día de hoy un hecho complejo y algunas veces conflictivo.

Lo que está claro es que el arte aborígen no se acomoda o asemeja fácil-mente a la mentalidad de la cultura occidental. Los valores de los aborígenes australianos son distintos a los expresados artísticamente por los artistas occidentales. Muchas formas de expresar su simbolismo aparecen aún oscuros a nuestra cultura y el único camino posible de aproximación hacia su entendimiento está determinado por el conocimiento cultural que se pueda alcanzar de su estilo de vida y de los principios filosóficos que conforman su concepción del mundo, de la sociedad y del ser humano.

### 1.1. Las bases en que descansa la filosofía del arte aborígen.

Para los pueblos originarios de Australia, el origen del universo está entregado por su filosofía de la creación, en que la gente, los animales, el agua, las plantas o cualquier cosa que vive o sobrevive sobre el planeta constituye, junto a su vida social y religiosa una unidad y una armonía inseparable, que si bien se expresa a través de distintas formas, mantiene leyes universales de gobierno que impiden separar, sobre valorar o subestimar una cosa de la otra. No existe el rey de la creación. La creación es el Rey.

La riqueza y complejidad del pensamiento de los aborígenes australianos y la distancia que los separa del mundo conceptual de la sociedad occidental ha provocado en sus exegetas actitudes variadas para enfrentarse a su lectura. Son actitudes o visiones de interpretación que es necesario formular en esta presentación, ya que ellas emergen como resultado de la investigación que se ha venido desarrollando. Detengámonos en las tres más importantes:

a.-) La primera es tan antigua como la llegada de los europeos a Australia, hace 217 años. Desde sus primeros contactos con la sociedad aborígen, los colonizadores se sintieron con el derecho a emitir opiniones y juicios sobre el valor artístico de lo que presenciaban. Naturalmente, esos juicios fueron hechos dentro de las categorías y valores de su propia sociedad. Fue gente, parte de una élite, que ejercía una dominación cultural y política a través de las instituciones del poder colonial. Se constituyeron en árbitros del buen gusto, ellos decidían en nombre de su sociedad lo que era bueno y lo que era malo, civilizado o primitivo. Para muchos, el arte aborígen fue sólo una manifestación del barbarismo de sociedades atrasadas y salvajes. El colonialismo moderno continúa en el error de analizar el arte aborígen o cualquier otra manifestación cultural con los antecedentes unilaterales de su propia cultura. Es una mentalidad que ha sido introducida desde una perspectiva etnocentrista; alimentada en textos de historia, en la prensa y la televisión por los círculos culturales dominantes para afianzar sus prerrogativas de control, sus influencias ideológicas y la mantención de sus privilegios. Esta perspectiva ha dado origen al racismo y a la estereotipia, que actualmente deben soportar muchas sociedades nativas o culturas que **están fuera del llamado mundo "cristiano-occidental"**.

b.-) También existe una actitud muy extendida, que consiste en negarse a interpretar el arte aborígen, puesto que hacerlo implica una nueva y grotesca forma de colonialismo cultural. Quienes mantienen es-



---

Los dibujos fueron las primeras imágenes recogidas sobre los aborígenes australianos.

---

ta postura sostienen que no existe la independencia que permita juzgar y valorar ese arte desde la perspectiva que le han impreso sus creadores.

El romanticismo introdujo la idea de los salvajes nobles y de esta manera, los dibujos iniciales dejan esa impresión.



Su argumento descansa en las diferencias radicales entre una sociedad y la otra. **Le niegan capacidad al "hombre blanco" para generar una verdadera apreciación o evaluación, ni siquiera una leve analogía de contenidos,** ya que según ellos, no se puede establecer una comparación entre una sociedad que observa el medio ambiente como un depósito de reservas naturales para fines utilitarios o especulativos y otra que mantiene una relación integral y armónica con su hábitat. De esta manera, los coleccionistas, conservadores de arte, investigadores e historiadores quedan sometidos a la acusación de haber inventado los términos en que es interpretada la cultura aborígen. Subyace la idea entonces, de que sólo los aborígenes pueden interpretarse correctamente a sí mismos.



La seriedad científica puesta en las investigaciones arqueológicas, antropológicas y sociológicas, descalifican por sí mismo la actitud radical de sus sostenedores. Cualquier esfuerzo de investigación que se haga, cualquier libro que se publique o cualquier exhibición que se presente, promueve en primer lugar los intereses de los propios aborígenes, en desafío abierto con los valores de la sociedad dominante. Por otra parte, la sociedad aborígen ya no es más un sistema cerrado cuya legitimidad deba provenir de ella solamente. Toda la actividad desplegada por los antropólogos, los directores de museos, coleccionistas e historiadores, ha puesto en acción un movimiento de enormes proyecciones históricas, que entrelaza los intereses de ambas culturas, que ya no pueden ser separadas.

---

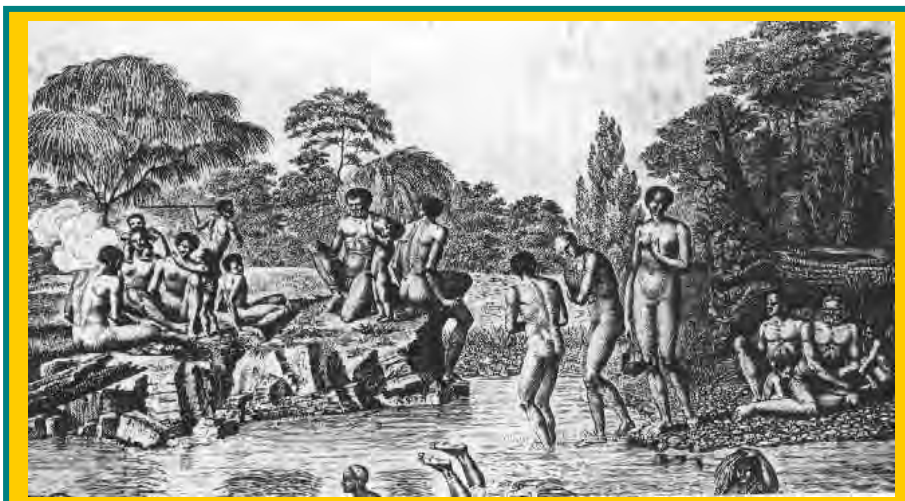
Una mujer aborígen con su hijo. Sobre su cabeza lleva un plato de madera, que utiliza para recoger sus alimentos o el agua.

---



Son legítimos todos los esfuerzos que se realicen para conocer cada una de las culturas humanas, pues ese conocimiento constituye una significativa contribución a un saber más profundo de los seres humanos y de sus sociedades. Cada cultura, independientemente de las características de su origen, del tiempo y de sus creencias, constituye con absoluta legitimidad un patrimonio que pertenece a toda la humanidad. La única condición que cada cultura puede exigir, es que su estudio e interpretación se haga dentro de los principios éticos que exigen leerla dentro de su propio contexto y por ningún motivo con juicios de valor previamente establecidos dentro de la idiosincrasia propia impuesta por los parámetros de otra cultura.

c.) La tercera interpretación del "arte aborígen" alcanza a un gran número de intelectuales con asientos en universidades, colegios técnicos e institutos profesionales. Para ellos, además de ver la simplicidad y hermosura de las obras aborígenes, incluso con el conocimiento intelectual del contenido que ellas encierran, se hace necesario establecer una relación emocional con la cultura aborígen, que aunque resulta difícil para la mentalidad occidental, permite un acercamiento más real y comprensivo. Partiendo de esta intencionalidad afectiva se nos permite entender los conceptos de unidad que emergen de su visión cosmológica. Una unidad que se encuentra inserta en la creación, comienzo de la vida, expresión de un fenómeno religioso que es permanentemente actualizado a través de la vida social y religiosa. Proceso cíclico o dialéctico en que las pertenencias o posesiones familiares o comunitarias están al servicio de la actualización permanente de su concepción religiosa. Las obras de arte se incorporan a esta historia continuada, porque a través de ellas se les permite asegurar la continuidad de la vida y la perfecta armonía con el medio ambiente. Por lo tanto el arte no puede observarse en ausencia de todos los factores que han contribuido a darle solidez a un sistema de creencias y actitudes. Del conjunto de sus concepciones deriva el arte; siendo para los aborígenes mucho más simple que una representación visual. Todo el arte expresa las creencias transmitidas a través de miles de generaciones; exteriorizadas en cantos, danzas, pinturas o grabados, como una forma de mantenerse cerca de los Espíritus de sus Grandes Héroes, a fin de vincularse a ellos y requerir su intervención e influencia en las cosas y en las especies de la naturaleza, de la cual ellos forman parte.

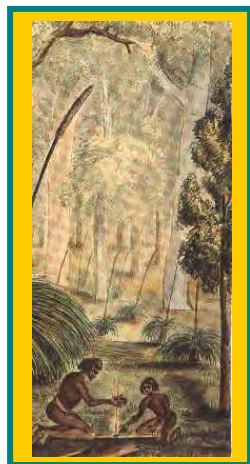


*Un grupo de aborígenes en Tasmania, sumergidos en el agua para faenas de pesca. Dibujo de la colección de Nan Kivell, en la biblioteca Nacional de Canberra.*

El Arte Aborigen ha sido confeccionado como un medio de comunicar ideas y no como una mera reproducción fotográfica de artefactos o materiales. Frederick McCarthy, logra una buena síntesis en su libro sobre "El Arte Decorativo de los Aborígenes Australianos", cuando sostiene que: *"refleja y contiene su tradicional forma de vida, que el artista está subordinado a los materiales que lo rodean físicamente en su medio ambiente, el cual le proporciona tanto los medios para hacer su obra, como el significado que le imprime"*. De esta forma, el arte no es meramente una inclinación artística, sino una parte integrante de otras manifestaciones que busca expresar o ponderar, valiéndose para ello de las obras o artículos que crea.

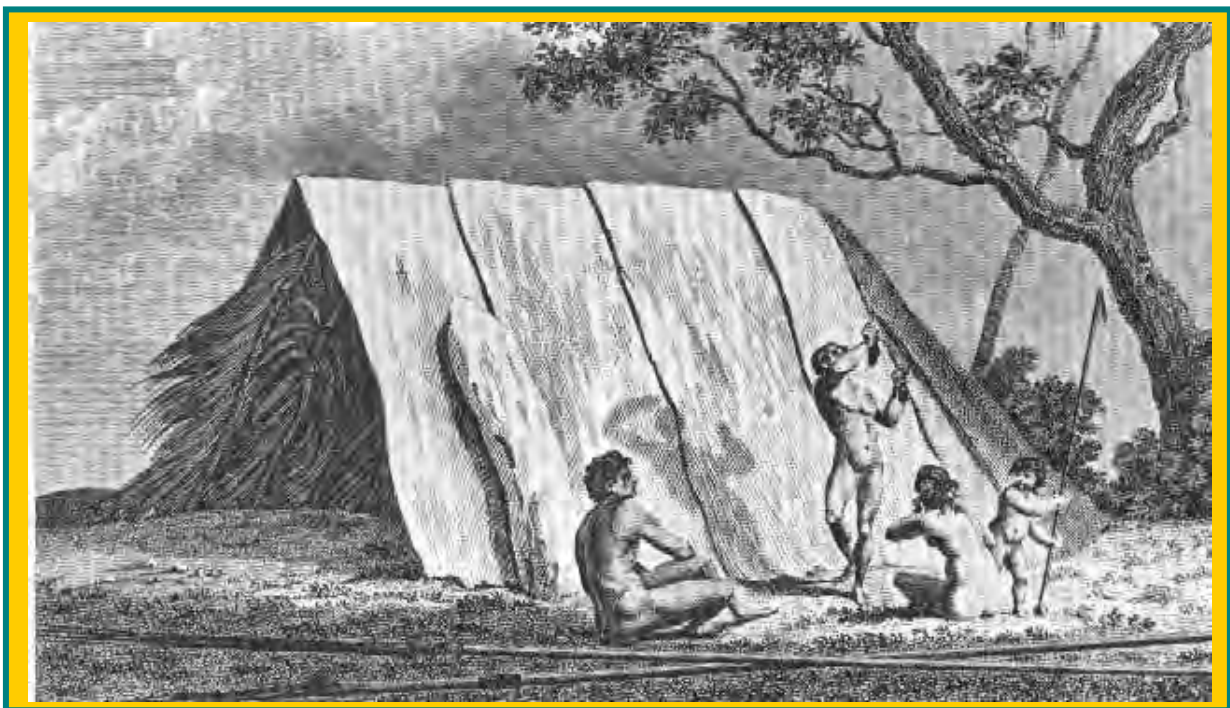
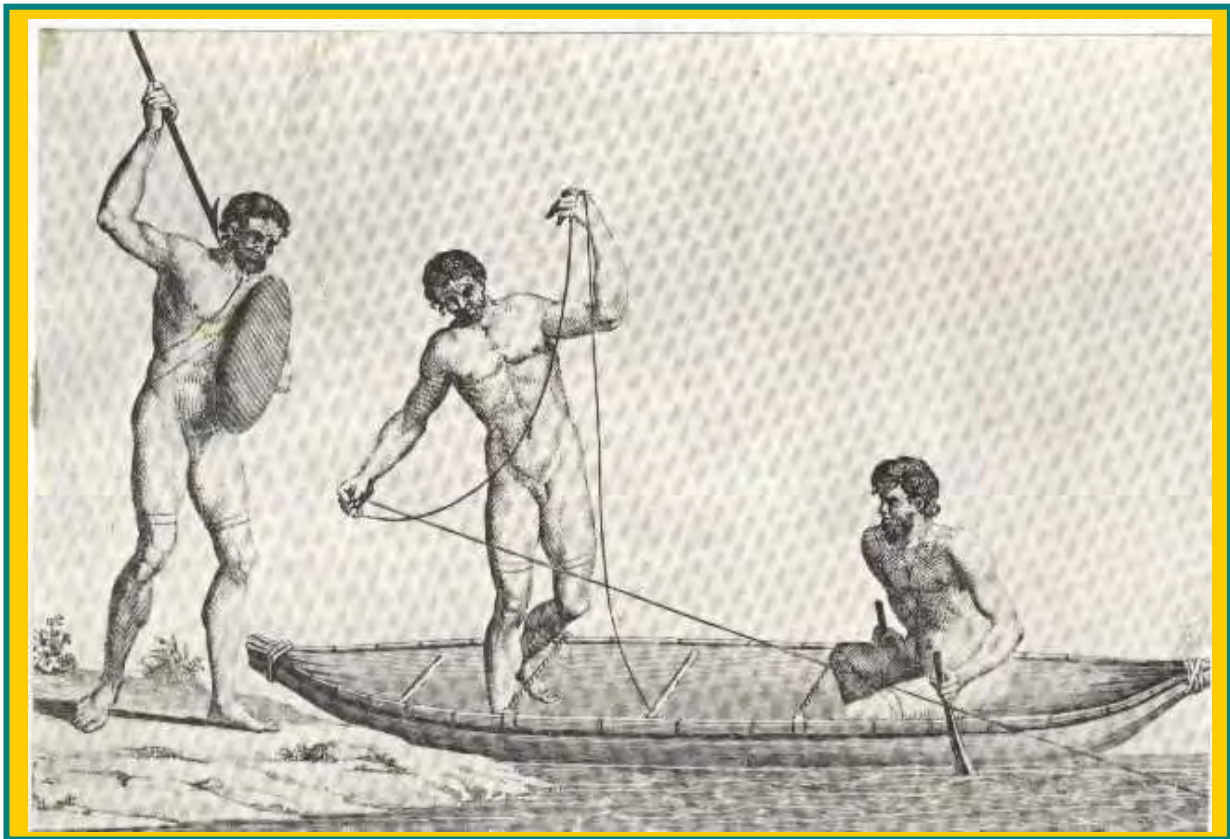
1.2. Los factores que han contribuido a entender el arte aborigen.

Creo necesario afirmar, en esta presentación, que la preocupación e interés por el arte nativo en general y por el arte aborigen en particular, se asienta en varios factores. Uno de los más importantes es la cooperación interdisciplinaria de las ciencias sociales para estudiar las culturas de los pueblos originarios. Por otro lado, ha contribuido también a su valorización, el nacimiento de las llamadas Escuelas de Arte Moderno - principalmente el Cubismo y el Surrealismo - que han abierto una puerta interesante al proceso de apreciación, en el sentido que ambos movimientos observan los trabajos indígenas como algo propio, transportando sus valores y categorías estéticas al arte de las sociedades nativas, aun cuando estos elementos ni siquiera preocupan a los creadores indígenas. Un tercer elemento está dado por los marcos teóricos de la Filosofía del Arte y de la Estética, que obviamente ha debido ampliar sus referentes conceptuales como consecuencia del desarrollo de las ciencias y de las manifestaciones artísticas.



*Un dibujo de 1830 que documenta la forma en que los aborígenes australianos encendían el fuego.*

Por último debo decir que cuando se habla del arte aborigen, se hace en relación con una gran cantidad y variedad de objetos, cuyas similitudes a través del continente permiten referirse a ellos en términos genéricos, aun cuando los métodos y las técnicas usadas varían de acuerdo a las regiones o áreas de confección. Por esta razón, muchos autores enfrentan su estudio en forma regionalizada. Así por ejemplo, Adolphus Elkin aborda su estudio en función de lo que él llama las 8 regiones del arte aborigen: la región sureste, el norte del Estado de Queensland, la región del Lago Eyre, La región árida del sur y del oeste, la región central y norte, el suroeste, Kimberley y la Tierra de Arnhem. El Consejo de Directores de la Galería Nacional del Estado de Victoria presentó su publicación de 1981 en base a tres regiones: el arte del sureste templado, el arte del desierto y el arte del norte. Para el profesor y exdirector del Museo Australiano de Sydney, Frederick McCarthy, existen en Australia un número de áreas de arte, 6 en total, que se caracterizan por sus diseños y por la elección de los objetos que se usan. Para Peter



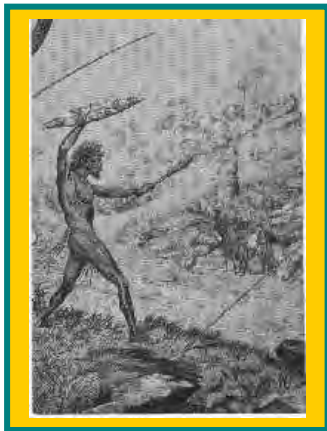
*Dos escenas de los aborígenes en la Bahía Botánica. Estos dibujos fueron publicados como información de los viajes del gobernador Arthur Phillip en 1789. Una vez más, las imágenes de "los salvajes nobles" recorren el viejo continente.*



Sutton y Christopher Anderson, el arte puede ser tratado en base a las caracterizaciones culturales y geográficas: el norte tropical, el desierto interior y el sureste templado. Ronald y Catherine Berndt deciden inclinarse por una presentación en función de las obras y artículos producidas por los aborígenes, más que poner el énfasis en la cuestión regional. Jennifer Isaacs acude también a una metodología similar, pero junto con describir y analizar las obras y artículos, privilegia el área geográfica de donde proceden sus creadores. En cambio para los especialistas en la historia australiana, el énfasis está puesto en la perspectiva que les proporciona su marco de investigación, vale decir, en el interés de privilegiar el arte como uno de los elementos que emergen desde el pasado distante como un testimonio viviente de la presencia y ocupación de Australia por más de 60 mil años continuados. Dentro de estos autores, debo mencionar a Mulvaney, White, Dortch y Flood.

### 1.3. Las primeras reacciones europeas frente al arte aborigen .

Sólo en la década de los cuarenta los europeos le reconocieron calidad artística al arte aborigen. Desde 1788, año en que desembarcaron los ingleses en Puerto Jackson, la actual ciudad de Sydney, se pensó que los nativos australianos eran un pueblo sin arte. Antes de esta fecha se habían producido numerosos encuentros entre los habitantes originales y navegantes europeos procedentes de Holanda, España y el Reino Unido; sin embargo, siempre se les consideró como si fuese material de decoración, sin sentido de profundidad o carentes de todo contenido estético.



*Se observó que el castigo personal constituía una expresión de la justicia entre las comunidades nativas de Australia.*

Por muchos años dominó la idea de que los aborígenes australianos constituían uno de los peldaños más bajos de la escala evolutiva de la especie humana. Para la intelectualidad europea de mediados del siglo XIX, los australianos eran una confirmación de las ideas contenidas en el libro de Charles Darwin **"Del origen de las especies por medio de la selección natural"**, publicado en 1859. Diversos relatos alimentaron la idea de primitividad: en 1623, el Capitán Jan Carstensz, al mando de las embarcaciones Pera y Arnhem, se enfrentó a los aborígenes en cruentas batallas; más tarde escribió sobre sus viajes y se refirió a los australianos como **"los seres más miserables que yo jamás haya visto"**. En 1628, el danés G. F. Witt, a bordo del Vyanen, ancló en la costa suroeste de Kimberley, relatando posteriormente que hubo que combatir contra los feroces **habitantes "negros y barbáricos"**. En 1688 el pirata inglés William Dampier, quien tuvo que recalar con su embarcación Cygnet en las arenas de la playa de King Sound, en Australia Occidental, tomó contacto con la comunidad de Bard. En sus comentarios se refiere a los aborígenes como **"los miembros de la especie humana más miserables de la tierra, los cuales escasamente se diferencian de los animales, su fisonomía es horrible"**.

Con estos antecedentes, los aborígenes fueron estereotipados por mucho tiempo, y toda su forma de vida y sus materiales culturales se consideraron bajo el sesgo peyorativo de lo "primitivo".

En la actualidad estos criterios han cambiado y se ha abierto paso a una nueva actitud, en que el interés y la influencia ganada por la sociedad aborígen se ha incorporado al debate académico de los intelectuales, con asiento en centros superiores de la enseñanza australiana.

Los historiadores lo atribuyen a varios factores, uno de los cuales es el propio interés de los aborígenes por mostrar sus trabajos a una mayor cantidad de personas, así como la facilidad de elaboración que ha significado la incorporación de materiales y herramientas de la tecnología occidental. Sin embargo, el reconocimiento actual se debe sobre todo a un largo proceso de desarrollo de las ciencias sociales, la antropología sobre todo en este caso, y el avance cultural y artístico del pensamiento occidental a partir del comienzo del siglo XX con la aparición del llamado arte moderno. Desde entonces se ha producido una cadena ininterrumpida de esfuerzos por investigar, documentar y publicar sobre las manifestaciones del arte nativo, para darle el lugar de aceptación universal que, sin duda, merece. Desde entonces su lectura ha pasado a ser diferente.

### 1.3.1. La influencia del pensamiento europeo frente al arte aborígen.

Pensar o sostener que el arte aborígen se ha logrado imponer por sí mismo, independientemente del movimiento universal de valorización de las expresiones artísticas de los pueblos indígenas, es erróneo. Atribuir sólo a la capacidad local de los nuevos australianos la ponderación, entendimiento y valorización del arte nativo en este país, es faltar a la verdad, aun cuando ellos se hayan convertido en el presente, en sus más destacados promotores.

La aceptación definitiva de sus obras y artículos, están indeleblemente marcados como consecuencia de los movimientos sociales y culturales gestados en el Viejo Continente. Pese a la distancia de Australia con Europa, nunca este país vivió aislado. El ir y venir de las autoridades coloniales, la formación profesional de sus clases dirigentes en las universidades del Reino Unido, han marcado modelos de investigación y actitudes de valorización intelectual de acuerdo con las corrientes del pensamiento filosófico, artístico y de las ciencias sociales. Todos estos modelos fueron siempre transferidos a las universidades australianas y con ellos se ha contado para iniciar cualquier discurso o interpretar cualquier lectura.

A fines del siglo XVIII se produce un gran interés en Europa por los artículos curiosos que los navegantes y piratas incorporan a su patrimonio en sus crecientes viajes por las nuevas tierras del Pacífico. Con el nacimiento del Romanticismo a comienzos del siglo XIX, que busca romper con las reglas y disciplinas instauradas por el clasicismo, se crea un sentimiento general de admiración hacia todo lo que procede de latitudes lejanas y culturas desconocidas. De esa época es la **expresión "salvajes nobles" , de Jean Jacques Rousseau, para referirse a los pueblos que habitan en los mares al sur de Arcadia.**

Por primera vez en la historia universal de Occidente se valorizan los trabajos y piezas decoradas por los indígenas. Las apreciaciones no son generales, se demarca la existencia de culturas y habilidades manuales. Se habla de diferencias entre los habitantes del Pacífico Sur.



A los polinesios, incluyendo la Isla de Pascua, se les da un tratamiento especial. Su arte es reconocido como elaborado, proporcionado y hermoso. El resto de los pueblos indígenas, Australia, Tierra del Fuego y Nueva Zelanda, son catalogados de atrasados, primitivos y muchas veces, miserables. Estas categorías duraron poco, aun cuando el conocimiento de los aborígenes australianos era entonces prácticamente nulo. El continente había sido visitado por James Cook el 22 de agosto de 1770, incorporándolo de inmediato a la Corona Británica bajo el reinado de Jorge III. Su actitud pasaba por encima de los acuerdos previos de soberanía internacional que reclamaba España para la costa este y Holanda para la costa occidental. El proceso de colonización empieza con la llegada de Arthur Phillips el 26 de enero de 1788, quien inicialmente desembarcó en la Bahía Botánica para trasladarse luego al Puerto de Jackson y levantar allí la primera ciudad, Sydney. Desde ese momento se inicia el mutuo conocimiento y la convivencia de dos culturas y dos pueblos.

### 1.3.2. El proceso de reconocimiento australiano

La llegada de convictos, oficiales y personal especializado a fines del siglo XVIII, para iniciar el proceso de colonización, insta de inmediato a explorar y establecer asentamientos para los nuevos colonos. Inicialmente la exploración se circunscribe a las áreas cercanas al distrito de Sydney y de Hawkesbury. Con meticulosa seriedad se documenta cada una de las piezas o artefactos encontrados, se levantan mapas de lugares con dibujos y pinturas incrustadas en solemnes murallones de piedra, en refugios o simplemente en extensiones de terreno que habían servido de escenario para ceremonias religiosas o lugares de asentamiento temporal. Durante el siglo XIX se consolida el proceso de toma de posesión de toda Australia. Así se establecen villas, se distribuye la tierra y se fundan las ciudades. Los exploradores dejan constancia en sus diarios de viaje de lo que ven y de lo que les llama la atención. Reproducen dibujos y pinturas que someten a estudios y comparaciones.

En 1837, Sir George Grey descubre las famosas pinturas rupestres de arte, llamadas Wandjina, en el noroeste de Australia, negándose a aceptar la capacidad de los aborígenes para confeccionarlas. Este criterio permaneció por mucho tiempo, y se llegó a pensar que los grabados pintados en las rocas correspondían a trabajos realizados por seres interplanetarios que habían visitado nuestro planeta Tierra en tiempos muy remotos. Otros en cambio los atribuían a tropas de navegantes españoles, principalmente a esclavos traídos desde el Perú en sus incursiones por los mares del sur, específicamente a la expedición de Lope de Vega en 1595, cuando accidentalmente llegó a Australia por haberse desviado de la ruta hacia las islas Salomón.

Los misioneros, de distintas denominaciones cristianas, instalados con los nuevos asentados para atender sus necesidades espirituales e incorporar a los indígenas a la fe cristiana, son los que en mejores condiciones quedan para entender el significado que subyace en las obras de los nativos. Las obligaciones de sus ministerios implican conocer los idiomas de sus comunidades cercanas, sin los cuales su éxito evangelizador habría sido seriamente

cuestionado por las autoridades jerárquicas con asiento en Inglaterra o Irlanda. De este modo, inician la recolección de objetos de las culturas aborígenes, dando origen también el comercio con ellos, a través del trueque de éstos por cuchillos, pipas, tabaco, alcohol, azúcar, harina y vestuario. Son los misioneros los que poseen por entonces las más variadas y ricas colecciones de arte aborígen, que normalmente utiliza-



*Una enorme cantidad de pinturas rupestres son documentadas en los inicios del proceso de colonización y los museos empiezan a incorporar objetos y pinturas en sus salas de exhibición.*

ban para decorar sus propias viviendas o para llevarlas como recuerdos y regalos a la Madre Patria.

Con la fundación de las ciudades más importantes de Australia, Sydney, Adelaide y Melbourne, se establecen también los museos. Funcionarios del poder colonial y simples ciudadanos se entregan a la tarea de recolectar objetos, instrumentos, armas y decoraciones que empiezan a almacenar en lugares previstos para ello. La formación de los museos en Australia estuvo marcada por los mismos modelos existentes en Europa del siglo XIX y de comienzos del XX. Darwin y sus seguidores habían logrado imponer en el ambiente científico y cultural **el modelo de la "teoría de la evolución"**. Lo que en la primera mitad del siglo XIX no había pasado de ser una vaga y desarticulada exposición de objetos que representaba a gente esencialmente homogénea e indeterminada, termina por transformarse en un ejemplo de la Historia Natural para explicar la llamada cadena de los seres humanos y su proceso evolutivo. Las culturas humanas se perciben como el simple resultado de este proceso, idea que empieza a dominar la curiosidad histórica de ese tiempo. El énfasis recae en la antigüedad de los objetos más que en el valor o clasificación que ellos puedan tener. Nace una especie de fe en la creencia de antepasados comunes a las razas humanas actuales, que habrían evolucionado diferentemente desde un pasado común.

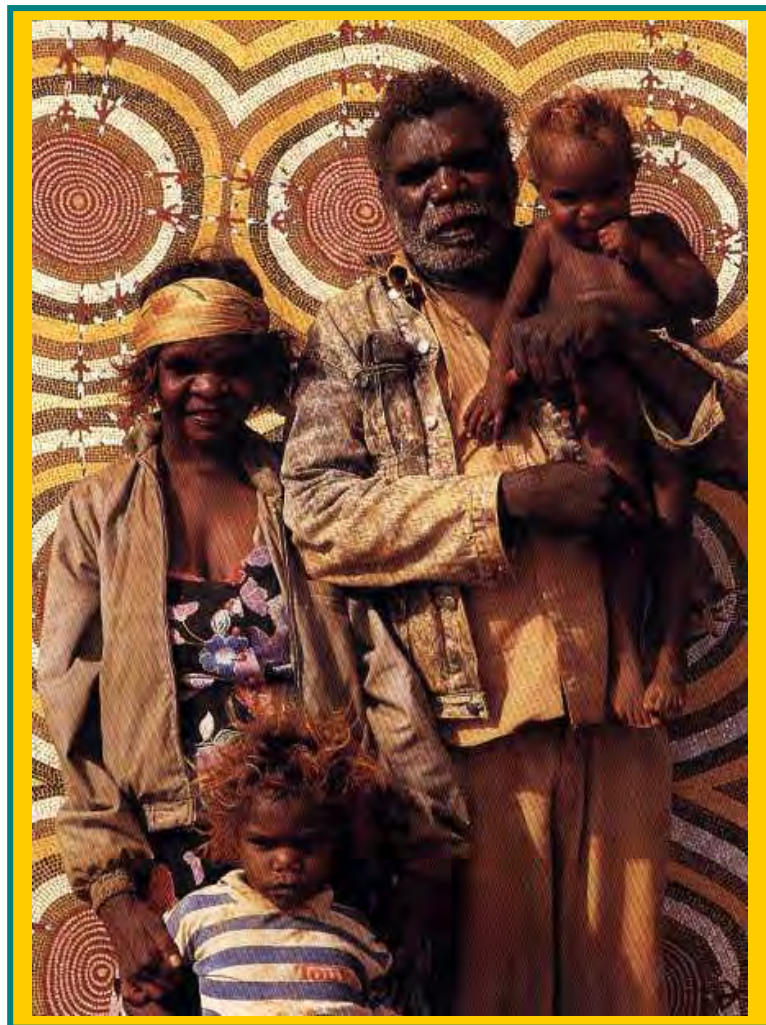
Nace de esta forma el período la etnografía australiana, ciencia que busca detectar y reunir materiales en función del estudio de las razas humanas, en el marco proporcionado por la intelectualidad europea.

Desde el Museo de Adelaide, en Australia del Sur, Edward Stirling dirige el operativo más importante hasta esa fecha, fines del siglo XIX, para recolectar muestras de la cultura aborígen. Junto a él intervienen Frank Guillén, telegrafista, quien tendrá un rol muy significativo en los trabajos que emprenderá con el antropólogo inglés Walter Baldwin Spencer. Habría que mencionar también al policía Paul Foelsche y al comerciante D. M. Sayers.

Ellos son los primeros en iniciar un trabajo de gran envergadura, cuyos resultados constituyen hasta hoy día una valiosa contribución al arte, a la antropología y a la historia.

Esta actitud fue prontamente imitada. Funcionarios y particulares de Sydney y Melbourne comienzan a reunir también materiales para sus propios museos. La intensidad del esfuerzo desplegado, la acuciosidad puesta en sus investigaciones convierte a muchos de ellos en antropólogos autodidactas. Se inicia entonces un estrecho contacto con la compleja vida social y religiosa de los aborígenes, que revela la existencia de un conocimiento cultural profundo en las sociedades nativas, muy diferente al saber de los europeos, pero con una coherencia propia.

El resultado de sus investigaciones ha pasado a ser material obligado para los estudiantes de antropología, arqueología e historia en las universidades australianas y para todo crítico de arte indígena. Su principal importancia estuvo en ser los iniciadores del reconocimiento y valorización del arte aborígen y de esta forma contribuyeron a romper la estereotipada imagen levantada sobre ellos, como por ejemplo, que el énfasis de su cultura estaba puesto en la construcción de armas y utensilios, más que en elementos decorativos. La visión de tipo armamentista es desplazada por una perspectiva religiosa y artística.



*Un aborígen,  
residente en Kintore:  
el artista Johnny  
Scobie y su familia.  
Detrás de ellos, una  
de sus obras.  
Fotografía de Claude  
Coirault.*

### 1.3.3. El nacimiento de la antropología australiana

Hay consenso entre los historiadores australianos en que la investigación llevada a cabo a partir de la segunda mitad del siglo XIX fue de altísima calidad, con resultados científicos que superaron notoriamente a otras investigaciones similares en la zona del Pacífico sur. Esto fue consecuencia de que un gran número de investigadores fueron admitidos como miembros plenos de las comunidades que estudiaron, pudiendo lograr así una información directa de parte de ellos.

Casi a fines del siglo XIX llega a Australia el destacado antropólogo inglés Walter Baldwin Spencer, nacido en Lancashire en 1860. Sus estudios en Londres lo habían hecho incursionar brevemente en el arte, decidiéndose por una carrera científica. En 1881, se recibió con distinción en Zoología, mostrando interés también por la filosofía, teología y antropología. Asistió a las clases de los profesores ingleses Mackinder y Tylor. Fue elogiado por Tylor como el mejor antropólogo de Inglaterra. En 1887 es nombrado Decano de la Facultad de Biología de la Universidad de Melbourne, en la Colonia de Victoria; se reúne por primera vez con Frank Guillén en Julio de 1894, gestándose desde ese momento una amistad inseparable que les permitirá recorrer juntos muchos caminos en busca de antecedentes para sus investigaciones. Spencer posee la formación técnico-científica y Guillén la valiosa experiencia directa con los aborígenes desde su aislada estación telegráfica. Como resultado de sus trabajos conjuntos publican el primer libro realizado con información directa de una experiencia de **campo**: **"Las tribus Nativas de Australia Central"**. **El Profesor Adolphus Elkin escribía en 1969 que esta publicación efectuada por McMillan y Cía. en Londres en el año 1899, "marcó una época, afectando a las Escuelas Etnográficas y a la Religión Comparada.**

Este esfuerzo proporciona por primera vez una investigación viva de una comunidad de Australia Central, los Arunta o Aranda. Es una vívida descripción de la organización social, de las costumbres y religiosidad de los aborígenes, como nunca **se había hecho"**.

En 1901 Spencer y Guillén realizan otra investigación en terreno durante 12 meses, a través del río Macarthur Borrooloola, en el Golfo de Carpentaria. De esta expedición se **publica el libro " Las tribus del Norte de la Australia Central"**, en el año 1904.

Esta fue la última expedición en que Guillén acompañó a Spencer. En 1911, cuando Guillén estaba ya gravemente enfermo, Spencer fue nominado Jefe de Investigaciones científicas por el Gobierno Federal De Australia. A fines del mismo año se convierte en Comisionado y Jefe Protector de los Aborígenes. Esto le permite continuar con sus estudios sobre los pueblos nativos, llegando a **publicar su tercer libro " Tribus Nativas del Territorio del Norte de Australia", en el año 1914.**

La importancia de destacar a estos dos autores obedece a que en los comienzos de la antropología australiana ejercen una enorme influencia, que gravitará en los estudios posteriores y en la obligatoriedad de reconocer sus escritos para quien pretenda aproximarse al conocimiento de la cultura de los primeros habitantes de Australia.





*En la actualidad, los aborígenes australianos muestran públicamente sus manifestaciones artísticas a toda la sociedad australiana.*

En el año 1926 se funda la primera Facultad de Antropología en la Universidad de Sydney, lo que provoca un acelerado desarrollo de las investigaciones científicas. La Etnografía pasa a transformarse en ciencia antropológica, con la particularidad de ir desarrollando en el campo mismo de la observación, nuevos elementos teóricos que empiezan a enriquecer su contenido y a distanciarla de los modelos o de los marcos europeos.

De esta época surgen coleccionistas que se desplazan a grandes distancias y a lugares inaccesibles buscando objetos autóctonos; simultáneamente, jóvenes estudiantes se lanzan al interior del continente para documentar **"científicamente"** a las comunidades aborígenes, proceder a su análisis y poner por escrito sus resultados. Dentro de estos primeros pioneros de la antropología australiana, hay que destacar a Walter Roth, Norman Tindale, Donald Thomson, Adolphus Elkin, Ronald y Catherine Berndt, Ursula McConnel, Charles P. Mounford y Frederick McCarthy. Un lugar especial merece el Profesor Adolphus P. Elkin.

En 1927, al publicarse la obra de Franz Boas **"El Arte Primitivo"**, se origina un gran cuestionamiento del esquema etnográfico asumido por los seguidores de Darwin, que se habían inclinado reverentes ante **"una verdad evidente"** por sí misma sobre la aparición de la especie humana, trasladando conclusiones apresuradas al plano de la cultura. Diez años más tarde, el etnógrafo estadounidense Daniel Davison plantea un concepto de evolución uniforme dentro de los particularismos históricos para el arte de los australianos en su obra **"A Preliminary Survey of Australian Decorative Art"**, donde establece



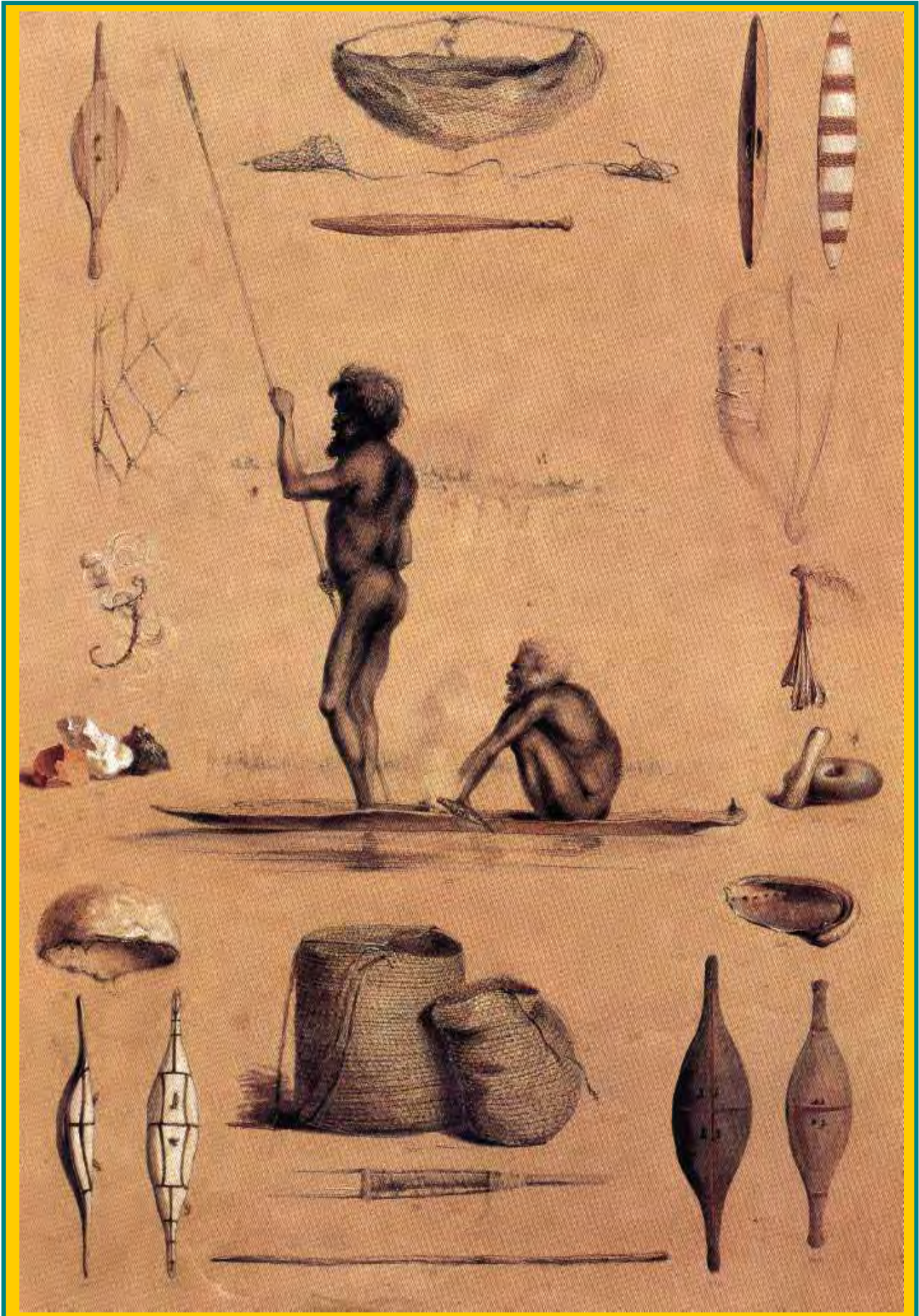
también una distinción distinciones detectadas en el vasto continente australiano.



En este momento - en la naciente Facultad de Antropología de la ciudad Sydney, surge la influencia de europeos y estadounidenses que dan origen a una serie de publicaciones que empiezan a consolidar una visión cada vez más social , en contraposición al esquema entregado por las ciencias naturales en general y por la etnografía en particular. Dentro de las personas que inician este trabajo, hay que mencionar a Olive Pink, Donald Tomson, Howard Morphy y W .E .H. Stanner. Entre el estudiantado y los primeros graduados de la Facultad de Sydney, se asienta entonces, una visión interna de valorización y admiración por el arte aborígen. El avance y desarrollo de la Antropología Social constituye el elemento determinante de esta nueva forma de observar y entender el arte. Elkin, citado por Frederick McCarthy en "Foreword in Australian Aboriginal Decorative Art" sostiene con estas palabras su evaluación: **"ahora que nosotros tenemos una mayor comprensión de esta materia, la antropología social, podemos volver la atención al arte nativo, no solo con el propósito de clasificarlo, describirlo o agruparlo, sino que también relacionarlo a aquellos aspectos de la vida aborígen que estamos tratando de entender"**.

Aunque el estudio del arte aborígen iniciado por los antropólogos de la Universidad de Sydney partió en los años 30, con anterioridad se habían producido algunas publicaciones de especialistas en antropología física. De la misma forma, ya en los años 20, se habían producido algunas publicaciones sobre el arte de los aborígenes; trabajo realizado desde el Museo de Australia del Sur, Adelaide, por el etnógrafo Norman Tindale, quien había logrado reproducir dibujos a tiza, originariamente realizados en el suelo, en rocas e, **incluso en los cuerpos. Tindale publica su obra " Primitive Art of the Australian Aborigens" en el año 1932.**





#### 1.3.4. La influencia de las escuelas de Arte Moderno

Mientras se desarrollaba este proceso de acercamiento y de cambio de actitud frente al tradicional punto de vista observado para el arte aborigen, como un valor en sí mismo, por otro camino, distinto al de la antropología social, se daba un vuelco de proporciones con la aparición del llamado Arte Moderno, cuya influencia jugará también un rol muy significativo en el reconocimiento del arte nativo australiano.

A comienzos del siglo XX, los estudios de antropología y de arte estaban vinculados al interés común que prevalecía en las investigaciones de las Ciencias Naturales. Por eso no es raro observar que varias publicaciones de la época, de contenido artístico, incluían **aspectos económicos, sociales y psicológicos de las llamadas "culturas primitivas", como factor de influencia** en el estilo y producción de arte.

Con anterioridad, la llamada "Escuela Impresionista" había abierto una puerta importante, en el sentido de terminar con el realismo como una cuestión intocable y poco menos que sagrada. Con la obra de Claudio Monet (1840-1926), "Impression, soleil levant", en 1874, se inicia una convulsionada actividad entre artistas y escritores, que empieza a dar paso a nuevas escuelas relacionadas entre sí en la búsqueda de puntos de vista muy distantes a los tradicionales.

El Cubismo, caracterizado por la representación de objetos bajo formas geométricas, ratifica un estilo parejo, bidimensional de la superficie plana, rechazando las técnicas tradicionales de perspectiva, reducción, degradación, modelación y tonalidad. Para el Cubismo el arte no es una imitación de lo natural. Mientras los naturalistas basan su arte en la naturaleza, procurando su imitación, estos nuevos artistas no se comprometen en copias, formas, texturas, colores y espacios; más bien fragmentan los objetos para que puedan ser observados desde varios ángulos.

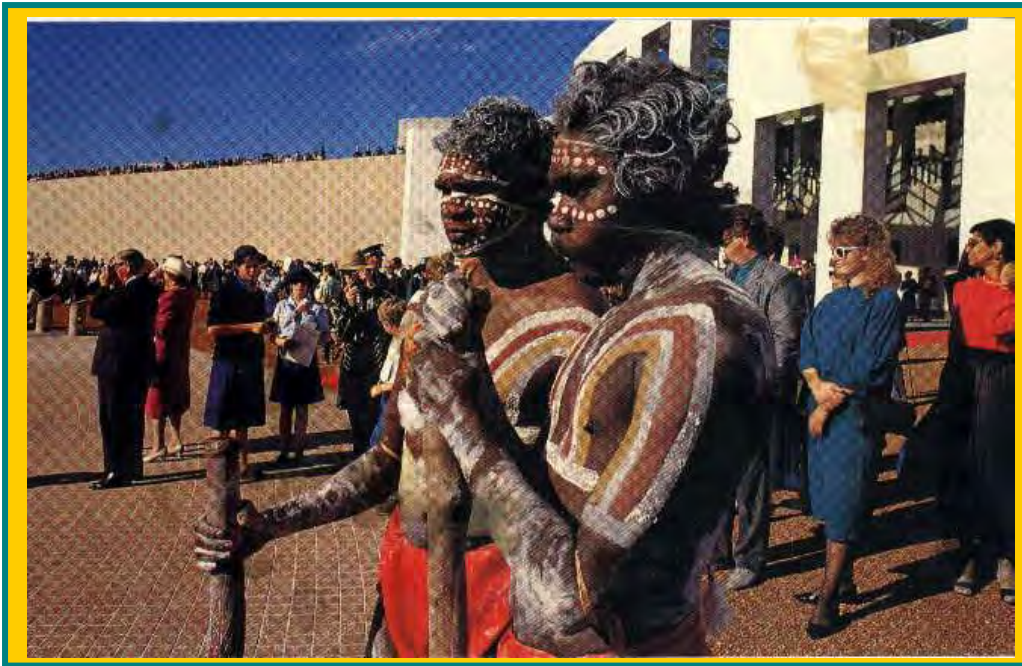
El Surrealismo busca sobrepasar lo real mediante lo imaginario y lo irracional, tratando de expresar imágenes en dos o tres dimensiones que sugieran el trabajo del subconsciente de la mente, llegando a expresiones visuales muy abstractas.

Ambos movimientos, en términos generales, asumen los trabajos indígenas como algo propio. Se percibe una identificación profunda con el simbolismo expresado por el arte nativo, en los artefactos decorados. Es así como el arte de las máscaras africanas repercute en Picasso en la primera década del siglo XX; las formas complejas de la figura y de la cara humana han sido simplificadas a sus rasgos esenciales. Los surrealistas, por su parte, valorizan la dimensión simbólica que el arte nativo representa y buscan establecer una conexión con los misterios del inconsciente, con los cuales ellos se identifican.

Más tarde, el Abstraccionismo promueve, entre los años 1931 a **1936, la teoría y la práctica del "uso puro" de los elementos básicos** de la pintura, del color y la forma, realizando cuadros parejos, con formas geométricas coloreadas brillantemente. Estos son los pintores franceses encabezados por Georges Vantongerloo y Auguste Herbin, los que intentan representar la realidad abstracta y no las apariencias de la realidad sensible.

Al parecer, los creadores del arte nativo, procedentes de innumerables pueblos y comunidades indígenas, ni siquiera se plantean remotamente esta inquietud o preocupación intelectual de las Escuelas de Arte nacidas en el Viejo Continente. Para ellos, hablar de





*Las actuaciones de danzas aborígenes constituyen una importante contribución al carácter multicultural de la sociedad australiana.*

simbolismo, de arte figurativo, tonalidades, estilos y tendencias, res algo absolutamente ajeno a sus propias concepciones. En un principio, la aceptación del arte nativo (algunos siguen llamándolo primitivo) por parte de las vanguardias artísticas europeas fue un trasplante de símbolos desconocidos a las categorías propias. Fue incorporar intuitivamente elementos exóticos, en medio de una discusión intelectual muy racionalmente europea. Esto derivó, también en los comienzos, en una tendencia a exhibir el arte nativo como objetos decorativos y de paso, alimentar el afán de posesión personal de ellos, creándose de esta manera una serie de valiosas colecciones particulares.

Las vanguardias artísticas europeas crearon escuelas y ramificaciones de seguidores en todo el mundo, incluyendo Australia, naturalmente. Aún cuando el arte aborígen seguía siendo ignorado como expresión artística en la primera mitad del siglo XX, se habían producido hechos importantes que terminarían por cambiar la situación radicalmente, hasta la consolidación definitiva que se produce en Australia en la década de los años 60.

La primera en llamar la atención sobre el arte aborígen fue la pintora modernista Margaret Preston, quien publicó una serie de artículos desde el año 1925 hasta 1944. Ella se refirió al arte australiano en términos exclusivamente artísticos - simbolismo, estilo, tonalidad y figuración - y había realizado la introducción para la exposición sobre **"Arte en Australia de 1778 hasta 1941"**, que recorrió varias ciudades de los Estados Unidos y Canadá.

La influencia de las Escuelas Europeas empieza a pesar seriamente en la intelectualidad australiana y la mueve a promover el arte nativo local dentro de los marcos que la sociedad europea dispensaba a las comunidades africanas, polinesias y americanas. Los mismos antropólogos egresados de la Universidad de Sydney en los años 30 no eran ajenos ni desconocían las implicancias que estos movimientos significaban al reconocimiento nacional del arte nativo. Las pinturas de Margaret Preston expresaban esta influencia, así como la expresan también, en los años posteriores al 50, los pintores australianos abstractos e impresionistas Johan Olsen y Tony Tuckson.

#### 1.4. La consolidación del Arte Aborígen

El esfuerzo por promover el arte aborígen ya había sido realizado en varias oportunidades en diversas ciudades de Australia, siguiendo el ejemplo de la **exposición de "Arte Primitivo" celebrada en París**, en la Galería Devambez, en

1919. En 1929 se lleva a cabo la primera exposición de este tipo en la ciudad de Melbourne; en esta ocasión, la discusión sobre la calidad artística de la muestra no parece ser lo fundamental, sino que más bien destaca el exotismo y la extrañeza frente a la obra de una cultura tan distinta, dotada de un afán decorativo tan singular, como documentan los periódicos de la época. **Bajo el título: "Arte Primitivo", se exhibieron** árboles tallados, lanzas y corazas, tablas pintadas, reproducciones de pinturas en roca del Estado de Victoria y pinturas sobre cortezas de árboles, pertenecientes a las colecciones de Baldwin Spencer y Paddy Cahill; este último había sido el primer hombre blanco que se estableció en la zona de Oenpelli, ubicada en el occidente de la Tierra de Arnhem, según el Consejo de Artes Aborígenes (Aboriginal Arts Board, 1979). Ya en plena década del 40 logran encontrarse definitivamente los dos movimientos y amalgamarse en uno sólo: los antropólogos se convierten en promotores del arte y los artistas modernos incorporan a artistas aborígenes en sus tertulias de discusión y promoción de exposiciones. En 1941 se monta una gran exposición en los Almacenes de David Jones con más de 250 obras, clasificadas como trabajos de arte aborígen, obras de personas de origen europeo con influencia aborígen y obras de origen europeo que buscaban imitar temas nativos. Dicho evento se realizó en la ciudad de Sydney.

Entre las exposiciones más importantes se debe mencionar a la realizada en forma conjunta por la Galería Nacional y el Museo de Victoria, en 1943. Esta muestra contenía, además, piezas procedentes de Nueva Guinea, África, Melanesia, Polinesia, Norte y Sudamérica.

En el año 1952 los museos australianos inician la formación de colecciones de arte autóctono en secciones especiales ya que anteriormente las obras de las comunidades de los pueblos originarios se habían clasificado en las secciones de Historia Natural. Son los años de la incorporación masiva de las obras plásticas y escultura en las Galerías de Arte de todos los estados australianos.

En los años 1960 y 1962, Tony Tuckson, Vicedirector de la Galería de Arte del estado de Nueva Gales del Sur, asistido por el Dr. Sturt Scougall, organizaron una gira nacional por toda Australia con el título **de "Arte Aborígen Australiano". Con este mismo título aparece el** libro de Ronald Berndt, editado por Ure Smith, y que contiene artículos de Elkin, Mountford, McCarthy, Strehlow, Tuckson y del propio Berndt. Desde ese momento el pueblo nativo de Australia consolida definitivamente su presencia artística en la comunidad de origen europeo. Por fin el arte australiano fue considerado como arte de una cultura diferente, que había conquistado pacientemente el lugar de respeto que se merecía.

Son muchas las razones por las que el arte australiano de sus pueblos originarios fue relegado por tanto tiempo. En 1983 Howard Morphy sostiene **que: " las** teorías evolucionistas negaban que los aborígenes tuvieran vida religiosa, como así mismo, que tuvieran capacidad de **expresión artística"**. Las formas abstractas del arte nativo provocaron siempre dificultades al observador de origen europeo, dominado por el realismo del siglo XIX. A esto se agrega lo inaccesible que resultan muchos aspectos del arte nativo por estar envueltos del secreto religioso con que son tratados por sus creadores. También es considerable la dificultad de acceso a muchos lugares donde se confeccionan las obras, el carácter temporal de muchos trabajos, como las pinturas en los cuerpos, dibujos en la arena, cuerdas vegetales, cortezas de árboles y plumas, que son abandonados o destruidos después de su uso en las celebraciones litúrgicas.

#### 1.4.1. Instituciones Gubernamentales de Apoyo

Sin lugar a duda que el debate académico originado tanto en las universidades como en los círculos artísticos australianos creó en las esferas políticas una enorme presión. Gracias a la visión y energía del entonces Ministro de Asuntos Aborígenes W. C. Wentworth, se convocó a una conferencia nacional en la ciudad de Canberra, sede del Gobierno Federal y capital del país, en el año 1961 para reunir a todas aquellas personas que estuvieran interesadas en la situación de los aborígenes, evaluar lo que se había hecho y ver lo que se podría hacer. En esa oportunidad, bajo la presidencia de W. E. H. Stanner, se presentaron diversas ponencias sobre todos los tópicos de investigación realizados a la fecha. Ronald y Catherine Berndt, 1988, cuentan que en dicha conferencia se presentaron temas relacionados con la antropología física, con el lenguaje, el material cultural, sobre la organización social, religiosa y problemas específicos que vivían en la actualidad las comunidades aborígenes de Australia.

En el año 1964, 3 años después de realizada esta conferencia, se implementa uno de los acuerdos más importantes de ella: La creación del Instituto de Estudios Aborígenes, cuya primera tarea fue publicar y entregar a la opinión pública todo el contenido de las ponencias realizadas en dicha conferencia. Nace así esta Corporación por una ley del Gobierno Federal de la Commonwealth, para cumplir con los siguientes objetivos:

a.- Promover los estudios aborígenes en el amplio sentido que ello significa: un estudio social, cultural, antropológico, artístico, lingüístico, etc.

b.- Publicar y asistir con ayuda a todos los estudios que tengan relación con los aborígenes.

c.- Asistir cooperativamente a las universidades, museos y otras instituciones que realicen estudios aborígenes.

d.- Promover y cooperar con todas las investigaciones que se realicen en terreno, dentro de las comunidades nativas de Australia.

El Instituto tiene su sede en la Capital Federal - Canberra - y cuenta en la actualidad con 60 funcionarios que se encargan de la administración, finanzas, biblioteca, publicaciones, películas, videos y servicios técnicos de investigación. El Instituto es dirigido por un Consejo, cuyo Presidente es en la actualidad un aborígen, que actúa como responsable jurídico de la Corporación.

Por otra parte, los estudios promovidos por el Instituto de Estudios Aborígenes, motivó también la necesidad de mantener viva la tradición artística, reclamando para ello el aporte económico que esta tarea requería. Es así como en 1970 se forma un Comité Asesor de Arte Aborígen, recibiendo un presupuesto de \$A 60.000. Al finalizar el año 1972 su volumen se incrementa a medio millón de dólares. Durante la existencia de la Oficina de Asuntos Aborígenes, denominada más tarde Departamento de Asuntos Aborígenes, con carácter ministerial, se crea en Canberra un presupuesto adicional para ser administrado conjuntamente con el Comité Asesor, establecido en 1970. En 1973, el Gobierno Federal reconoció la necesidad de reorganizar los organismos existentes con el fin de preservar y desarrollar el Arte Aborígen. Se estableció el Consejo de Arte Aborígen como uno de los 7 Departamentos del Directorio del Consejo Australiano para las Artes. En

1975 el Gobierno Federal dispone que el Consejo Superior de las Artes Australianas tenga la autoridad legal para formular y llevar adelante políticas que permitan llevar las manifestaciones artísticas a to-



da la comunidad nacional, produciendo un reconocimiento de los valores y obras tradicionales de los primeros Australianos.

Los miembros del Consejo han establecido como línea central de trabajo:

- a.- Fomentar, donde sea necesario, la promoción de todo el arte aborigen.
- b.- Formular programas de educación de los niños aborígenes en la cultura de sus antepasados.
- c.- Promover el conocimiento de la cultura nativa en toda la comunidad nacional.
- d.- Producir un intercambio cultural entre las comunidades aborígenes y el resto de la población.
- e.- Asistir profesionalmente a la formación del teatro, la danza, la música, la pintura, la artesanía y otras manifestaciones artísticas dentro de las comunidades aborígenes.
- f.- Educar a toda la nación respecto a los valores y a la calidad del arte nativo a través de actuaciones, exposiciones, publicaciones y documentales.

En la actualidad, el Consejo de las Artes Aborígenes, con sede en todas las capitales de los estados Australianos, asiste a los pueblos originarios a mantener la práctica de sus tradicionales formas de arte y a desarrollar formas nuevas, sobre la base de que las expresiones artísticas son una poderosa fuerza de la creatividad e identidad de los pueblos.

De este modo, se ha originado un profundo respeto y una gran admiración hacia la sociedad aborigen Australiano; la más antigua cultura de la humanidad que ha logrado sobrevivir y que proyecta sus formas tradicionales de vida en los comienzos del siglo XXI, abriéndose paso, con más fuerza que nunca, a un aporte cultural que el resto de la sociedad global reconoce y termina por valorar.



En la entrada del Parlamento Federal de Australia, se ha incorporado un diseño aborigen en el suelo, que muestra una serie de círculos concéntricos. Canberra, que en la lengua aborigen de Ngambirra significa "lugar de reunión". Aquí se reúnen los miembros del parlamento y radica la soberanía del pueblo.

Fotografía y diseño de Steve Parish Publishing, Queensland.

## CAPITULO II

### El Arte visual de los aborígenes australianos:

#### CONTEXTO Y PERSPECTIVA NECESARIA.

2. Introducción.
  - 2.1. Definición y clasificación del arte.
  - 2.2. Hacia una interpretación del arte.
    - 2.2.1. El contexto social de la obra.
    - 2.2.2. La obra en sí misma.
    - 2.2.3. El resultado de la obra.
  - 2.3. Las características histórico-culturales.
    - 2.3.1. Origen y ocupación de Australia.
    - 2.3.2. El estilo de vida de los aborígenes.
    - 2.3.3. La organización de sus comunidades.
    - 2.3.4. El lenguaje.
    - 2.3.5. La religión.
  - 2.4. Los aborígenes frente a su arte.

## 2. Introducción

En el capítulo anterior dejamos establecido el hecho histórico de la aceptación del arte aborigen en la sociedad australiana. Este cambio de actitud operado en la mentalidad de origen europeo tardó varios años en consolidarse.

En este proceso influyeron varios factores, como la influencia de las Escuelas de Arte Moderno, específicamente el cubismo, surrealismo e impresionismo; así como también, el desarrollo de la Antropología Social, ciencia moderna que ha abierto una ventana importante en el entendimiento cultural de las sociedades nativas o de los pueblos originarios. Además de estos dos factores, habría que consignar la influencia ejercida por la Filosofía del Arte y por la Estética. La primera ha proporcionado los principios generales, los fundamentos de orden teórico que permiten centrar la discusión y disponer del marco interpretativo para los resultados de las investigaciones. La segunda provee los elementos, también teóricos, que permiten establecer la naturaleza del arte y los criterios de discernimiento artístico.

Resulta difícil precisar cuál de estos factores fue más importante en la valorización del arte aborigen australiano, desde la perspectiva de la sociedad europea, vale decir, de la lectura final que se ha hecho.

Tanto la Filosofía del Arte como la Estética, han sido disciplinas que han estado constantemente presionadas por las ciencias sociales para ir adecuando sus parámetros conceptuales a través de la incorporación de ideas o conceptos nacidos en otras disciplinas. Esta situación ha permitido que los marcos teóricos hayan tenido que ampliarse para adecuar y redefinir sus propios caminos de interpretación. Sin lugar a duda que la Antropología y las nuevas Escuelas de Arte Moderno han afectado los marcos teóricos de ambas, en la medida que se han visto obligadas a absorber sus discursos o presentaciones

Brevemente digamos que, la Filosofía del Arte nos proporciona en este caso específico, una metodología conceptual para interpretar y analizar el arte a través de las definiciones que nos entrega: tales como forma, expresión, significado, simbolismo, representación, abstracción, belleza, etc.,

La Estética, por otra parte, asume en nuestro análisis el valor de la sensibilidad frente a las obras de arte, es decir, proporciona referencias directas para juzgar la calidad del objeto que se postula artístico, éstos, de acuerdo con sus postulados, deben nacer desde el impulso estético, que se orienta hacia el logro del placer que proporcionaría su contemplación u observación. En base a este criterio, algunos niegan la calidad de obras de arte a todas aquellas que han sido confeccionadas con otros propósitos. El arte, en esta perspectiva, no puede ser utilitario, no puede servir a otros propósitos. De este modo, el arte tiene valor sólo, en la medida que excluye cualquier otra connotación. Se habla entonces del arte por el arte o del arte fino; distinguiéndolo del arte utilitario

Hay quienes no hacen esta distinción entre arte fino y utilitario, como R. y C. Berndt, en 1988. Pero, sobre todo, los propios aborígenes australianos, quienes encuentran el placer estético en ciertas formas de actividad que no terminan con la conclusión del objeto en sí mismo, sino con una serie de propósitos

asociados a él. En la antigüedad tampoco se hacía esta distinción. Hoy cobra amplio valor la posición del antropólogo Jacques Maquet

(citado por Peter Sutton, en 1989), en el sentido que cada cultura tiene su propia y original posición estética. En estos términos, el centro de irradiación estética de los pueblos originarios de Australia estaría dado por su tradición clásica, contenida en su ceremonial religioso, lo cual sería interpretar la belleza socialmente y no como una experiencia privada e individual.

Por lo tanto, si asumimos este criterio de interpretación y buscamos conocer el grado de sensibilidad estética de los primeros australianos, debemos profundizar en el conocimiento de la vida social, económica, política y religiosa de ellos. Estos antecedentes son proporcionados por muy variadas disciplinas, la que a su vez ha influido en la Filosofía del Arte y en la Estética, obligándolas a ampliar sus marcos conceptuales o de referencias.

De esta forma, cualquier evaluación o lectura que se pretenda realizar, debe estar cimentada, en primer lugar, en el conocimiento cultural de la sociedad aborígen, obligándonos a transitar por los caminos de la documentación histórica, de las investigaciones arqueológicas y de las observaciones construidas por la antropología. Es, sin lugar a duda, el único camino posible que nos permite aproximarnos a un entendimiento adecuado, tomando como referente el punto de vista de la sociedad aborígen para interpretar y valorar su arte.

Naturalmente que este tipo de disquisiciones teóricas que nos hacemos los occidentales, no se las hace la sociedad aborígen, sino que, simplemente, fija su atención en una concepción utilitaria, destinada a servir a su vida religiosa y civil.

Sin embargo, dentro de este marco de evaluación occidental, de carácter teórico, haremos algunas indagaciones que nos permitan ubicarnos en su contexto para alcanzar una perspectiva necesaria de su comprensión.

## 2.1. Definición y clasificación del arte

Si bien es cierto que existen muchas definiciones de arte y que entre sí difieren enormemente, no es menos cierto que en todas ellas existe un aspecto común: el trabajo de arte es una cosa hecha por los seres humanos, un artefacto que se distingue de un objeto natural. El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua **define el término como "virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa". Atribuye este acto o facultad al ser inteligente** que, valiéndose de la materia, de la imagen o el sonido, imita o expresa lo inmaterial, imaginando y creando.

Se podría hacer mención a definiciones más estrictas en relación a factores estéticos como el arte fino, o más bien generales, como el arte de uso. Algunas veces el término es restringido al arte visual y otras a un sentido persuasivo para considerar el buen arte. Pero, en definitiva, el arte es una exploración de un sentimiento a través de un medio.

Para los aborígenes australianos no hay diferencias entre arte fino y arte utilitario. Tampoco el arte es para ellos una manifestación aislada, cuyo ejercicio es entregado a un profesional o a una persona dotada de cualidades especiales. El arte aborígen es parte de una compleja vida social y religiosa, en que lo central

es reflejar su tradicional modo de vida. Los artistas están subordinados a los materiales que los rodean físicamente en su medio ambiente, el cual les brinda tanto los medios para hacer su obra, como el significado que les imprimen. Es la exteriorización del contenido riquísimo de sus vidas, de sus historias, narraciones y leyendas, de la complejidad religiosa de sus creencias, de su lenguaje, de las ceremonias y estructuras legales de su sociedad, en suma, de la tradición milenaria que gobierna sus costumbres.

Es cierto que el arte aborígen no fue siempre motivado por factores religiosos. Muchos artículos fueron confeccionados para ser regalados y expresar, de esta manera, respeto y consideración a otros. Otras veces, estampaban los acontecimientos de la vida diaria, documentando aquellas cosas que les impresionaban. Han puesto habilidad y destreza e inteligencia en la decoración minuciosa de sus utensilios de caza y pesca, en sus lanzas, corazas, bumerán e instrumentos musicales. Cualidades solemnes y sobrecogedoras en sus artefactos mortuorios. Belleza en sus pinturas rupestres y en las perforaciones en rocas o piedras. Dedicación en la confección de dibujos y símbolos, realizados sobre la arena y superficies de terrenos limpios, cuya finalidad de educar y transmitir conocimientos a las nuevas generaciones constituían prolongadas horas de trabajo, que luego quedaban a merced del viento que terminaba por borrar estas imágenes y no dejar huellas de su existencia.

¿Cómo clasificar esta enorme variedad de artículos y manifestaciones artísticas producidas por los pueblos originarios australianos? Desde una perspectiva general, se ha partido por la clasificación que deriva de los medios empleados en la representación: el arte visual, el de auditorio, el arte verbal y el arte mixto.

Los aborígenes australianos han desarrollado desde hace milenios cada una de estas manifestaciones. El arte visual está en sus dibujos, pinturas y esculturas. En el arte de auditorio se contabilizan sus representaciones religiosas, con sus canciones y danzas. En el arte verbal, sus poesías, cuentos, historias, narraciones y leyendas, transmitidas oralmente de generación en generación; y en el arte mixto, la representación sincronizada de todos estos medios como expresión inseparable de su vida religiosa y ceremonial.

No es mi intención referirme a todas y cada una de estas manifestaciones artísticas. Mi interés se circunscribe al arte visual, es decir, a todas aquellas obras gestadas en el seno de las comunidades aborígenes que, al ser observadas, comunican un significado a través de sus símbolos o imágenes visuales. En otras palabras, las obras que cautivan particularmente el interés y delicia del sentido de la vista.

Los teóricos del arte han establecido diversos criterios para clasificar el arte visual. Algunos han privilegiado las intenciones y otros los efectos.

Desde la segunda mitad del siglo XX, estas categorías han variado substancialmente con el avance tecnológico y científico. Antes, se consideraba como arte visual a la arquitectura, la pintura y la escultura. Hoy sin embargo, este término ha sido ampliado, incluyendo en él las llamadas Artes Gráficas, las que presentan una enorme variedad de materiales y sistemas de confección, tales como dibujos, grabados, estampados, litografías, impresiones en tela, cueros, piedras, etc. Además, debe incluirse el **llamado "arte**

*menor*”, como el labrado de utensilios, muebles, la alfarería etc. Dentro de la revolución tecnológica se habla del arte industrial y del arte televisivo, el que es capaz de crear imágenes visuales móviles. Últimamente se empieza a mencionar el arte visual creado en los sistemas de computación.

Pareciera, sin embargo, que el camino más adecuado para referirse al arte aborígen es en función de los medios y de las formas que lo caracterizan. Así podemos hablar del arte grabado, para referirnos a los dibujos y pinturas rupestres e incisiones hechas en piedras, a las pinturas sobre materiales perecibles, como las cortezas de árboles, al arte decorativo de sus materiales culturales, a la escultura de madera confeccionada con propósitos funerarios, a la pintura ceremonial de sus cuerpos y a la decoración de los espacios físicos destinados para sus celebraciones rituales, al movimiento moderno de pintura acrílica y al arte menor, expresado en sus construcciones artesanales.

Estos aspectos abordados son los siguientes capítulos. Pero antes de ello, es necesario detenernos en los caminos que nos conducirán a la interpretación del arte de los primeros australianos o pueblos originarios de este país.

## 2.2. Hacia una interpretación del arte

Aunque hay mucha variedad de puntos de vista entre los intérpretes de arte, existen algunos conceptos básicos que son considerados necesarios para poder evaluar el arte y hacer una lectura correcta de él. Podríamos resumirlos así:

### 2.2.1. El contexto social en que la obra es creada

Se trata de conocer y precisar el medio social, anterior o contemporáneo a la obra de arte; ya que ello constituye un hecho histórico y cultural que rodea al artista; tomando, por lo general, los valores e impulsos que lo guían a realizar su obra, la que obviamente, permanece inserta en su condicionamiento social. En suma, las condiciones que se ejercen sobre él. En este sentido, los autores australianos que tratan el tema realizan un exhaustivo análisis y descripción del origen del poblamiento y/o ocupación del país, de la forma de percibir y valorar su medio, de la organización social y familiar que poseen, de la influencia religiosa que influye en su vida civil y de las leyes y/o disposiciones adoptadas por la comunidad aborígen para regular su comportamiento social. Además de visualizar el impacto de la colonización en las manifestaciones de arte contemporáneo.

### 2.2.2. La obra en sí misma

Es decir, el objeto físico que pasa a tener existencia real en un ambiente determinado. Se trata de establecer un análisis objetivo, independientemente de las cualidades estéticas que pueda presentar. Es una mirada analítica sobre sus componentes. Luego, se observa el sujeto representativo de la obra, es decir, cuál es el significado básico que la obra trata de expresar. El estilo empleado, las influencias que se puedan expresar en él, el simbolismo que



usa, la edad o tiempo en que fue realizado y si existen influencias externas en su presentación final. Estos antecedentes son tratados en la parte descriptiva del Arte Aborigen, en los capítulos que continúan a este análisis teórico. Es, en otras palabras, el contenido de este libro. Ellos iluminan con mucha claridad el extraordinario dominio que el hombre australiano alcanzó a través de elementos tan simples, para expresar sus ideas y concepciones sobre la vida, la sociedad y la naturaleza.

### 2.2.3. El resultado de la obra

Se trata de ver el efecto del trabajo de arte en la audiencia, evaluar su resultado, no en el artista, sino en quienes lo observan y experimentan. Al principio se ponía énfasis en los factores estéticos, es decir, si la obra producía una satisfacción personal o colectiva de orden sensitivo o emocional.

Hoy no se consideran sólo estos factores, sino que se evalúan los efectos que la obra provoca en el comportamiento social de los espectadores. Esta evaluación la tratamos en la parte final del capítulo, cuando me detenga en los sentimientos y actitudes de los aborígenes australianos frente a su propio arte.

Es decir, buscaremos resumir el increíble mundo de concepciones religiosas y civiles de esta sociedad nativa en que sus obras de arte ritual, les permiten reactualizar la relación con sus antepasados y con los héroes de la creación, como si el ayer, el hoy y el mañana fueran una sola categoría de tiempo. Asombrosa víspera del desarrollo de la física y la mecánica cuántica. Base conceptual o filosófica que les permite mantener una estructura social y religiosa tremendamente continuada, tradicional en su forma y actual en su contenido.

Con estos antecedentes podemos iniciar nuestra peregrinación en el conocimiento del arte aborigen; primero, estableciendo el marco cultural de la sociedad y, segundo, los sentimientos o actitudes asumidos en la interpretación de su propio arte.

### 2.3. Las características histórico-culturales

Una gran cantidad de disciplinas han contribuido a entregar un cuadro detallado de la cultura aborigen en su actual forma de vida, la que emerge - como en todas las sociedades humanas - con los antecedentes culturales que provienen del pasado. Ninguna ciencia en particular puede atribuirse a sí misma la capacidad de proporcionar una visión exacta de las características culturales que una sociedad tiene. Carece de los mecanismos instrumentales que le permitan arribar al conocimiento exacto de su multifacética complejidad. Los objetivos de cada ciencia están determinados por el marco fenomenológico que posee, el que limita su investigación y resultado sólo a determinados aspectos de ella.

En el caso concreto de la sociedad aborigen australiana, es tremendamente difícil reconstruir los antecedentes históricos que han dado origen a la cultura actual de los primeros habitantes del continente. Ellos nunca desarrollaron una lengua escrita que permitiera recoger, tabular o clasificar sus antecedentes históricos. No existen alfabetos ni jeroglíficos que puedan ser descifrados. Sin embargo, los pueblos originarios del país han dejado innumerables

huellas que hablan de su presencia en el medio físico que han ocupado por más de 60.000 años. No son ruinas de ciudades construidas en piedra, ni tampoco pirámides, coliseos o solemnes estatuas como las que existen en la Isla de Pascua en Chile. Hay, sin embargo, una considerable herencia cultural que provee de los elementos indispensables para levantar una sólida caracterización **de lo que es y ha sido la vida de estos "australoides" que emergen más fuertes que nunca en siglo XXI.**

Los historiadores siempre tratan de indagar en la mayor cantidad de fuentes posibles de información para introducirse en el pasado. Por supuesto, los documentos escritos son muy importantes, pero también lo son las fuentes vivas de la tradición oral. La gente antigua ha conservado en su memoria los acontecimientos del pasado, las canciones y poemas que aún se conservan en el presente, la existencia de edificios, las obras de arte, las herramientas, el vestuario, son fuentes útiles de información.

En algunos casos, la información escrita se refiere sólo a una parte muy limitada de la historia, como es el segmento de tiempo que abarca lo escrito en Australia. Esta situación revela su dramatismo con el ejemplo de la Dra. Josephine Flood nos señala. Ella nos dice en **1983, que "si se tratara de reflejar la ocupación humana de Australia en un lapso total de una hora reloj, nos encontraríamos con la sorpresa de que la ocupación aborígen abarca 59,9 minutos, mientras que la llegada europea - que inició la documentación etnográfica -, sólo abarca menos de medio minuto". Es decir, los escritos de los nuevos colonos a partir de 1788 sólo permiten reconstruir menos del uno por ciento de la historia de los primeros habitantes del país.**

Frente a este inmenso desafío, el único camino posible es la férrea colaboración entre las diversas disciplinas que, efectuando por separado sus investigaciones, aportan al conocimiento general sus propias y específicas conclusiones.

En el caso del estudio del Arte Aborígen, como señala la **arqueóloga Flood, "la arqueología revela o descubre los objetos y materiales que serán estudiados, los clasifica y los analiza. Con ello suple en parte la información que no existe en documentos escritos, permitiendo así aumentar el conocimiento del pasado. Por lo tanto, su función es proporcionar una descripción interpretativa del pasado del hombre, convirtiéndose en una de las fuentes principales del conocimiento de las culturas antiguas. La Antropología estudia la vida de las sociedades humanas. Clasifica el estudio de las sociedades aborígenes en los últimos 200 años, información que es usada por la Arqueología para establecer analogías con el pasado distante. La Geología y la Geomorfología reseñan la forma y condición de la tierra en el pasado, sobre todo la apariencia que ella presentaba cuando ingresaron los primeros habitantes al continente. Los meteorólogos proporcionan antecedentes sobre las condiciones climáticas en el pasado: los vientos, las lluvias, los períodos secos, etc. los que inciden sobre las superficies grabadas y pintadas por los artistas de la antigüedad. Los botánicos entregan su información sobre la flora y los zoólogos sobre la fauna. Los métodos de la Física y de la Química permiten aproximar las fechas de confección de las obras. La Lingüística incursiona en el estudio de los lenguajes, establece su posible antigüedad y los clasifica en familias y grupos, analiza su léxico, sus características fonéticas y construcciones gramaticales".**

En síntesis, podemos decir que el estudio de la sociedad aborigen en general, y del arte en particular, es una compleja tarea que incorpora a muchas ciencias y donde cada cual hace su significativo aporte.

Esta tarea interdisciplinaria es algo nuevo en la sociedad australiana. Aún cuando en 1926 ya se había creado la primera facultad de Antropología, sólo en 1960 se establece la primera facultad de Arqueología en Australia y en 1964 nace el Instituto de Estudios Aborígenes. Estos dos últimos acontecimientos marcan el inicio de un proceso científico de grandes proporciones en la investigación de los pueblos originarios de Australia.

Como consecuencia de esta interrelación académica, que por una parte nos proporciona un modelo de la historia cultural del pasado, del estilo de vida de la antigüedad y de la adaptación continua a nuevas condiciones impuestas por el medio ambiente físico; más, el acopio de documentación proporcionado sobre el estudio de las sociedades aborígenes vivientes en los últimos 200 años, podemos entonces reconstruir un cuadro de aproximación que nos permitan establecer el marco histórico que rodea al artista; como ya lo he señalado, el condicionamiento histórico anterior a la obra.

Sólo aquí nos detendremos brevemente, ya que dichos antecedentes son tratados en mayor profundidad en otros escritos que sobre estas materias he producido.

### 2.3.1. Origen y ocupación de Australia

Los aborígenes llegaron a Australia muchos años antes que lo hicieran los colonos europeos. Es probable que su llegada tenga 40.000 años de antigüedad, como sostiene Mulvaney en 1970. Hay autores que consideran que este período es mayor, como la Dra. Josephine Flood, 1983, quien afirma **"que el tiempo más probable de la entrada de los aborígenes, fue en el momento cuando los niveles de las aguas eran más bajas, período establecido alrededor de 53.000 años atrás. De hecho, los niveles de aguas fueron más bajos en ese tiempo que durante los 100.000 años previos, bajando de nuevo a esos niveles solamente 30.000 años atrás. Aun cuando estos niveles eran bajos, de todas maneras tuvieron que cruzar por lo menos 50 kilómetros de mar abierto para poder ver el gran continente del sur"**.

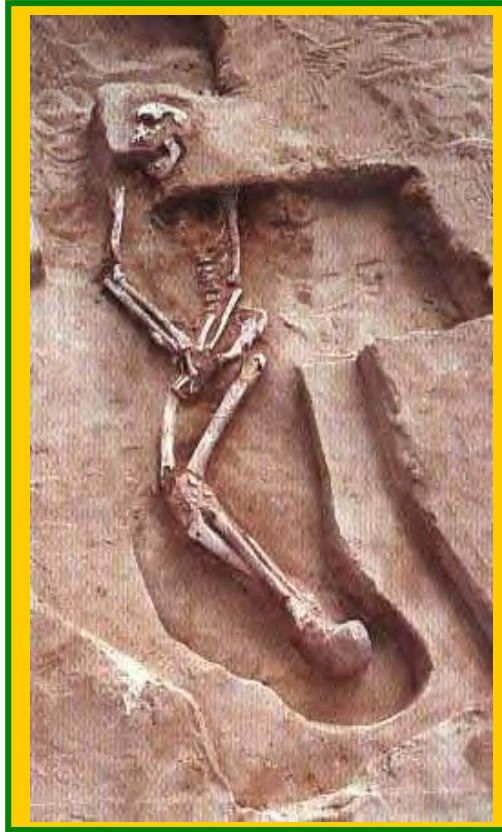
Siempre ha existido una gran dificultad para precisar el tiempo que llevan habitando Australia los aborígenes. En el año 1968 fue encontrado un cráneo en las cercanías del Lago Mungo, en la parte occidental del estado de Nueva Gales del Sur. Sometido a las pruebas de radiocarbono 14, se estimó que su antigüedad podía ser de 25 a 32 mil años. El jueves 10 de Noviembre de 1988, el diario local de la ciudad de Sydney (*The Sydney Morning Herald*), daba cuenta del hallazgo de fragmentos de cráneo humano en el lecho del Lago Eyre, lugar por donde cruzaba un antiguo río. Las primeras aproximaciones a su antigüedad la establecieron en 60.000 años.

Sin embargo, la evidencia más antigua de la presencia humana en Australia ha sido establecida en aproximadamente 116 mil años, como consecuencia del descubrimiento del centro de habitación o refugio aborigen en *Jinmium*, un sitio localizado en Kimberley, al este del Territorio del Norte, en el borde con Australia Occidental; a una hora de viaje por tierra al este de Kununurra. Según la investigación realizada por Dr. Richard Fullgar de la Universidad de La Trobe y un equipo interdisciplinario, recogida en el *British Scientific Journal*, (Volumen 70, número 270, diciembre de 1996, páginas 751-773), se

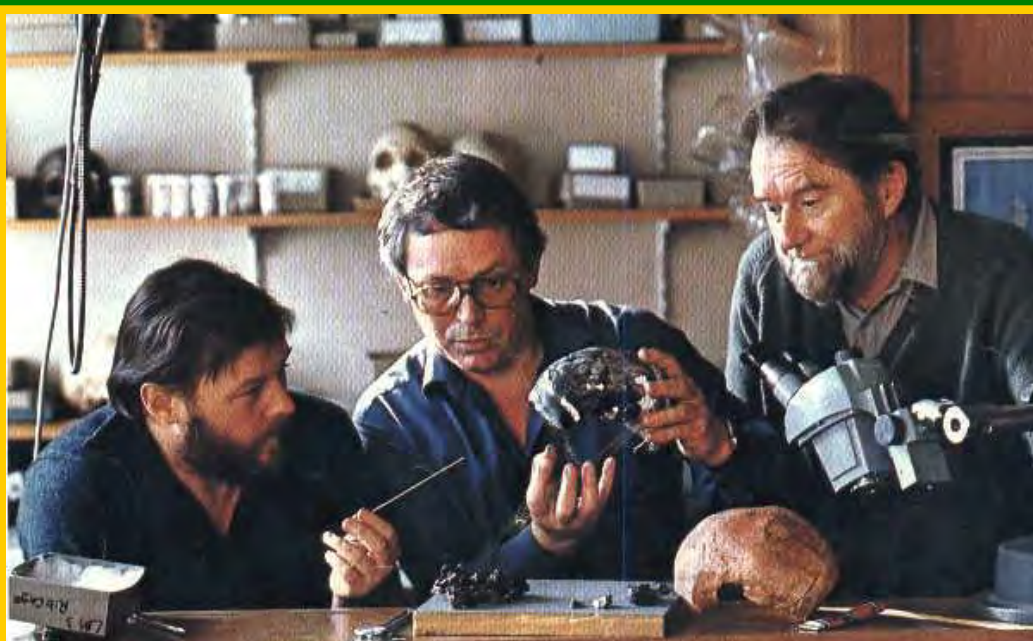
sostiene que el análisis de los ocras, junto a artefactos, presentaban una antigüedad de 116 mil años. Los diarios australianos, *The Sydney*

*Fotografías de Wilfred Shawcross, National Geographic.*

Frecuentemente, la revista "National Geographic", publica artículos de arqueología para informar a sus lectores sobre los avances de la investigación científica, en relación con la población inicial de distintas áreas de la tierra. En su edición de agosto de 1985, página 269, incluye estas interesantes muestras fotográficas de las osamentas encontradas en el lago Mungo, a 70 millas al nor-este de Mildura, en lo que fue una vez el lecho del sistema fluvial de los ríos Murray y Darling. En la crónica se informa que, en 1968, una expedición conducida por el geólogo Jim Bowler, descubrió las osamentas de una mujer, bautizada como Mungo I, cuya antigüedad se determinó en 26 mil años, hasta ese momento, los remanentes más antiguos



En la Universidad Nacional de Canberra (foto inferior) tres científicos examinan los restos del cráneo de Mungo I Ellos son Rhys Jones (izquierda) Alan Thorne (centro) y Jim Bowler (derecha). Las características de estas osamentas contrastan notablemente con otras encontradas en el lago Kow Swamp, cuya antigüedad se estableció en 13 mil años. Según las observaciones que se han efectuado entre ambas, se ha establecido que por lo menos 50 mil años, separan a una inmigración de otra. En 1974 se exhumaron otras osamentas: Mungo III (foto superior) cuya antigüedad fue establecida en 30 mil años.



*Morning Herald* y *The Australian*, le dieron a este descubrimiento una extraordinaria cobertura en el mes de septiembre de 1996, llegando a la **conclusión de que "los** estudiantes habían sido instruidos solamente en que los aborígenes habían ocupado Australia entre 40.000 y 60 mil años atrás. Esta nueva prueba estaría indicando que su antigüedad se podría extender, incluso a 176 mil años de ocupación, desafiando al mundo científico a tener que retroceder la secuencia del tiempo en relación con el proceso de evolución de la especie humana.

Para la arqueología australiana está claro que las raíces de la presencia aborígen en Australia se remontan a varios miles de años. Además, se habla de distintas inmigraciones; una de las cuales, la grácil, podría haber hecho su ingreso entre 50 y 55 mil años atrás. Otra, la robusto, podría haber llegado antes, tal vez 70 mil años. En definitiva, la cuestión del origen y antigüedad de los primeros australianos es una de las tareas más difíciles y controvertidas, tanto para la arqueología como para los antropólogos físicos; cada nuevo descubriendo agrega piezas a un puzzle que todavía no logra completarse.

Existen en la actualidad antecedentes científicos en que se precisa que, el sureste-asiático fue ocupado por seres humanos hace más de 1 millón de años, lo que permite teóricamente afirmar que el continente australiano podría haber sido habitado durante este período. Sin embargo, en ningún momento de los últimos 3 millones de años ha existido una conexión territorial entre los continentes de Asia y Australia y además, la ausencia total de animales asiáticos en Australia significa que siempre hubo una barrera substancial de mares entre los dos. Aparte de los pájaros, los únicos mamíferos que ingresaron a Australia en tiempos de la antigüedad fueron los seres humanos, las ratas, ratones y el dingo (*Canis familiaris dingo*). El dingo fue incorporado al continente hace 4.000 años atrás por navegantes extranjeros, presumiblemente de la India.



Las posibles rutas que los aborígenes habrían tomado para ingresar a Australia



La llegada a Australia debe haberse producido por el sureste asiático, durante la Edad del Hielo; desde el continente de Sunda, cuando existían enormes masas de hielo y de tierra que permitían el tránsito de un continente a otro, o bien a través de canales relativamente angostos que existían en esa época; navegación que no requería de embarcaciones sofisticadas.

Tasmania fue habitada con anterioridad a su separación del continente, hace 10.000 años. En efecto, al finalizar la época de los hielos, la marea sube entre 120 a 150 metros, aproximadamente; desde ese momento, Sahul - que constituía un sólo continente, integrando a Nueva Guinea, Australia y Tasmania - se convierte en tres unidades geográficas distintas. Nos referimos obviamente a las épocas cronológicas proporcionadas por los geólogos. La teoría sostiene que el lugar de partida y desplazamiento de la raza humana estaría ubicado en la parte antigua del mundo aseurican, continente que cubría la superficie de 2/3 de la tierra hace 5 millones de años. Esta área comprendía e incluía, si pudiéramos hablar en términos actuales, al Vietnam, la península de Malaca, La isla Sumatra, Java, Borneo e islas Célebes. Esta región permanecía unida continentalmente como consecuencia del bajo nivel de aguas existente en los mares en la llamada época pleistocénica. A toda esta masa terrestre, cuya flora y fauna es enteramente asiática, se le da el nombre de "Sunda".



*El continente, llamado Saúl, habría estado integrado por Nueva Guinea y Australia, hace 10 o 12 mil años atrás.*

Un continente vecino, ubicado en la parte sureste de Sunda estaba constituido por una sola masa terrestre que unía Nueva Guinea, Australia y Tasmania. Este continente **ha recibido el nombre de "Saúl"**, asignación que procede de los estudios biogeográficos que se han efectuado.

Los primeros inmigrantes que llegaron a Australia deben haberlo hecho por mar, cruzando canales de hasta de 100 metros de ancho en embarcaciones confeccionadas de bambú o de troncos convertidos en balsas, los que han recibido en nombre de "kalum", las cuales reunían la condición de hacerlos impermeables al agua y flotar con facilidad.

Hay varias teorías que presentan la forma de cómo Australia fue ocupada. Veamos brevemente las más importantes:

Para el antropólogo estadounidense Joseph Birdsell, los aborígenes habrían entrado por el nor-oeste del continente, y desde allí se habrían internado al interior en distintas direcciones. Para Sandra Bowdler en cambio, los aborígenes se habrían movido inicialmente a través de las costas y desde allí al interior. Para David Horton, el modelo de ocupación se habría producido desde el nor-oeste a través del sistema fluvial del centro; el cual, modificado climáticamente al término de la Edad del Hielo, habría impulsado a sus habitantes hacia los sectores de la costa. Teoría similar es sostenida por el Dr. Steve Webb, antropólogo físico de la Universidad Nacional de Canberra. Para él, la entrada se habría producido por Nueva Guinea, cruzando al sur por verdaderas carreteras fluviales del centro del continente, las cuales tendrían su

origen en el Golfo de Carpentaria, el que fue en su tiempo, un gran lago, llegando con sus aguas hasta la cuenca del Lago Eyre.

Quiénes llegan, son sin lugar a duda seres humanos modernos, clasificados científicamente como *Homo sapiens sapiens*, los que han habitado la tierra por lo menos 80.000 años, quizás más. Tanto en el pasado como el presente, ellos han sabido inteligentemente adaptarse física y socialmente a los constantes desafíos del medio ambiente. Como todos los seres humanos fueron y son motivados por los mismos impulsos nobles y comunes de todas las razas humanas.



*Las posibles rutas que se habrían tomado en su ingreso a Australia.*

### 2.3.2. El estilo de vida de los aborígenes

Al iniciarse el asentamiento británico en 1788, se estimó que alrededor de 300 mil aborígenes ocupaban el territorio, agrupados en unas 500 comunidades distintas. Todas ellas vivían en un severo aislamiento. Esta situación provocó un estilo de vida especial, cuya característica ha sido expresada en el lenguaje occidental como "**sociedades semi-nómadas de cazadores y recolectores de alimentos**". Sin lugar a dudas que el éxito de su sobre vivencia está cimentado en la capacidad de adaptarse a las condiciones climáticas del continente. En regiones o períodos extremadamente calurosos asumían colectivamente la responsabilidad de cuidar sus energías, viajando, si era necesario, de noche. En climas fríos acostumbraban a dormir sobre hamacas con fuego debajo de ellas. Estas se ubicaban dentro cabañas que eran confeccionadas con cortezas de árboles, ramas y pastos.

Además, existía una extraordinaria capacidad y destreza para localizar el agua. En algunas áreas, donde existían ríos o lagos era fácil su acceso, pero en zonas áridas o desérticas, se las ingeniaban para obtener agua de las raíces de árboles o de algunas plantas silvestres. La recolección de alimentos en las zonas costeras era generalmente obtenida del mar, mientras que en el interior, ella provenía de la habilidad para cazar. Allí donde había ríos y arroyos, lejos de la costa, los pueblos originarios crearon un sistema novedoso y peculiar para pescar, mientras que en regiones montañosas empleaban otras técnicas que les permitía mantener cubiertas sus necesidades alimenticias. Esta enorme variedad de métodos para obtener alimentos caracterizó las formas de vida diaria de las distintas comunidades nativas. R. M. Gibbs, en 1982, sostiene, "**que los cazadores del interior tenían que estar en permanente movimiento para conseguir sus alimentos**, mientras que en las zonas cercanas a los mares que circundan Australia, su asentamiento era más estable. En este último caso, los aborígenes poseían una mayor cantidad de elementos elaborados para sus tareas recolectoras, tales como redes, trampas y embarcaciones.



*Las tareas sociales y familiares estaban organizadas de acuerdo con el sexo, a la edad y a la habilidad para el aporte al grupo social que pertenecían.*

Para las mujeres y los niños, los métodos de recolección no variaban mucho. Ellos asumían la responsabilidad de contribuir a la alimentación de la comunidad, a través de la caza y pesca de semillas, huevos de aves y pájaros, pequeños mamíferos, lagartos, larvas y gusanos comestibles. En el mar y en los ríos cooperaban en la recolección de muchas especies marinas y en la **construcción de redes y trampas**".

La vida de las comunidades dependía de la habilidad de sus integrantes para proveerse de sus alimentos. Esta era por lo general una responsabilidad familiar, que ocupaba gran parte de su tiempo y de sus energías. Tanto los ancianos como los jóvenes cooperaban, ya que los aborígenes nunca desarrollaron el cultivo agrícola o la ganadería como medio de subsistencia. Con muy pocas excepciones, nunca se dedicaron a almacenar sus alimentos. Cazaban y pescaban lo estrictamente necesario para comer. Hay algunos antecedentes de los aborígenes del norte de Queensland que almacenaban cocos de palmeras y almendras como así mismo pulpas de tortugas y huevos de aves. En

Australia central los nativos disecaban la carne de canguro y la usaban como alimentación, similar al uso del charqui chileno.

Sus herramientas eran muy simples, pero a la vez muy efectivas. Estaban hechas de elementos naturales como piedras, maderas, conchas de crustáceos o huesos.

*La caza y la pesca solamente se hacía para satisfacer sus necesidades alimenticias. Era la naturaleza la que les proveía los alimentos en su continuo peregrinaje.*



### 2.3.3. La Organización social de sus comunidades

Los aborígenes se movían por todo el continente y se establecían temporalmente en determinadas áreas. El grupo eran generalmente familiar, formado por el marido, sus mujeres, sus hijos y familiares directos. Se ha usado en la literatura australiana el término de **"tribus" o "bandas"** para referirse a este tipo de organización, tomando como base el calificativo adoptado por los primeros asentados de origen europeo. Término peyorativo y etnocentrista

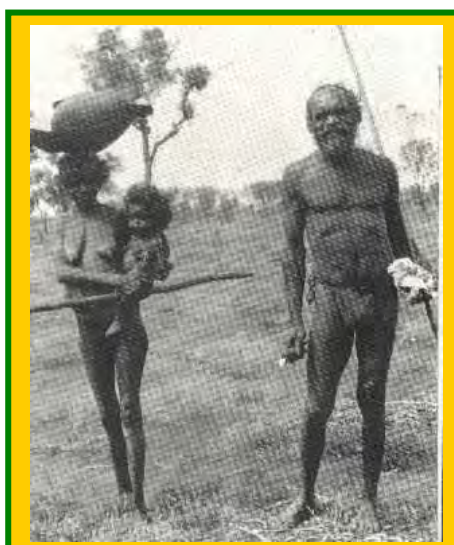


que hemos tratado de evitar a través de este libro. Más bien me **inclino por la expresión "comunidad", que en definitiva es,** de acuerdo con nuestro lenguaje la expresión que más se acerca.

Los primeros australianos no tenían jefes o jerarquías que determinaran un tipo de organización autoritaria o piramidal. La comunidad fue siempre una unidad de pensamiento y acción, en que las cosas se resolvían colectivamente. Las familias formaban grupos y los grupos comunidades territoriales, cuyo número podía ser de 100 a 1.000 personas. Estas comunidades hablaban un mismo lenguaje y compartían sus creencias y costumbres. Por varios miles de años, ellos establecieron un complejo sistema de relaciones sociales, en que cada comunidad se sentía dueña de la parte de terreno que ocupaba. Este espacio físico era heredado por las nuevas generaciones; el cual era observado como la tierra a la cual pertenecían. Esta extrema vinculación y dependencia hacia la tierra de sus ancestros, está basada en las llamadas historias de la **creación o del "dreamtime"; fenómeno religioso, por el cual sus** Ancestros o Seres del Tiempo de la Creación, entregaron esos lugares a las comunidades para su cuidado y posesión. De esta forma, sus fronteras tenían una significación religiosa, y no podían ser abandonadas. Dentro de ella se contabilizan lugares sagrados y son el medio natural para proveerse de sus alimentos. Esta valorización y dependencia hacia la tierra y al estilo de organización social, continua plenamente vigente en las comunidades que han logrado sobrevivir al impacto de la colonización europea.

Una de las cosas más difíciles para los nuevos colonos fue entender la organización social de los aborígenes. Cada comunidad estaba dividida **en "moities", divisiones** territoriales iguales, y cada moities se subdividía en 4 o más secciones. Los matrimonios sólo eran permitidos entre hombres y mujeres que pertenecían a distintos moities; en casos excepcionales, se permitía el matrimonio entre secciones de los moities. En comunidades grandes, a veces de más de 1.000 personas, se podía tener una mayor posibilidad de opciones para organizar el sistema matrimonial, situación que no ocurría en las comunidades pequeñas, donde los niños recién nacidos eran inmediatamente comprometidos en matrimonio.

La comunidad en general era menos importante que los grupos locales. Estos grupos, como lo hemos indicado, estaban constituidos por familias relacionadas consanguíneamente. La familia era la unidad básica. Detrás de ella se organizó un complejo sistema de parentesco, que aunque tenía ciertas variaciones de un lugar a otro, consistía en una relación de igualdad



*Los pueblos originarios mantenían una sofisticada organización social y familiar.*

entre parientes de la misma generación. De esta forma, los hermanos del padre eran observados como padres y no tíos, los hijos de todos ellos eran hermanos y no primos. Por el lado de la madre, sus hermanas pasaban a ser también madres y no tías, y sus hijas eran observadas como hermanas. Por otra parte las hermanas del padre y los hermanos de la madre eran los tíos y tías. De esta forma un aborigen podía incluir como pariente a un gran número de personas que compartían un mismo nombre.

La vida de la comunidad dependía de la habilidad de los hombres para cazar y pecar; o de las mujeres para recolectar semillas, cazar animales menores, y encontrar frutas y vegetales. Los aborígenes encontraban alimentos en cualquier lugar y comían todo tipo de animales, dependiendo esto de la disponibilidad de las especies y de sus necesidades. Nunca cazaron o pescaron por placer. Podían subsistir en lugares donde los hombres blancos difícilmente habrían sobrevivido.



#### 2.3.4. El lenguaje

Los estudios lingüísticos realizados en Australia dentro de las comunidades aborígenes han determinado la existencia de más de 200 lenguas distintas, incluyendo un número superior de dialectos, en los momentos en que los europeos tomaron posesión de esta isla-continente en 1788.

Las formas y características actuales proporcionan a la lingüística el fundamento que, ha sido el pasado reciente el que ha impreso las actuales condiciones que presentan. Todos los lenguajes que actualmente se hablan, provendrían de un lenguaje común, que habría sido hablado en Australia entre 10 mil a 4 mil años atrás. Este sería el "proto-lenguaje o **australiano común**". Sería el que se habló en un determinado período histórico y que posteriormente sufrió modificaciones y cambios con el correr de los años.



En la actualidad estos lenguajes han sido clasificados en familias, hablándose de la familia Pama Nyungan, la familia No Pama-Nyungan y el lenguaje de los Tasmanios. La estructura idiomática de los lenguajes aborígenes ha logrado ser construida en base al sonido, a la estructura gramatical y al vocabulario o léxico.

El lenguaje está incorporado activamente a la vida social, no sólo como un medio de comunicación habitual, sino que además, como una forma de expresar circunstancias que afectan a las comunidades, tales como el parentesco, los tabúes y las prohibiciones.



#### 2.3.5. La religión

La religión de los aborígenes australianos es una de las más complejas y sofisticadas. Sus ideas y convicciones están vinculadas a las historias de la Creación - del "Dreamtime" -, período que dio comienzo al tiempo, cuando la tierra fue formada con las características que hoy presenta. El énfasis está puesto en este tiempo creativo, asumido por sus Ancestros o Seres de la Creación, que en la forma de héroes espirituales penetraron, desde un estado de sueño anterior, a una masa oscura e informe para crear todas las cosas que actualmente tienen existencia. Tomaron, para hacerlo, formas de animales o de personas, o las dos simultánea-

*Los aborígenes australianos, (al iniciarse el proceso de colonización) hablaban, según los estudios lingüísticos entre 200 a 250 lenguas diferentes y numerosos dialectos.*



mente. Cumplido este proceso, algunos héroes espirituales regresaron al cielo, otros, se quedaron en los pozos o vertientes de agua, en las montañas, cavernas, ríos, o formaciones geológicas que exhibe el medio ambiente.

Pero, estos espíritus ancestrales continúan su presencia entre las comunidades. Ellos son los que crean la vida humana, las plantas, los animales; son los que instruyen cómo hacer el fuego, cómo confeccionar las herramientas, cómo cazar y pescar para abastecerse y satisfacer sus necesidades alimenticias. Todos estos Seres Ancestrales viven en la actualidad bajo diferentes formas, nunca mueren y están para realizar acciones benevolentes o para castigar la desobediencia de las leyes sociales que establecieron en el momento de la creación. El espíritu vive, nunca muere. La muerte es sólo el término físico de las personas, su espíritu vuelve y asume otras formas, o de nuevo entra en el vientre de la mujer para continuar viviendo físicamente, con otras características. De esta forma, el pasado es vinculado con el presente, y el presente con el pasado.

Su religión es simultáneamente una filosofía y una cosmología. La causa de su existencia y de los fenómenos naturales que ocurren, encuentran justificación en su religión. Su vida es parte de este universo, pero, no en el sentido que nosotros, los occidentales, lo entendemos, que el hombre es el rey de la creación, sino que es parte integrante, no superior o inferior. Su vida depende del curso y mantención normal de la naturaleza. En el lenguaje de los conservacionistas, podríamos decir, que el hombre aborigen constituye un factor más que le da equilibrio a la naturaleza. Desde esta perspectiva, ellos dependen de la naturaleza y del medio ambiente, ellos comparten una vida común y entran en una relación mutua con ella.

El hombre, la sociedad y la naturaleza, el pasado, el presente y el futuro son toda una sola cosa dentro de un sistema unitario que incluso se extiende a la familia y a las posesiones personales. Desde este punto de vista es una cosmogonía que envuelve el universo en la historia de la creación, pero también es una cosmología, en el sentido que la creación fue y ha llegado a ser un sistema ordenado, que no sólo afecta al orden físico, sino que también al comportamiento ético o moral.



*La celebración de un "corroboree", captado inicialmente por los colonizadores ingleses.*



*El corroboree, es una práctica que también realizan las mujeres en la comunidad.*

El profesor Stanner, en su artículo sobre "*The Dreaming*", publicado inicialmente en 1956 por Hungerford, en Melbourne, analiza detenidamente todos estos factores, y entra a clasificarlos separadamente. Podríamos resumirlos de la siguiente manera:

1: La primera cuestión es acerca de las grandes maravillas. Se refiere al problema de la creación y del universo. Son historias y narraciones acerca del origen del mundo. De cómo el fuego y el agua fueron robados y recapturados, cómo los hombres han cometido errores y por ello deben morir físicamente, cómo las montañas, los ríos y las lagunas fueron hechos; cómo el sol, la luna y las estrellas fueron puestas en los lugares que existen por la acción creadora de sus antepasados.

2: El segundo elemento que podemos desentrañar, es, cómo ciertas cosas fueron hechas por primera vez, cómo los hombres y los animales se bifurcaron de un mismo tronco, llegando incluso

a detalles descriptivos sobre algunas especies, como por ejemplo, la nariz negra de los canguros o el origen de las plumas en determinadas especies de la fauna australiana. Cómo las comunidades fueron divididas y cómo fueron creadas las organizaciones sociales, los grupos y el lenguaje. Cómo los espíritus de los niños fueron ubicados inicialmente en distintos lugares, lagunas, vientos u hojas de árboles, esperando el momento para entrar al vientre de las mujeres de la comunidad y desarrollarse físicamente en ellas.

3: El tercer elemento se refiere más bien al comportamiento social. Para los aborígenes, las leyes, las instituciones existentes en su comunidad, como el matrimonio, la poligamia, el ritual, la iniciación, existían desde el momento de la creación, y sus ancestros las transmitieron a ellos para que en esa forma y no en otra se actuara.

Todo esto, es lo que se llama en la literatura australiana el Dreaming o Tiempo de la Creación. Pero, además, para que esto continúe en el ordenamiento inicial que se le dio, se hace necesario reactualizar permanentemente este tiempo. Darle actualidad y continuidad. Esto se cumple a través del ritual o ceremonial. Son verdaderas ceremonias litúrgicas en que concurren los Seres Ancestrales, los fenómenos naturales y todas las especies que habitan en la tierra. Para incorporar este mundo de vivencias y de imágenes conceptuales, que deben ser reactualizadas para que sigan viviendo, se usa del arte como el medio adecuado para que todo esté presente. De este modo, el arte visual, es uno de los instrumentos que les permite concurrir al ceremonial llevando consigo los aspectos iconográficos que representan, pero no solo es un medio o instrumento, es también, en el sentido más profundo, la presencia misma de los Seres Ancestrales, de la naturaleza y de las especies que acuden a reactualizarse para mantener el ordenamiento y armonía inicial.

#### 4. Los aborígenes frente a su arte

Los aborígenes han sido educados tradicionalmente en la perspectiva que el universo es algo que requiere la intervención permanente de los poderes sobrenaturales que lo crearon. Observan el arte como un víncu-

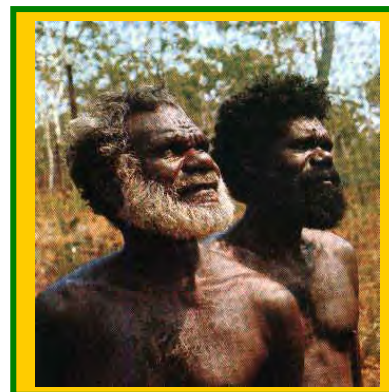
lo con el mundo espiritual. Las obras de los artistas cumplen con esta función, ya que reactualiza el mundo y les permite humanizar las cosas que están fuera de ellos. De este modo, incorporan a sus vidas, cada cosa, cada especie, cada fenómeno natural. El simbolismo les proporciona los elementos de comprensión, de ordenamiento y organización de sus creencias. Pasan a observarse como parte de una relación mayor dentro de todos los aspectos y características que forman el mundo que los rodea.

La obra del artista es evaluada en la medida que es capaz de producir este sentimiento de incorporación colectiva al proceso cíclico, que parte desde la creación, pasa por la vida cotidiana y vuelve a asumir la valorización inicial que le entregaron sus ancestros creadores, vale decir, su inserción en una creación continuada. De esta forma el arte cumple la función de cohesión social y de identificación cultural; de comunicación dialéctica entre las criaturas y sus creadores, además de ser, una reflexión filosófica sobre el valor de la naturaleza y de la vida.

Ronald y Catherine Berndt, junto a John Staton, 1982, sostienen que el sujeto de la obra presentado por el artista está previamente determinado. Que debe ser producido dentro de la aceptación tradicional que la comunidad le brinda a sus objetos, imágenes y características simbólicas. Sólo en esa forma será potencialmente efectivo en los efectos que debe provocar en la audiencia. La evaluación de un trabajo específico descansará, por una parte en el contenido de la pintura, como en la importancia que ella tiene para incorporarla al ceremonial. Lo central será, definitivamente, el carácter estético que la obra presenta dentro del estilo cultural y de la familiaridad de los dibujos incorporados a ella.

Las obras de arte constituyen de esta forma una especie de lenguaje, una comunicación no verbal que instruye a los miembros de la comunidad sobre las características específicas de sus creencias y de su cultura. Sirve como un vehículo de pensamiento que explícita una visión del mundo natural, visto desde una perspectiva religiosa. Así, el artista no sólo es mero reproductor de imágenes, sino que provee, además, de los medios a través de los cuales el poder puesto en la creación, por los seres sobrenaturales, es traído a los acontecimientos de la vida diaria. En estas circunstancias, las obras deben ser elaboradas de acuerdo a la tradición social y con los estilos familiares entregados por la tradición. En todos estos casos el artista, además de confeccionar el dibujo, debe incluir su experiencia personal y su conocimiento en las creencias que rodean el hábitat de la comunidad. El artista, hombre iniciado en el conocimiento y tradiciones de la comunidad, se transforma así en un educador, en un agente de comunicación entre el pasado distante y las nuevas generaciones.

Su obra, su tarea terminada, conduce a la comunidad a la aceptación del marco social y religioso en que viven, como consecuencia de la reflexión que origina colectivamente sobre ella. Esta reflexión está dada centralmente en el valor que le atribuyen a la naturaleza y a la vida.



*Aborígenes de la isla Bathurst , en el Territorio del Norte australiano.*



---

**La liturgia que practican los pueblos originarios de Australia busca, centralmente, reactivar la creación y la naturaleza, para que ella siga viviendo.**

La naturaleza ha sido el centro del pensamiento religioso y ritual, porque ella ha sido identificada con los Grandes Seres Espirituales de la Creación, quienes siguen manifestándose en la regulación de los fenómenos naturales. Esta relación estrecha entre la vida aborígen y sus creadores existe desde el Dreaming o Tiempo de la Creación, y es tan importante en el presente como lo fue en el pasado. Por supuesto, su relevancia es vital para el futuro. Expresa la similitud esencial de los seres vivientes con las cosas de la naturaleza. Todas estas cosas comparten una esencia común de vida, una suerte de identificación básica entre el medio ambiente y todo lo que está contenido en él. Existe, en otras palabras, una armonía fundamental, indestructible, que está expresada tanto en las leyes físicas como en las normas sociales que poseen.

Aunque la inspiración central del arte visual está motivada por sus creencias religiosas, hay también en él un propósito meramente decorativo o estético. En 1974, McCarthy indica que **"los nativos no están sujetos al puro realismo de las civilizaciones clásicas, pero la manera de acercarse a sus trabajos, tanto estética como psicológicamente, está marcada por la cultura que permanece detrás de ellos, impidiéndoles ir más allá de los límites impuestos por la tradición. El elemento de motivación es producido por una unidad de deseos, que incluye tanto el contenido estético como el beneficio social que se propone la obra. Por ello, ambos aspectos no pueden ser separados"**.

En palabras de un artista aborígen contemporáneo, Banduk Marika, citado en el catálogo de Arte Aborígen de la exposición de 1987, se lee, **"Tanto las danzas como el trabajo artístico no representan parte de la vida, es la vida entera. Todo el arte tradicional está vinculado a la tierra y la tierra a la creación. Si hubiera que buscar un límite entre el arte y la vida tendríamos que decir que está tan lejos como el tiempo en que nuestros antepasados viajaron a la tierra para crearla. Esto es lo que está escrito en el arte. Esto es lo que el arte tradicional significa, ser dueño de la tierra es algo más que el arte solamente es la unión de todas las cosas, de la gente de ahora y de la gente de la cual procedemos"**.

Para otro artista aborígen, James Simos, citado por Hill y McLeod en el libro **"The aboriginal Art Today", el arte de hoy, "sigue estando basado en el simbolismo. Las pinturas representan cosas de cada sector donde nosotros vivimos. Hablan de lo que sucede. Es danza y vida para los habitantes de la costa o del desierto, expresamos artísticamente no solo una forma de pintura sino que un símbolo, el que contiene una historia de nuestra gente"**.

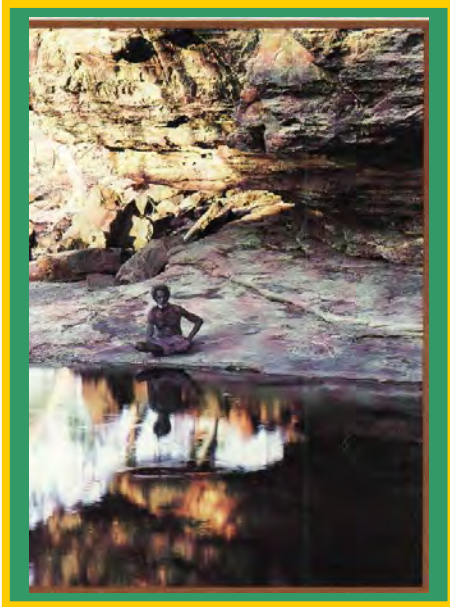
Al concluir esta exposición del capítulo segundo. Debo decir que es un resumen que está lejos de satisfacer expectativas mayores. Creemos en todo caso que proporciona una base de interpretación para los temas que abordamos más adelante: El arte basado en los medios y formas que lo caracterizan.

-----oo0oo-----



# La sociedad aborígen en Australia

## Capítulo III



## PETROGLIFOS Y DENDROGLIFOS EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE AUSTRALIA



3. Introducción.
- 3.1. Los petroglifos o rocas grabadas.
  - 3.1.1. Historia de los petroglifos.
  - 3.1.2. Distribución y localización.
    - 3.1.2.1. La Caverna de Koonalda.
    - 3.1.2.2. Las Montañas de Camerón.
    - 3.1.2.3. El área de Sydney-Hawkesbury.
  - 3.1.3. La tecnología usada en su confección.
  - 3.1.4. Estilos en el arte grabado en rocas.
  - 3.1.5. La antigüedad de las rocas.
- 3.2. Los Dendroglifos o árboles tallados.





El arte de esculpir, perforar, grabar o tallar diseños o dibujos sobre la superficie de rocas y árboles ha sido una tradición muy antigua en la sociedad aborígen australiana. Edwards, 1979, sostiene que las existencias de grabaciones fueron constatada por los primeros exploradores, navegantes y colonos europeos.

Detrás de cada una de estas obras, testimonios vivientes de la cultura y tradición de los pueblos aborígenes, se esconde un rico y profundo significado. Cada una de ellas representa una parte importante de la vida religiosa y social. Los Berndt, 1988, citando al Profesor Adolphus Elkin, indican que **"cada una cumple una función determinada y, sin lugar a duda, el esfuerzo puesto en sus prolongadas horas de trabajo hace difícil suponer que solamente fueron hechas por placer"**.

Los petroglifos o grabados en roca o piedra se observan en toda Australia, incluyendo a la isla de Tasmania. Los Dendroglifos aparecen más restringidos y su costumbre parece haberse limitado al Estado de Queensland, al Territorio del Norte y, muy especialmente, al Estado de Nueva Gales del Sur, donde se puede observar una enorme cantidad de árboles vivos que han sido tallados.

Los aborígenes contemporáneos niegan todo conocimiento sobre los grabados en piedra: Baglin, 1987, dice que ellos fueron hechos por gente del Tiempo de la Creación o **"Dreamtime", en referencia a sus ancestros o Seres de la Creación** que penetraron una masa informe y oscura para darle vida y establecer todas las cosas vivientes. Su paso por la tierra habría dejado sus marcas, o bien, después de haber cumplido la tarea de la creación se habrían incrustado en estos dibujos o símbolos, para permanecer cerca de sus criaturas y actuar como protectores benevolentes o simplemente como jueces para castigar la maldad y la desobediencia. Sin embargo, queda claro que los artistas aborígenes tenían una intención en la mente cuando se decidieron a grabar o tallar figuras de animales, huellas de pisadas o dibujos geométricos. Isaacs, 1984, dice que hoy sólo se puede inferir su significado y finalidad, a través del análisis y comparación con las prácticas ceremoniales o litúrgicas y con el uso de determinados símbolos que actualmente siguen siendo usados por los aborígenes.

Son los propios nativos australianos los que entregan una interpretación sobre sus grabados o tallados, usando como medio el significado que le atribuyen dentro de sus concepciones religiosas.

Una visión más particular - pormenorizada -de estas expresiones artísticas me conducen a tratar separadamente dichas manifestaciones.

### 3.1. Los petroglifos o rocas grabadas



La palabra "grabado" o "grabaciones" tiene normalmente una referencia tecnológica al corte o incrustación de dibujos, nombres o símbolos en una superficie metálica. Es ésta la palabra más adecuada para describir la cantidad y variedad de métodos usados para perforar o esculpir una superficie plana de piedra o roca.

La diversidad de esculturas de piedra encontradas en otros territorios de Oceanía como consecuencia del trabajo persistente de varias generaciones, no parece ser la tónica de la obra hecha por los aborígenes australianos. No se encuentran en toda Australia colosos solemnes de piedra como los existentes en la isla de Pascua, en Chile, ni siquiera las pequeñas figuras u objetos de culto de Nueva Guinea. El trabajo de grabación o perforación de la piedra fue, hasta el momento del encuentro con la civilización europea en 1788, limitado en sus formas y en sus símbolos. En la mayoría de los casos se trata de figuras lineales sobre la superficie de la roca, que han sido profundizadas en forma acanalada y en diversas direcciones. Lo curioso es que todos estos grabados, mucho más que las pinturas, muestran una similitud continental en los diseños abstractos, desde el extremo norte del continente hasta la isla de Tasmania por el sur. Peter White, 1974, afirma que se podrían distinguir dos tipos de grabaciones: las simples acanaladuras u hoyos efectuados sobre la superficie de la roca (que se extienden por todo el continente), y las perforaciones más complejas y difíciles del noreste del país, que incluyen figuras de sus héroes culturales, animales, pájaros y peces, además de una gran variedad de armas, elementos ornamentales y utensilios que aparecen enriqueciendo la complejidad de la grabación.

Esta forma de expresión artística es muy antigua: la mayoría de estas grabaciones en piedra o petroglifos deben ser ubicadas en la Historia australiana y fueron los primeros europeos asentados en el país quienes dejaron constancia de su existencia, aun cuando no realizaron el trabajo de documentarlas, ni tampoco indagaron demasiado en su significado.

Los historiadores de Australia (Mulvaney, 1969, entre otros) han precisado que el arte en piedra o rocas son observados y apreciados en sus condiciones naturales de asentamiento, porque dichos arte es como una frecuencia de hechos y acontecimientos que el artista trató de esculpir de acuerdo a una realidad conceptual de tipo religiosa.

Estos dibujos no fueron sino el medio a través del cual los "Seres Ancestrales de la Creación" continuaron su influencia en la vida diaria de los pueblos originales de Australia. Mulvaney precisa:

" es verdad que detrás de cada realidad - se refiere a las grabaciones, - se esconde una motivación y un significado que escapa a la arqueología". Isaacs, 1984, va más allá en su análisis, sosteniendo que "si bien es cierto que los

*Concentración de superficies grabadas en el estado de Nuevas Gales del Sur. Estos enigmáticos dibujos se encuentran también en otros lugares de Australia. (Fotografías de J. Clegg y J. P. White en "Australian 1778, Volumen I, Fairfax, Syme & Weldon Associates, 1988.*

historiadores no pueden ofrecer una interpretación adecuada, es posible recurrir a las observaciones de los propios aborígenes, quienes tratan de interpretar su significado pensando no sólo en el dibujo símbolo que observa, sino que también en todas las condiciones y caracterizaciones físicas que rodean al grabado, y que permiten entenderlo dentro de las condiciones naturales específicas en que fue esculpido o perforado”.

Las grabaciones están conectadas con la caza, la pesca, la recolección de alimentos, con los espíritus de los ancestros o, simplemente con todos los aspectos de la vida diaria. La forma de presentación de los grabados ha sido un elemento que ha llamado la atención de todos los observadores: los sitios elegidos por los artistas aborígenes pueden ser apreciados en mejores condiciones al atardecer, en el momento en que el sol se esconde en el horizonte occidental, alumbrando tenuemente. En ese instante, el diseño del grabado se muestra en todo su esplendor sobre la superficie de la roca, permitiendo que se expliciten hasta las más finas y delgadas líneas, los símbolos y signos, como un mensaje compacto que el hombre de origen blanco intenta descifrar ahora.

Para los primeros australianos no sólo es importante el dibujo grabado en la roca, sino además todo lo que está a su alrededor, incluyendo la roca misma en toda su dimensión, Isaacs, 1984, señala que un aborígen había observado una roca grabada en la Hacienda de Delamere, en el Territorio del Norte Australiano, quien dijo que dichas grabaciones habían sido hechas para rogar por lluvia.

La importancia que él entregaba a la grabación en sí era mínima, más bien ponía el énfasis en toda la formación rocosa, la cual, según él, era: **“el antiguo hombre de la lluvia”, conocido localmente como “Gunbalano”**. Según la historia de la Creación o del “Dreamtime”, Gunbalano fue cortado, a raíz de lo cual se produjo la lluvia.

Esta práctica se mantiene en el área a través de un ceremonial que revive este hecho, incluyendo cortes en la piel y dejando cicatrices en sus cuerpos como una forma de mantener vigente la intervención de su Ser Ancestral, el cual atiende los requerimientos de precipitaciones atmosféricas.



*En las cercanías de la ciudad de Sydney, es donde se ha conservado una importante cantidad de arte en piedras. Esta grabación se encuentra en el parque nacional de Ku-ring-gal. La fotografía pertenece a Carmen Ky.*

### 3.1.1. Historia de los petroglifos

Como ya hemos indicado, las grabaciones en roca fueron verificadas desde los primeros momentos de la llegada de los europeos a Australia. Uno de los primeros que dieron cuenta de estas observaciones fue el Capitán Arthur Phillips, primer Gobernador Colonial del Estado de Nueva Gales del Sur. A los tres meses de haber puesto pie en este continente, localizó una serie numerosa de dibujos en las rocas del Distrito de Sydney. El Gobernador Phillips encontró en las vecindades de la Bahía de Botany o Botánica y en el Puerto de Jackson figuras de animales, corazas, armas y representaciones humanas marcadamente visibles, toscas, pero suficientemente diseñadas como para saber exactamente de qué se trataba.

En el Distrito de Hawkesbury, cerca de la ciudad de Sydney, se descubrieron verdaderas galerías de piedras arenosas, cuyos dibujos aparecen asociados generalmente a la caza, a la pesca, y a rituales religiosos vinculados a las ceremonias de iniciación. Las figuras de animales esculpidas en las rocas están relacionadas con las concepciones totémicas de las comunidades aborígenes del lugar.

Los investigadores del arte aborígen australiano no mostraron mucho interés por las rocas grabadas, ya que desde el principio fueron más impactados por las pinturas en las cavernas o refugios de albergue. Sólo en la última década se puso mayor interés y se ha comenzado a documentar cada uno de los sitios, estableciendo medidas de protección y resguardo.



*Grabado en la muralla de la caleta de Cabine, en las cercanías de Deighton Pass, Queensland. La fotografía pertenece a Jennifer Isaacs, impresa en su libro "Arts of the Dreaming, Australian's living Heritage, Lansdown, Sydney, 1984, p. 147.*

En la actualidad, los historiadores han seguido muy de cerca los trabajos arqueológicos que se están realizando en diferentes sitios. Existe una marcada preocupación por lograr establecer la antigüedad de determinados grabados y las condiciones en que éstos fueron realizados. Al respecto, Mulvaney, 1981, indica que existen elementos presumiblemente antiguos a estos grabados. Cita como ejemplo, el caso de la Caverna de Koonalda, en la parte baja del plano de Nullarbon en los territorios del Estado de Australia del Sur. Por otra parte, al sur de Darwin, capital del Territorio del Norte, se han establecido algunas comparaciones entre rocas grabadas

en Ingaladdi, hace 5.000 años, con otras de Delarmere, distantes 8 kilómetros de las primeras, cuya antigüedad es de apenas 50 años. Desde las incrustaciones de Koonalda, hace 20.000 años, hasta las modernas grabaciones de Delarmere, existe una notable continuidad en las técnicas y dibujos empleados en su realización, permitiendo pensar que las transmisiones de ideas, símbolos o, simplemente, la concepción religiosa, no ha sido alterada por varios miles de años.

La lectura histórica que se ha hecho de los petroglifos en la literatura australiana está documentada en tres aspectos: en el significado que estas grabaciones presentan, en la tecnología usada para su confección y en la antigüedad que ellas pudieran tener. Estos tres aspectos son tratados más adelante. Sin embargo, detrás de estas observaciones se esconde una notoria intencionalidad que apunta a la capacidad intelectual de la sociedad aborígen. Se trata de ver, en otras palabras, si fueron ellos los que realmente esculpieron o grabaron estas rocas. Frederick McCarthy, 1958, hace una relación sobre la base de distintas opiniones, las cuales resumimos brevemente: Para el Dr. H. Basedow hay antecedentes precisos de que los aborígenes las ignoran en la actualidad. Que muchas de estas grabaciones han sido fijadas en lugares y alturas que sería imposible para los actuales aborígenes realizarlas ahora, a no mediar, elementos tecnológicos adecuados que nunca estuvieron al alcance de ellos. Esta situación se torna más compleja al observar que hay muchas grabaciones establecidas a distintos niveles; y que en algunos sitios de grabación hay una completa oscuridad. Charles Mountford se adhiere a estas interpretaciones, pero, inmediatamente, precisa que estos grabados fueron confeccionados en los tiempos muy antiguos, cuando en forma similar se confeccionaron cilindros cónicos de piedra que han sobre vivido hasta el presente





*Incrustaciones en las montañas de Cleland, en el centro de Australia. Fotografía de Ronald y Catherine Berndt with John E. Stanton en "Aboriginal Australian Art, A visual perspective", Methuen, Victoria, 1982, p. 43.*

te. Para Hale y Tindale, del Museo de Australia del Sur, aparece curioso que muchas pinturas no tengan el desgaste de erosión que supondría su gran antigüedad; sin embargo, admite la posibilidad que las observaciones que ellos han realizado pueden haber sido grabaciones más modernas, inspiradas en el trabajo de los artistas del pasado lejano.

Otra de las opiniones, también sostenidas por el Dr. Basedow, es a través de las constataciones de grabados que contienen figuras de animales hoy extintos. Menciona el caso de las huellas del Diprotodonte (el mayor de los marsupiales conocidos era herbívoro y mucho más grande que el rinoceronte. Vivió precariamente hasta hace unos 26.000 años atrás), en Yunta Spring, en Australia Central, y, el caso del Genyornis australis, el cual fue un Emú gigante que habitó en Australia en el tiempo pleistocénico.

En 1909 la confección de los grabados fue puesta en duda. W. Hargrave, sostuvo -en referencia a las incrustaciones de los Puertos de Woollahra y Jackson, que éstos habían sido hechos por esclavos peruanos, los cuales formaban parte de la expedición española a cargo del Comandante Lope de Vega en noviembre de 1595.

En los inicios del siglo XX, apareció otra opinión similar. La del Capitán Watson, quien en carta dirigida al diario "Sydney Morning Herald" el 14 de agosto de 1909 sostiene que el arte grabado fue copiado por los aborígenes y luego incrustado en rocas. Sus artistas originales habrían sido los navegantes y exploradores españoles del siglo XVI. En 1937, A. Vogan, sostuvo que las grabaciones pertenecían a viajeros asiáticos que procedían de Indonesia, los cuales habrían tratado de reflejar interpretaciones religiosas de la comunidad Hindú.

Todas estas opiniones han caído en el descrédito, de acuerdo con las evidencias históricas y arqueológicas de hoy. Los cronistas de la Primera Expedición, en los inicios del asentamiento británico en el Puerto de Jackson, jamás cuestionaron la paternidad de los grabados en piedra hechos por los aborígenes. Evidencias hay muchas, y no es mi intención presentarlas. Sólo, deseo terminar esta sección con las palabras de uno de los más destacados antropólogos, el Profesor Elkin, quien en 1949 sostenía: "Los grabados eran parte de la cultura de los nativos viviendo en 1788 y después; que muchos grupos - entendieron en los años recientes - por medio de miembros de la comunidad aborígen, con alto grado de iniciación, que las materias contenidas en las grabaciones en roca eran parte del mundo aborígen y que pertenecían a él".

### 3.1.2. Distribución y localización

No existe hasta el momento un cuadro completo que precise con detalles la ubicación de cada uno de los lugares que contienen rocas grabadas. Se está confeccionando un catastro, cuyos resultados aún no han sido publicados. En este sentido, se está muy lejos aún de la dedicación y del esfuerzo que se han puesto en documentar las pinturas, de las cuales nos ocuparemos más adelante.

A pesar del estado inicial de las investigaciones, se han establecido un conjunto de rasgos comunes a todas ellas, independientemente de la distancia que separa a una de otra, como así mismo a las condiciones geográficas que



presentan o que acompañan a éstas. Como anota Edwards, 1979, los grabados han sido localizados en lugares cercanos al suministro de agua, que la mayoría de ellos se encuentran en un avanzado estado de desgaste como consecuencia de la acción atmosférica y de la aparición de musgos por efectos de la humedad. Los investigadores han expresado que es muy raro encontrar herramientas cercanas al sitio de los grabados, dificultando conocer exactamente la tecnología usada o la calidad de los instrumentos de desgaste o perforación de las rocas. Sin embargo, se hallaron algunas herramientas en la ensenada de Euloco en la Australia del Sur, las cuales fueron utilizadas con propósitos laborales en la tarea de esculpir las rocas.

La generalidad de los autores dedica un significativo espacio a los grabados de la Caverna de Koonalda, en Australia del Sur, a las Montañas del occidente de Camerón en la isla de Tasmania; al Refugio del Hombre Primitivo, cerca de Laura, en el Estado de Queensland, y a los masivos grabados de las áreas de Sydney- Hawkesbury. Esto no quiere decir que sean los únicos: La Dra. Josephine Flood, en 1983, se refiere a otros, como Kintore y Cutta-Cutta, cavernas situadas en el Territorio del Norte y la caverna Orchestra Shell, en la Australia Occidental. Edwards, 1979, hace referencia a las grabaciones de las Montañas de Cleland, a 330 kilómetros al oeste de Alice Spring, en el centro de Australia.

Mulvaney, 1969, hace mención a las grabaciones de Ingaladdi, ubicadas en la Hacienda de Willero, a unos 160 kilómetros al sur-oeste de Katherine, en el Territorio del Norte. Edwards dedica también espacio a ésta última.

Con la finalidad de ilustrar a mis lectores sobre dichas investigaciones, me referiré a tres lugares; los cuales cubren áreas muy diversas y distantes. Esta selección es absolutamente arbitraria; pero podrá proporcionar una visión general del arte grabado en roca.

### 3.1.2.1. La Caverna de Koonalda



*Una de las murallas de la caverna de Koonalda, en la Australia Meridional. Dibujos realizados por los aborígenes con sus dedos. Fotografía de Josephine Flood, en "Archaeology of the Dreamtime", Collins, 1987, p. 137.*

Para la Dra. Flood, en su libro "Arqueología del Dreamtime", publicado en 1983, el descubrimiento de la Caverna de Koonalda es uno de los hechos más importantes de la Arqueología Australiana. Su descubrimiento aporta significativas muestras de la presencia y del arte de los primeros australianos. Su antigüedad está inserta en plena Edad del Hielo. Es una caverna que está internada aproximadamente a 200 metros de su lugar de ingreso en el plano de Nullarbor, en la Australia del Sur. La caverna está en completa oscuridad y constituyó en el pasado una mina de piedra lumbre. Desde allí fueron obtenidas piedras para la confección de herramientas y no cabe duda de que sirvió como cantera. En su interior se encuentran dibujos sobre las rocas o murallas que muestran la presencia humana, residuos de piedras procesadas, junto a hornos y carbón de leña, que lo ubican y/o describen co

mo un lugar de intenso trabajo en la época pleistocénica.

La primera habitación, iluminada tenuemente hasta unos 100 metros de la entrada, conduce, a través de pasillos angostos y abruptos, a una profundidad de unos 76 metros bajo la superficie del plano de Nullarbor. Hoyos excavados hasta 6 metros de profundidad han producido evidencia arqueológica que los mineros procesadores de piedra lumbre fueron visitantes de la caverna entre unos 14 a 24 mil años atrás. Sylvia Hallen afirma, 1988, que la caverna contiene la evidencia de una amplia explotación, minado y distribución de piedras de alto valor en el contexto del arte ritual, probablemente controlada por una elite.

La explotación de la mina, a través de largas distancias internas, constituyó, con seguridad, empresa difícil y amenazante. La caverna fue completamente explotada, sin importar las condiciones internas de pasajes angostos, lomas y cuevas pronunciadas que deben haber dificultado enormemente el traslado de piedras hacia el exterior.

Arqueólogos e historiadores han constatado que a 300 metros hacia el interior se encuentran marcas en las murallas. En una zona **de la caverna, conocida como "Pasaje del Arte"**, las murallas son extremadamente suaves y blandas; allí, al tocar el muro se dejan marcados los dedos. En otras partes, los dedos deben ser presionados firmemente para dejar su impresión, y también hay lugares donde es necesario golpear con algún objeto contundente para poder fijar líneas, por delgadas que sean. Algunas paredes están cubiertas con líneas cruzadas y entrelazadas sin ningún propósito aparente, como si se tratara de líneas extendidas de alta tensión para conducir electricidad. La Dra. Flood menciona un significativo dibujo hecho con 74 líneas diagonales, inmediatamente debajo de 37 marcas o grabados, el cual, posiblemente encierra un significado específico no descifrado aún.

En general, varios autores (Mulvaney, Flood y Baglin, por citar algunos) piensan que la ocupación o visita de los mineros a la Caverna de Koonalda se produjo hace 20 mil años. La presunción proviene de una gran cantidad de carbón de leña encontrado inmediatamente debajo de la superficie de entrada, que procedería de las antorchas confeccionadas por el hombre antiguo para alumbrar el interior de la mina. Su examen científico con el sistema del carbono 14 indica esa antigüedad.

Los grabados existentes en la Isla de Tasmania tienen similitudes sorprendentes con los que existen en la parte continental, situación que permite pensar a los arqueólogos que ellos fueron confeccionados hace muchos miles de años y que tendrían una antigüedad pleistocénica. En el Período o Edad del Hielo, Tasmania se encontraba unida a la parte continental de Australia, constituyendo, junto a Nueva Guinea, una sola y firme masa territorial. Hace 12 mil años, al finalizar la Edad del Hielo, las aguas se elevaron de sus niveles tradicionales entre 120 a 130 metros, habiéndose originado como consecuencia de ello la separación de Tasmania de la unidad continental y la creación del hoy llamado Estrecho de Bass. Aun cuando son muchos los lugares contabilizados - en Tasmania -, con grabaciones e incrustaciones en rocas, los escritores han destacado preferentemente el caso de las montañas occidentales de Camerón, ubicadas en la costa noroccidental de la isla.



*En el plano de Nullarbor, se esconde bajo su superficie, una extensiva cadena de cavernas que entregan, al mundo científico, evidencias sobre la ocupación humana de Australia, estimada – en ese lugar – en más de 20 mil años. Además se han encontrado fósiles de diferentes animales, que hoy se encuentran extintos.*

El lugar fue descubierto por los colonizadores sólo en 1931, pero aún no se sabe con precisión la técnica usada para grabar en las rocas. Sin embargo, es posible suponer que las marcas fueron realizadas reiteradamente, trabajadas sobre sí mismas con piedras muy duras, lo que habría permitido su ahondamiento y perforación.

Plomley, 1977, describe los diseños de estos petroglifos, compuestos generalmente con líneas circulares y surcos frecuentemente quebrados hacia arriba dentro de hileras de puntos; los círculos son siempre completos y tienden a presentarse en forma con-

céntrica. Isaacs, 1984, sostiene que las grabaciones de las Montañas de Camerón no son las más antiguas en Tasmania. Existen otros dos lugares que son bastante más antiguos, aun cuando los motivos o estilos son similares a Camerón. Se trata de los grabados de Sundown Point - el punto o lugar donde el sol se pone -, y **Green's Creek** - el Riachuelo Verde -. Sin embargo, sostiene la autora, **"aunque podamos constatar la presencia y marca de los tasmanios a través de dichos grabados, no se puede aún adelantar la edad de ellos en la Isla"**.

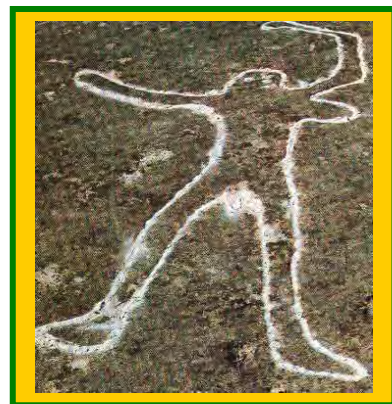
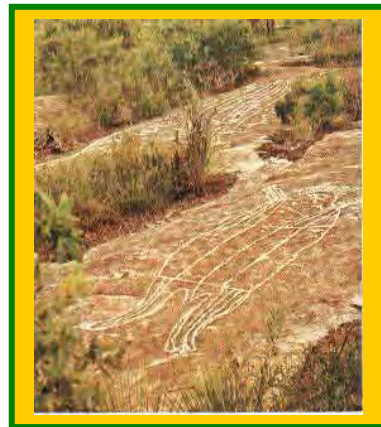
*Petroglifos en las montañas de Camerón, en la isla de Tasmania.*



### 3.1.2.3. El Área de Sydney- Hawkesbury

Una enorme cantidad de grabados en rocas fueron encontrados en la región de Sydney por los primeros colonos europeos que arribaron con el Gobernador Arthur Phillips en 1788. La mayoría de ellos han sido ya documentados y conforman un número aproximado de 600 diseños, incluyendo más de 4 mil figuras individuales, siendo hasta el momento el sitio de grabaciones más amplio y significativo de todo el mundo.

Por lo general, son grabados de estilo realista de figuras humanas, peces, pájaros, serpientes y lagartos, aun cuando también se observan dibujos de formas indescifrables y muchos símbolos. Los aborígenes contemporáneos no revelan una explicación exacta de ellos, asignándoles contenidos fundamentalmente religiosos.



*ARRIBA: Grabado en piedra en la Bahía Bantry. ABAJO: Bajame y Duramulen, Héroes del Tiempo de la Creación. Fotografías de Douglas Bagin y Bárbara Mullins en "Aboriginal Art of Australia", Shepp Books, Sydney, 1987, p. 7*

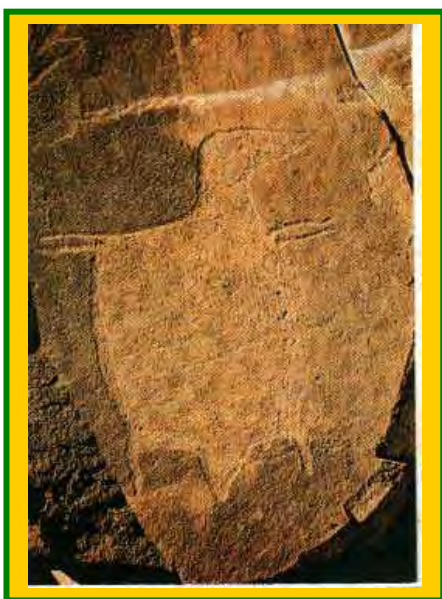
Los grabados de Sydney-Hawkesbury incluyen también una gran cantidad de escenas de caza, ilustrados con lanzas que traspasan canguros y peces y muestran el uso de armas como el búmeran. Tal vez



una de las cosas más curiosas de estos dibujos es que, a pesar de estar distantes unos de otros, ellos han sido vinculados por puntos, los que fueron perforados o pintados desde una roca hacia otra.

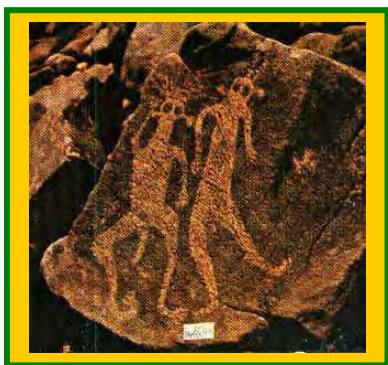
En otras áreas de Australia, específicamente en el noroeste, entre los desiertos de Sandy por el norte y el de Gibson por el este, se ha empezado a realizar un intenso trabajo de documentación que aún no concluye. Por otra parte, en el Estado de Queensland, los propios artistas aborígenes contemporáneos, han empezado a documentar detallados estudios en el área de las Montañas de Isa, cerca de Carnavón George y en la región de Laura, donde han sido descubiertos grabados debajo de las pinturas. Esta situación, que ocurre en muchos lugares de asentamiento temporal, ha dado origen a una interesante polémica entre los arqueólogos australianos, ya que unos sostienen que las pinturas en refugios o en lugares de habitación tienen igual antigüedad que las grabaciones o perforaciones en las piedras; otros, en cambio, rechazan esta posibilidad. Un caso concreto es el que cita Isaacs, 1984, con la **excavación en la "Caverna o Refugio del Hombre Primitivo": allí se ha determinado una edad aproximada de 13 mil años para los grabados, que aparecen con un estilo no figurativo al igual que las pinturas, pero a las cuales, sin embargo, no se les ha podido precisar antigüedad. Al lugar se le ha dado mucha importancia por ser uno de los primeros en presentar pinturas sobre grabaciones.**

### 3.1.3. La tecnología usada para su confección.



Para los estudiosos del arte en roca, éste se realizó en el pasado usando como instrumento de grabación, la concha de un molusco o, simplemente, un pedazo de hueso con características de dureza y formación más consistente que la superficie seleccionada para ejecutar el diseño concebido en la imaginación del artista.

El método consiste en tres etapas o procedimientos: primero se frota la superficie de la roca para dejarla limpia y suave. En segundo lugar, se inicia el proceso de perforación o golpe y, en último término, la ranuración o perforación de la roca. La frotación, junto con limpiar la superficie, produce desgaste, rae y marca el área que será utilizada. En cambio, la percusión y la perforación incrustan pequeños puntos de referencia, los que más tarde serán unidos entre sí, de acuerdo con las líneas previamente dibujadas en la superficie de la roca.



*ARRIBA: El grabado parece representar al zorro volador, en la región de Dampier. Fotografía en "From Earlier Fletes, Melbourne, 1978, p. 47.*

*ABAJO: Dos figuras en Barlee, en la región de Pilbarra. En "From Earlier Fletes, Melbourne, 1978, p-48.*

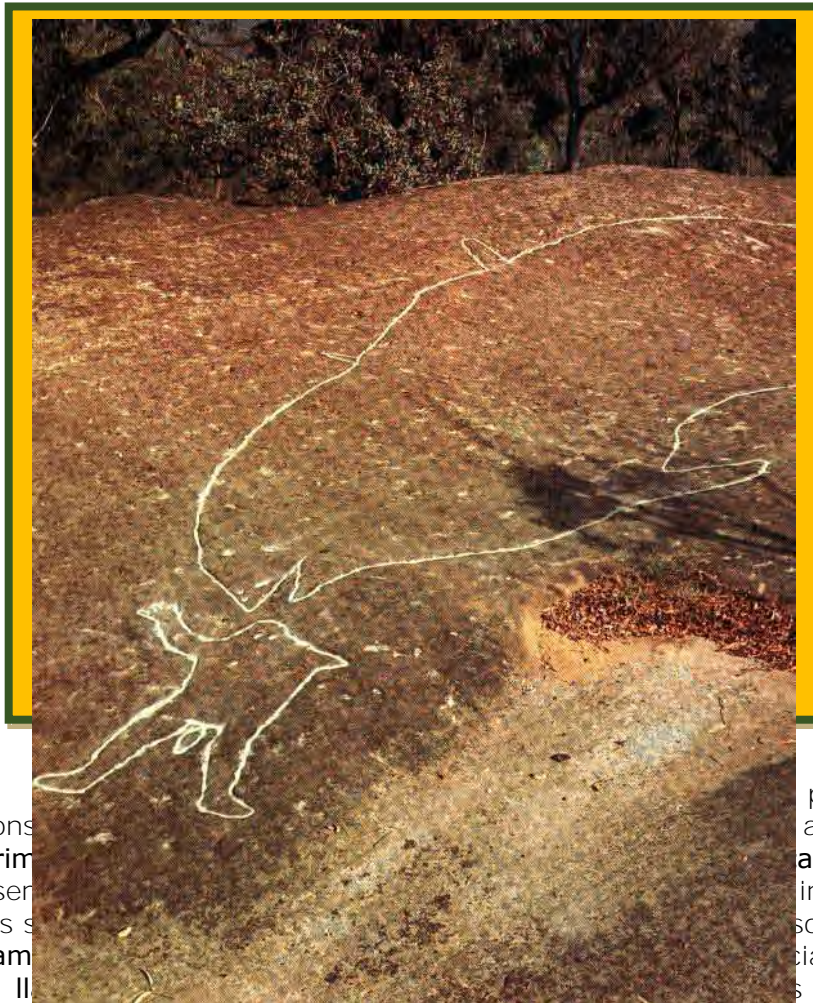


Las características de aislamiento de la población aborigen australiana por miles de años del resto del mundo y del desconocimiento del hierro como elemento de utilización tecnológica, determinaron que el uso de herramientas para grabar estuviera circunscrito exclusivamente al empleo de piedras y, en algunos casos, a materiales óseos.

Se presume que los petroglifos más antiguos habrían consistido en producir hundimientos en las rocas a través de su frotación con algún instrumento filudo, el cual iba creando líneas paralelas o radiales, y que desde un principio esas formas tuvieron un significado especial para sus creadores.

#### 3.1.4. Estilos en el arte grabado en rocas.

El primer intento por organizar un reconocimiento y descripción de los grabados en roca fue hecho por el exdirector del Museo de Sydney, Frederick McCarthy. Para él, según nos cuenta Jennifer Isaacs, se trata de relacionar o combinar dos aspectos: los cambios culturales experimentados en el tiempo y las formas concretas que el arte asumía en esas etapas. Según McCarthy, los primeros grabados fueron hechos muy simplemente. Raspando la piedra produjeron ranuras y acanaladuras dispersas sobre la superficie de la roca, insinuando formas que pueden ser interpretadas, por ejemplo, como huellas de pisadas de animales y pájaros. Una segunda etapa estaría expresada en un avance estilístico, en que aparecen los bosquejos o dibujos, tales como aves, peces, círculos, etc. En esta categoría se documentan los grabados de la región de Sydney-Hawkesbury, a los cuales me he referido anteriormente. Las ranuras o acanaladuras son relativamente profundas, sin trabajo en su interior. La tercera etapa fue más formal, cuidadosa y simbólica: líneas y dibujos geométricos, líneas paralelas, arcos en círculo y líneas que simulan lanzas y flechas. McCarthy, 1958, lo llama **"arte representativo"**. A la cuarta etapa, que incluye la obra de entalladura (por ejemplo, en la Isla Depuch), es decir, en el interior de los acanalados se han realizado trabajos que denotan formas más complejas, que van más allá de las simples líneas acanaladas. Hay figuras de tipo religioso que aparecen comprometidas en las ceremonias rituales, como es el caso de unas figuras humanas que están enmascaradas y peinadas sofisticadamente y que se les representa en vivo durante ciertas celebraciones litúrgicas.



*Un petroglifo de 20 metros de largo. Su figura representa a una ballena en la zona de Kuring-gai. Fotografía de Bejin y Mullins*

cons  
prim  
eser  
las s  
llam  
la ll

usadas, que serían similares o imposibles de separar unas de otras.

Toda interpretación está limitada por el desconocimiento profundo de los símbolos usados en la antigüedad. Para los aborígenes de hoy, las grabaciones son obras de sus ancestros, y expresan un contenido religioso. La exégesis pormenorizada de todas ellas hoy es imposible. Referencias, aproximaciones y teorías podrán expresarse con mayor o menor fuerza, pero lo cierto es que lo desconocido, encerrado en estas obras, es aún enorme.

podrían reducirse a tres, a las pinturas rupestres. El característica sería un arte incluirían las acanaladuras, personas. La segunda etapa es asociación. La tercera etapa es pinturas por las técnicas

### 3.1.5. La antigüedad del arte grabado.



*Según la información proporcionada por los lugareños, estas huellas pertenecerían a Balme, antepasado que habría tenido una activa participación en la creación del medio ambiente. Fotografía de Bagin y Mullins.*

El primer intento por conocer la antigüedad del arte grabado en rocas ocurre en el año 1929, cuando se recogen placas desprendidas de su lugar de origen, en el sector denominado Devon Down, ubicado en la parte baja del río Murray en Australia del Sur. Estas planchas grabadas se encontraban a una profundidad de 3 a 4 metros del actual nivel. Lo curioso de esta situación es que, en el momento del descubrimiento, no se disponía de los elementos científicos que permitieran determinar su antigüedad, situación que obligó a reunir aquellas piezas, junto a materiales de desecho, ensacarlas y guardarlas hasta que las condiciones técnico-científicas tuvieran el desarrollo apropiado.

Hoy se sostiene que estos grabados tienen una antigüedad de 3.000 años.

Las pruebas de radiocarbono <sup>14</sup>C se realizaron dos décadas después, sobre residuos vegetales que rodeaban el lugar en cuestión. En todo caso, para la Arqueología australiana constituye un hecho histórico importante, por ser éste el primer esfuerzo científico sobre el problema de la antigüedad.

En esta búsqueda incesante por reunir información y aclarar el problema de la antigüedad de los aborígenes australianos, se precisa en la mayoría de los libros de la prehistoria del continente, a las esculturas y grabaciones en piedra existentes en Ingaladdi, ubicadas en la Hacienda de Willero, a 160 kilómetros al suroeste de Katherine, en el Territorio del

Norte. En el año 1966 se realizó la primera expedición científica al lugar, concluyendo que la antigüedad podría ser estimada entre 5 a 7 mil años, fecha que se contabiliza sólo desde el momento en que las piedras cayeron al suelo o depósito que las contenía. Son fragmentos de rocas acanaladas con dibujos incrustados de canguros, emús, pies humanos y líneas esculpidas sobre la superficie de dichas rocas. Estos pedazos están gastados y corroídos, incompletos y, seguramente, fueron hechos en partes salientes de rocas que servían de albergue o refugio a sus moradores. Se presume que la realización de estos grabados habría sido hecha dentro del contexto religioso, destinado fundamentalmente a rogar por lluvia; analogía que se obtuvo al observar similares grabados en Delamere, a 80 kilómetros al sur de Ingaladdi, donde hace solamente 50 años las comunidades aborígenes realizaron similares grabados con esta finalidad. El área mantiene una fuerte tradición y conserva una tradición religiosa desde un pasado distante.

Las teorías sobre la antigüedad de los grabados han considerado especialmente algunos elementos: la cantidad de trabajo o incrustaciones que un diseño contiene, el estado de desgaste en que se encuentra la roca, el dibujo de animales (algunos hacen suponer su confección en una época de animales hoy extintos) y los residuos orgánicos que yacen junto a los grabados. Edwards, 1979, trata de responder a todas estas interrogantes. Para él es claro que el problema no es simple. Las incrustaciones de sustancias verdosas y de pátina en las rocas perforadas están relacionadas con la ubicación geográfica de los grabados que, al igual que las rocas gastadas, han sido vulnerables a los efectos climáticos, es decir, la lluvia, el viento, los calores, etc., han influido en la contextura actual que presentan. Ahora, con respecto a los grabados de canguros de tallas gigantes, de wombat y huellas de pájaros y de animales hoy extintos, aun cuando pareciera indicar que el tiempo en que los aborígenes esculpieron este arte está muy lejos en el pasado, podría pensarse



*Antigua roca grabada en el desierto de Simson. El dibujo muestra a un hombre con una lanza y lancerores. Se identifica también un búmeran. Fotografía de R. Kimber en "Australian to 1788".*



también que estas figuras gigantes son criaturas identificadas con la visión y convicción religiosa de la gente que las hizo.

Hay autores que otorgan una gran importancia a los animales gigantes grabados en piedra. Para ellos serían animales de talla normal, y quienes los grabaron serían aborígenes contemporáneos suyos, que vivieron en la época pleistocénica o Edad del Hielo. Si esto fuera cierto, añade **Edwards: "no habría sorpresa al encontrar criaturas desaparecidas en el arte prehistórico de Australia"**.

Es también muy significativo que las huellas del dingo - perro salvaje australiano - no se encuentren en los miles de rocas esculpidas y distribuidas en varios cientos de lugares o sitios. Cuando ello ocurre, los materiales de desecho adyacentes **al lugar de las grabaciones registran una antigüedad de 7 a 4 mil años; fecha que se estima que el dingo fue introducido en Australia ( en todo caso, mucho después del término del período pleistocénico hace 12 mil años).**

La determinación de la antigüedad de los grabados procede de los métodos científicos de la Arqueometría, que es una técnica de las ciencias físicas relacionadas con la Arqueología. Uno de los métodos más útiles es el proceso para determinar la edad del carbono 14 (o carbono radioactivo de número de masa 14), el cual posee una edad media de 5.730 años. el proceso es el siguiente: todos los seres vivos absorben carbono 14 de la atmósfera.

Cuando estos seres mueren, la absorción de carbono 14 cesa y la cantidad que ha sido acumulada decae, reduciéndose a la mitad en cada 5.730 años. De esta forma se obtienen las aproximaciones en años de los residuos que son objeto de análisis. Por ejemplo, si un fósil tiene la mitad del carbono 14 en relación con un similar material actual, se puede presumir que el fósil es de 5.730 años. Si tiene solo un cuarto - la mitad de la mitad - , el fósil tendría 11.460 años, etc.



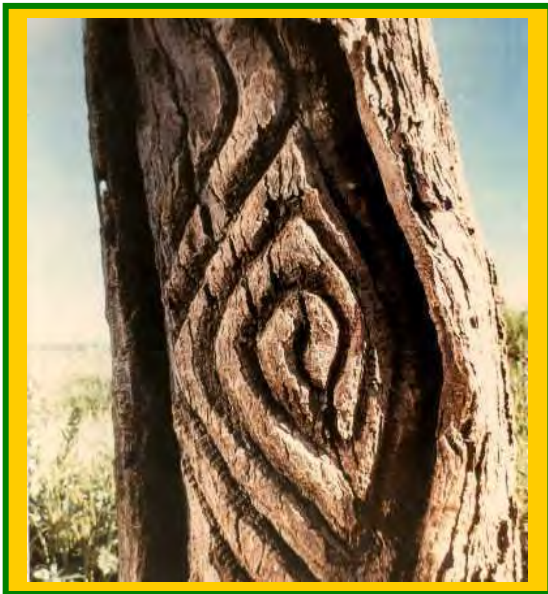
*Antiguo grabado en las cercanías de Laura, en el estado de Queensland. Fotografía de Jennifer Isaacs en ¡Art of the Dreaming!, Australian Living Heritage, Lansdowne, Sydney, 1984, p. 142.*

Hay problemas con este tipo de análisis. En primer lugar se necesita una cantidad mínima de muestra para poder realizar la observación. Algunas veces el material encontrado no es suficiente como para un análisis completo; luego, la muestra se destruye al ser utilizada en el análisis, lo que significa que ella no puede ser utilizada ni conservada para una segunda verificación.

La Universidad Nacional de Canberra ha concretado investigaciones que permiten perfeccionar la técnica utilizada, creando un medidor del carbono 14, el cual junto con utilizar mejor el material que investiga, hace posible que la cantidad de carbono 14 que se requiera sea mucho menor. Sin embargo, aún no existe un método de absoluta y total confianza para determinar la edad de los grabados. Ronald y Catherine Berndt, 1988, sostienen que algunos grabados deben ser muy antiguos, ellos se refieren a los extraordinarios motivos de los refugios de Queensland. Pero de los que sí se puede estar **seguro, "es que ellos han sido parte de la cultura de muchos grupos y generaciones de aborígenes, incluso hasta mucho después de la llegada de los europeos a Australia"**.

La Arqueología australiana asume su tarea con prudencia y pasión. Se documentan lugares, se preservan y restauran sitios de muy prolongada historia en el pasado. Las comunidades aborígenes asumen como propia esta tarea. El Gobierno Federal del país, destina recursos; mientras la población australiana y cientos de turistas acuden a las galerías artísticas que han sido creadas en bosques y montañas, en las laderas de los ríos y cerca de los mares: abiertas a la naturaleza, al espacio, a la luz y a la oscuridad. Testimonios inmóviles que hablan del pasado, y que entregan al hombre de hoy: conjeturas, misterios y creencias que aún necesitan ser descifradas.

### 3.2. Los Dendroglifos o árboles tallados.



*Árbol tallado cerca del cementerio de Yuranigh, en el distrito de Molong, en el estado de Nuevas Gales del Sur.*

*Fotografía de Jennifer Isaacs en "Arts of the Dreaming", Lansdowne, Sydney, 1984, p. 25.*

El uso de árboles como elementos de expresión artística y religiosa fue una costumbre importante dentro de las comunidades aborígenes de Australia. Los Dendroglifos se encuentran en muchos lugares, pero especialmente en el Estado de Queensland, en el Territorio del Norte y en el Estado de Nueva Gales del Sur.

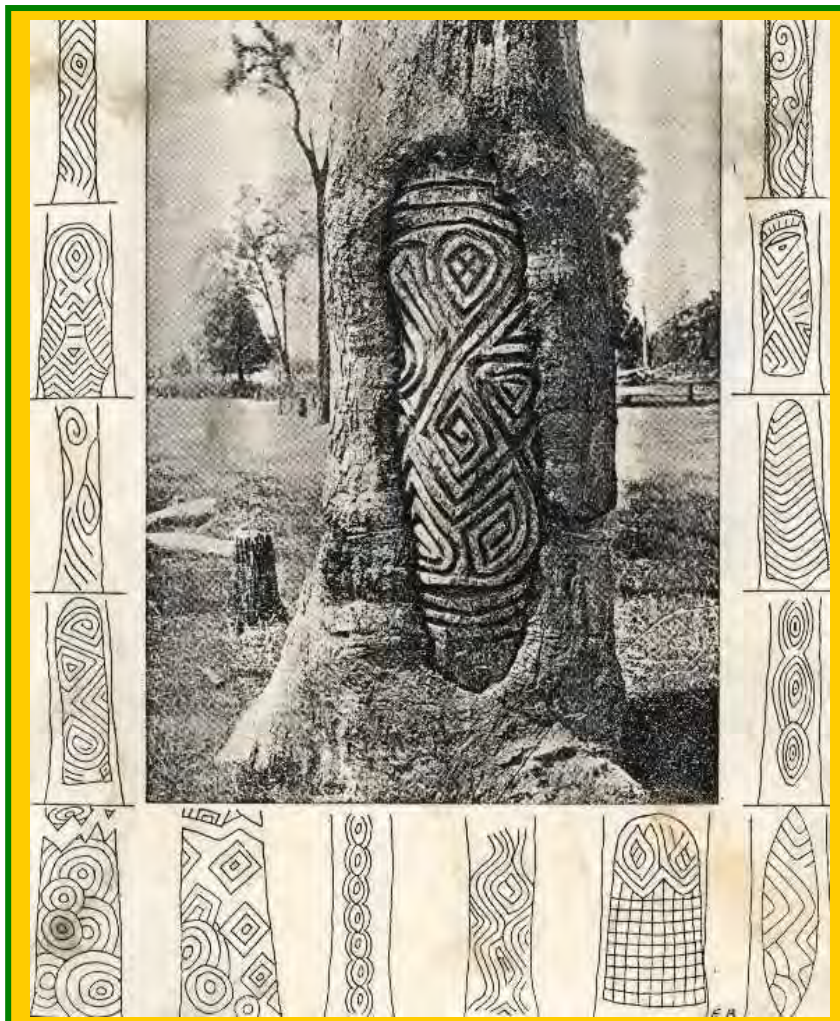
Por lo general, el uso de los árboles tallados está en directa relación con la liturgia de iniciación de los jóvenes de la comunidad, así también en las ceremonias de entierro de sus muertos. Los árboles eran minuciosamente labrados y luego usados en el rito funerario; incluso, algunos eran empleados para depositar en su interior los restos mortales, luego del trabajo de vaciarlos y tallados prolijamente.

Aunque se cree que la práctica del tallado de árboles se remonta a cientos de años atrás, existe consenso que los árboles docu



mentados en el presente, aproximadamente 3 mil, fueron tallados en los últimos 200 años, considerando que las observaciones muestran que fueron labrados con herramientas metálicas, traídas por los colonos. Se presume, sin embargo, que esta práctica la desarrollaban usando piedra caliza como elemento de penetración y tallado.

Cada árbol contiene un significado religioso propio para la comunidad a la que pertenece. Es una presencia testimonial que recuerda la vinculación del grupo humano de la comunidad territorial con el medio ambiente, reactualizándolo periódicamente a través de actos litúrgicos. La mayoría de los dibujos han sido tallados en secciones verticales, formando figuras geométricas que incluyen líneas curvas, espirales y diamantes. En algunos casos, se pueden observar figuras de goannas, serpientes, tortugas, peces, etc. Jennifer Isaacs, observó que los árboles relacionados con las ceremonias de iniciación están tallados sólo en la parte superior de la corteza, mientras que los destinados al recordatorio de los muertos están cortados más profundamente, traspasando la corteza. En ambos casos, los dibujos se ven bien confeccionados y son muy atractivos. McCarthy, 1974, dice que la belleza de su presencia indica una altísima calidad en el trabajo, el cual, muestra una combinación perfecta de elementos angulares y circulares, integrados en un marco hecho con la propia corteza.



Los diseños sobre árboles tallados en el tronco tienen una profundidad de hasta 12.5 mm. Esta fotografía corresponde al distrito de Dubbo, en el estado de Nuevas Gales del Sur. Tomado del libro de Frederick McCarthy "Australian Aboriginal Decorative Arts", Australian Museum, Sydney, 1974, p. 23.

Muchos de estos árboles han sido cortados y trasladados a Museos australianos. Allí he tenido la oportunidad de observarlos y quedar sorprendido de su calidad estética. Otros, en cambio, permanecen en sus lugares originarios y se les asiste permanentemente por los llamados Médicos de Árboles (cuya profesión existe en Australia. Especialidad de la ingeniería forestal y botánica), cuya responsabilidad, entre otras cosas, es podar y cortar la corteza que crece naturalmente, para permitir que los tallados y dibujos puedan ser observados nuevamente en todo su esplendor.

Los aborígenes sienten un gran aprecio por estos árboles. Los consideran una parte muy importante de su patrimonio cultural. Los lugares donde ellos permanecen son considerados áreas sagradas. Los motivos están dados por los elementos de su cosmología y muchos de sus símbolos tallados en sus árboles están también esculpidos en las rocas y en sus posesiones culturales.

-----ooOoo-----

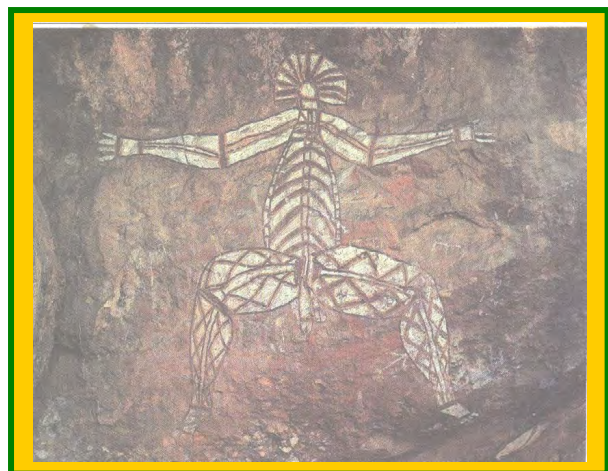
# La sociedad aborígen en Australia

## Capítulo IV

### Las Pinturas Rupestres



- 4. Introducción
  - 4.1. Significado de las pinturas
    - 4.1.1 En el contexto religioso
    - 4.1.2. Los espíritus malignos
    - 4.1.3. Las acciones de magia
  - 4.2. Colores, mezclas y técnicas
    - 4.2.1. Pigmentos o tierras de colores
    - 4.2.2. Mezclas y pegamentos
    - 4.2.3. Técnicas y tecnología
  - 4.3. Los estilos en las pinturas
    - 4.3.1. El arte Mimi
    - 4.3.2. El arte Rayos X
  - 4.4. La antigüedad de las pinturas
  - 4.5. La interpretación de las pinturas
    - 4.5.1. En Ayers Rock
    - 4.5.2. En la zona sur de Australia
    - 4.5.3. En el norte australiano



#### 4. INTRODUCCIÓN

Las pinturas rupestres en cavernas y refugios de albergue son una de las manifestaciones más comunes realizadas por los aborígenes australianos. Ellas superaron en cantidad a los trabajos de grabación y tallado sobre rocas.

Las pinturas fueron hechas por distintas razones, aun cuando la mayoría tiene una intención religiosa. No fueron confeccionadas para permanecer como tales, ya que su objetivo religioso era lo fundamental y no se albergaba el propósito de mantenerlas como obras artísticas independientes del contenido que procuraban expresar. En miles de rocas pintadas en toda Australia ha quedado el testimonio silencioso de la presencia de los primeros habitantes. Es una obra de miles de años, que no sólo da cuenta de su presencia física, sino que también recoge a través de estilos, motivos y propósitos, las historias que hablan del patrimonio cultural, de sus creencias y de sus formas de vida. Peter White dice, en 1974, que la mayoría de las pinturas «expresaban actividades ocurridas en tiempos de la Creación».

De esta forma, el acto de pintar trascendía el placer estético, ya que cada pintura permitía transferir cualidades espirituales al conjunto de la comunidad. Así se renovaba el vínculo con los Seres de la Creación, que penetraron en la masa oscura e informe para crear todas las cosas vivientes. Para los aborígenes de hoy continúa siendo importante la supervivencia de estas pinturas. Su interés por cuidarlas y restaurarlas es asumido con devoción, permitiendo que a través de estas tareas los espíritus sagrados, contenidos en las siluetas de los dibujos, mantengan su presencia fresca y renovada en medio de la comunidad en que habitan.

Las pinturas están realizadas con tierras de colores y sustancias obtenidas de los más increíbles recursos naturales. Normalmente, éstas estaban en las vecindades, pero se han observado casos en que los colores usados han debido ser transportados desde muy distantes lugares, por lo que su adquisición debió significar largos y sufridos viajes.

Para los aborígenes estas obras no proceden del intelecto humano, sino que fueron inicialmente impresas por los «Grandes Héroes» del pasado, por lo que asumen la responsabilidad de restaurarlas en sus colores originales. Sus ancestros emergieron de un sueño eterno antes de tomar la decisión de viajar para crear las cosas que hoy existen. Baldwin Spencer acuñó la expresión de «Dreamtime para este tiempo previo a la creación, cuando todo dormía o descansaba en situación pre-creada».

Las pinturas están realizadas con tierras de colores y sustancias obtenidas de los más increíbles recursos naturales. Normalmente, éstas estaban en las vecindades, pero se han observado casos en que los colores usados han debido ser transportados desde muy distantes lugares, por lo que su adquisición debió significar largos y sufridos viajes.

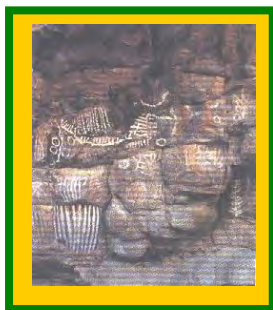
Si bien este arte plasmado en formaciones rocosas existe en toda Australia, el que ha sobrevivido por más tiempo en mejores condiciones se encuentra ubicado en el Territorio del Norte, en la llamada Tierra de Arnhem, región observada con mayor detenimiento y cuidado.

En 1938, el explorador George Grey fue el primero en descubrir la espectacular figura de Wandjina en Kimberley, en el noroeste del continente. Desde ese momento, se inició una ininterrumpida



peregrinación por toda Australia para ubicar los sitios que contienen pinturas rupestres, documentar, para encontrar su significación y reconstruir la historia y establecer las características de sus estilos, los materiales y los métodos usados en su confección. Ronald y Catherine Berndt, en 1988, citan un informe de la Sociedad Antropológica de Australia Occidental, que en 1960 realizó un catastro sobre el número de cavernas pintadas, teniendo como base las afirmaciones de Frederick McCarthy, exdirector del Museo de Sydney, quien estimó su número en aproximadamente diez mil pinturas. El reportaje, junto con confirmar este número, expresa que «sin ninguna exageración, existen muchos cientos de lugares que aún no han sido documentados, y que pueden ser incluso de mayor importancia que los que ya han sido visitados».

En la Enciclopedia Histórica de Australia, editada con motivo de la celebración del bicentenario de la colonización europea («Australians to 1788», de la página 104 a la 114), se establece que las más importantes y significativas muestras del arte rupestre están ubicadas en el norte de Australia, tanto en el Estado de Queensland como en el Territorio del Norte. La publicación también se refiere a la Tierra de Arnhem como el lugar de las más espectaculares y hermosas colecciones. En el área se ha logrado establecer documentación sobre más de mil lugares, desde pequeños motivos hasta enormes paneles que contienen dibujos pintados, cuya confección habría demandado varios años en terminarse. Hoy existen grupos de especialistas que se han hecho cargo de estos sitios para estudiar sus secuencias y cronologías. Las conclusiones aún no son definitivas, pero existe consenso en que algunas son de gran antigüedad, especialmente aquellas que reproducen condiciones del medio ambiente, utensilios o decoraciones que escapan a la memoria de los ancianos del sector.



**Pintura en  
Mulkat Gap en  
Flinders Ranges.  
Fotografía de  
Jutta Malnic en  
"Aboriginal**

En un documento que sobre la cultura aborígen en Australia preparado en 1973 por un comité de especialistas para la UNESCO se sostiene que en algunos lugares es posible aún estudiar el arte de las cavernas con la ayuda de las comunidades aborígenes del lugar, quienes las refieren a las costumbres de los antepasados, cuyo contenido ha sido transmitido a través de decenas de generaciones.

En general, se afirma que el arte de pintar sobre las rocas ofrece un valioso antecedente para reconstruir ambientes y culturas pasadas. Dicha afirmación se basa en que este arte es de corte naturalista, documental respecto al medio ambiente, al estilo de vida y del quehacer comunitario en distintos períodos de tiempo.

Este arte es, entonces, una expresión utilitaria, inseparable de las condiciones culturales y regionales en que estas comunidades se han desarrollado. Por eso, para la antropología y arqueología australiana, esta herencia contenida en miles de pinturas a lo largo y ancho del territorio representa una valiosa fuente de investigación, ya que su riqueza interesa no sólo a la religión y al simbolismo, sino a las raíces mismas de la cultu-



ra aborígen, que por más de 40 mil años han desarrollado los habitantes de esta parte del mundo.

#### 4.1. SIGNIFICADO DE LAS PINTURAS

Los dibujos y pinturas de las figuras simbólicas de sus ancestros fueron hechos para conseguir algún efecto, directo o indirecto, tanto en su medio físico como en el espiritual. Hubo momentos en que, seguramente, se pintó sin un definido propósito ritual, pero en la mayoría de los lugares el acto de pintar, el producto terminado y la vinculación con sus ceremonias tienen un significado ideológico, basado en una visión cosmológica.

Para Berndt, en 1982, el significado del arte está relacionado con la tierra, siendo un reflejo de ella, un canto de propiedad y de pertenencia a la extensión territorial que ocupa la comunidad o grupo aborígen. Además, como la naturaleza está protegida por sus concepciones religiosas y por el ritual que les permite revivir las grandes epopeyas de la creación, las pinturas representan la existencia de estos seres

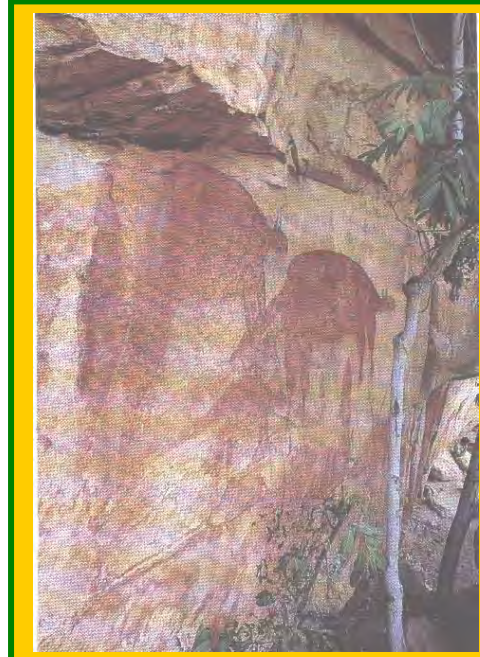


*Figuras rupestres en Delarmere, en el Territorio del Norte. El grabado está asociado con las ceremonias religiosas que invocan la lluvia. Fotografía de R. Edwards en "Australian Dreaming", Landsdowne, 1981, p. 256.*

espirituales que actuaron en el pasado y dejaron sus huellas estampadas en la superficie de las rocas para indicar su omnipotencia y su omnipresencia, en otras palabras, su poder y presencia en la vida diaria de la comunidad.

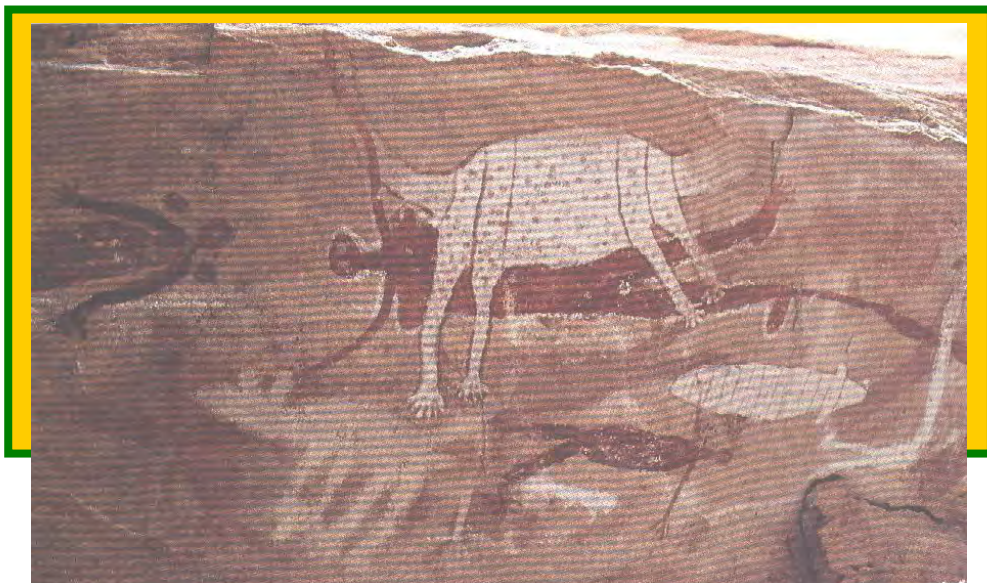
Edwards, en 1979, refiere el significado de estas pinturas y grabados a lo que nos cuentan de ellas los mismos aborígenes, para quienes cada lugar donde se encuentran las pinturas tenía originalmente un nombre y estaba bajo la soberanía particular de una comunidad o grupo familiar. Esta ejercía el derecho de ocupación y tenía la responsabilidad de mantener las pinturas y de celebrar las ceremonias litúrgicas que les eran propias. Por lo tanto, las pinturas no pueden ser observadas separadamente del mundo espiritual y religioso que inspira las convicciones y normas de conducta de los nativos australianos.

Para el profesor Adolphus Elkin, en 1983, el significado de las pinturas tiene varias fuentes de motivaciones e interés: están las intenciones religiosas, que son la mayoría (pinturas que expresan la presencia de los héroes de la creación, y las acciones benéficas que de aquellos emanan), la presencia de espíritus malignos que buscan el quebrantamiento de las leyes comunitarias o civiles y que son los portadores de las enfermedades, desgracias y preocupaciones. Por último, están las pinturas referidas a la magia y a la hechicería.



*Izquierda: En el sur de Darwin, muchas historias de la creación son documentadas en las pinturas rupestres. En este caso, aparecen los hermanos del rayo. Derecha: Figuras de animales del pasado distante*

*Un canguro gigante que habría existido en el tiempo de la llegada de los aborígenes a Australia.*



#### 4.1.1. En el contexto religioso

Los investigadores australianos resaltan el vínculo mitológico entre las pinturas y la vida religiosa de las comunidades aborígenes. Sería mejor establecer esta relación entre sus conceptos ideológicos de carácter cosmológico con la vida diaria. Edwards, sostiene ejemplo que, las pinturas fueron confeccionadas como manifestación permanente del tiempo de la creación, pues incluso allí donde se observan escenas de pesca o de caza no se puede pensar simplemente que fueron hechas por gusto, o tan sólo para documentar un acto particular. El elevado nivel de abstracción de las imágenes permite asociaciones amplias: una escena puede corresponder a un momento del pasado, del presente o del futuro del tiempo, o ser el vínculo totémico indispensable para adquirir



dominio sobre el pájaro o animal representado. No se excluye la idea que las variadas especies plasmadas en la roca sean una petición de abundancia a sus Seres Ancestrales. Sin lugar a duda, el acto de pintar implicaba un reforzamiento con los fenómenos físicos y geográficos de la tierra y con las especies vegetales y animales que en ella habitan. Ha sido una forma de preservar los lazos de la comunidad con su medio ambiente. Esta expresión de los deseos y creencias de los pintores permite en la actualidad alcanzar una comprensiva información de la vida del pasado, mantenida inalterable por muchos cientos de años; sobre todo entender en su verdadera profundidad la relación de armonía entre los seres humanos y la naturaleza.

No hay nada en el conocimiento de las concepciones religiosas de los aborígenes que permita suponer que el significado de las pinturas, realizadas indistintamente en cavernas y refugios de albergue o asentamiento, difieran de un sector a otro. Elkin afirma rotundamente que en todas las regiones de Australia, incluso en aquéllas donde los aborígenes han desaparecido antes de iniciarse la documentación, se puede observar la misma y similar significación, a pesar de la diversidad de comunidades, lenguas y costumbres.

Así como Elkin y Berndt sostienen, en 1983 y 1988 respectivamente, que los nativos mantienen una filosofía de armonía entre el hombre y la naturaleza que centra la relación personal y espiritual con ella, Edwards, en 1979, agrega que además de pintar, el hecho de celebrar ritos o liturgias en relación con determinadas pinturas le permiten al hombre aborígen aumentar su energía, purificar su sangre y captar con mayor sensibilidad los símbolos usados por su comunidad. El artista, por un momento, llega a convertirse en el héroe o antepasado o se transporta a la presencia de Dios, quien fue el que hizo que el mundo prehistórico fuera así. El mismo Edwards añade que mientras Ronald y Catherine Berndt estuvieron trabajando en la Tierra de Arnhem visitando refugios y piedras pintadas, recogieron la impresión de que este arte «es más que meras pinturas o cuadros, ellos representan la esencia misma de los espíritus de los antepasados; los dibujos son sus seres sobrenaturales, los que permanecen junto a sus criaturas».

Por eso, los primeros australianos, cuando acuden a ellos, los restauran y los limpian, recobrando ellos sus fuerzas, irradian la vida, envían los espíritus de niños al vientre de sus mujeres, hacen crecer las plantas y aumentan las especies animales. Cada aborígen que acude periódicamente a cumplir la tarea de cuidado y preservación siempre dirá que esas figuras fueron hechas por sus ancestros y ninguno admitirá que ha sido el pintor original de ellas.

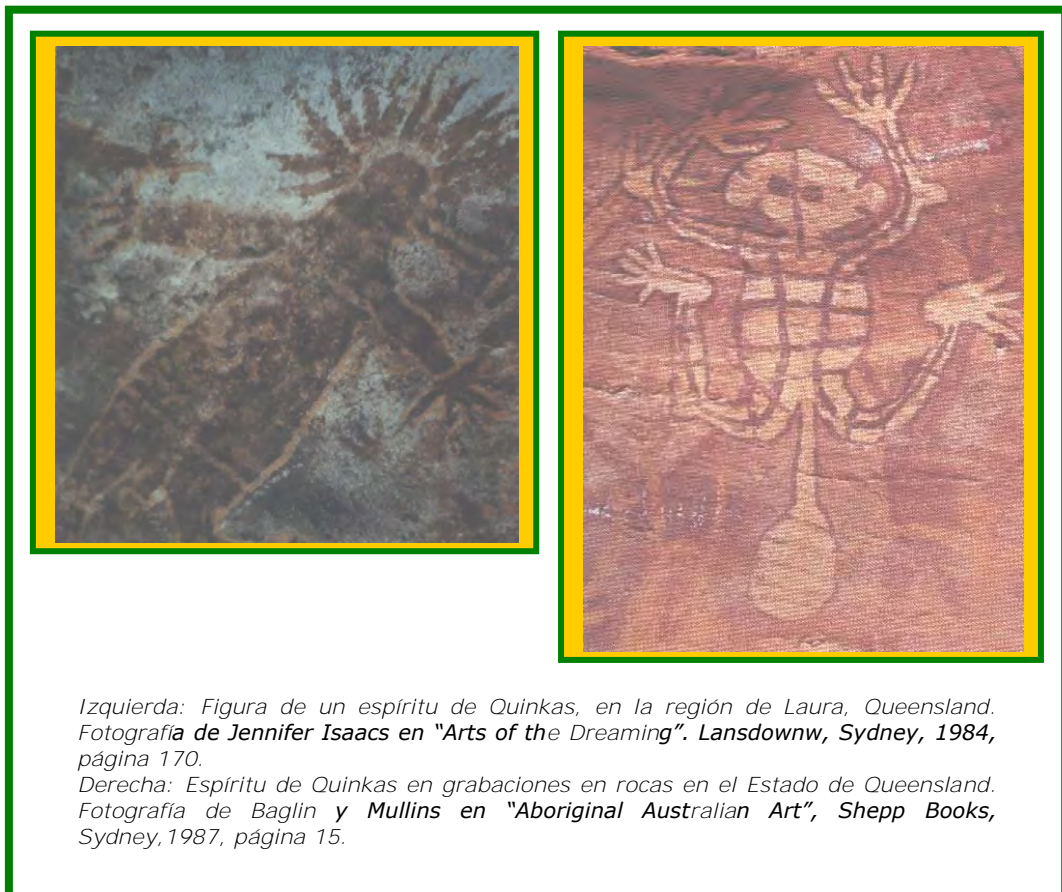


*En todos los lugares de Australia se pueden observar escenas que explican momentos de la creación. En este caso, una pintura rupestre en la región de Oempelli, en el norte del país.*

#### 4.1.2. Los espíritus malignos o maléficos

En el despoblado y sobrecogedor territorio de la Península de Cabo York, en el extremo noreste de Australia, está ubicada la Habitación de los Quinkas. Allí existen figuras sorprendentes de la vida aborígen que parecen ocultarse detrás de las paredes frontales de las cavernas. Las imágenes, según la tradición, representan figuras humanas que han desobedecido restricciones comunitarias sobre el matrimonio o transgredido leyes y normas de conducta. Por eso están exageradas, desproporcionadas o, simplemente, deformes. Ejemplarizan la desobediencia, el individualismo, el capricho y la falta de solidaridad.

Son imágenes que representan el rompimiento del equilibrio religioso, social y humano. Es la desobediencia al mandato original de los Seres de la Creación. Estas pinturas, especialmente las de la región de Laura-Cooktown, en el Estado de Queensland, parecen ser muy especiales comparadas con las existentes en otras áreas. Dibujos figurativos que incluyen seres humanos, peces, pájaros y reptiles, mezclados con dibujos de manos, pies, bumeráns y herramientas, aparecen deliberadamente superpuestos sobre algunas imágenes particulares, más que como parte del dibujo original. Estas figuras humanas han sido pintadas con sofisticados peinados, máscaras y deformaciones o exageraciones en el cuerpo, incluyendo brazos y piernas, la cabeza y los órganos genitales. Hasta estos lugares, según referencias hechas a Percy J. Trezise, en 1969, se conducía a los iniciados y allí, en presencia de las repugnantes figuras, se les instaba a la obediencia, al servicio y a la rectitud. De aquellos tétricos lugares debía salir el compromiso individual de responsabilidad social y de fidelidad matrimonial.

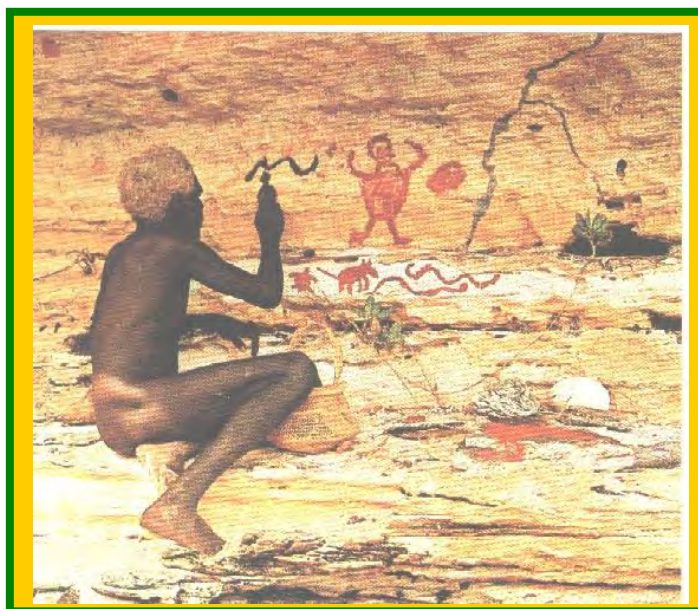


#### 4.1.3. Las acciones de magia.

Los aborígenes australianos, como todos los pueblos del mundo, han desarrollado actitudes y acciones para lograr efectos contrarios al ordenamiento natural o a las leyes de la naturaleza. Generalmente, son acciones extraordinarias que tienen la particularidad de ser ocultas y misteriosas. Algunos autores vinculan la magia con la hechicería; otros las separan. La magia procura alterar las condiciones de normalidad sin producir daño en las personas. La hechicería, en cambio, busca la destrucción física y moral del contrincante. En este sentido utilizo esta terminología, y no en el uso despectivo que se atribuye cuando se habla de los pueblos nativos o de las culturas antiguas. Por lo demás, ambas prácticas constituyen en la actualidad modalidades en pleno uso en ciertos sectores de la sociedad moderna occidental.

Los socavones o corredores de pinturas documentadas por el matrimonio Berndt detrás de Oempelli, en la parte continental, en oposición a las de la Isla de Goulburn, contienen imágenes de mujeres con pechos exageradamente grandes, niños colgando de sus senos en actitud de alimentarse, madres con criaturas en el interior de sus vientres; algunas danzando junto a hombres y otras están en una posición que sugiere la del acto sexual.

Son criaturas conmovedoras que fueron realizadas con hermosos colores rojos, amarillos y blancos, pigmentos negros y, en algunas ocasiones, con sangre. Se conservan muy tenuemente debajo de otros dibujos superpuestos.



*Un aborigen, en una caverna de la isla de Wessell, estampa sus imágenes de los hechos y acontecimiento que recibió de sus antepasados.*

Isaacs indica, 1984, que: «estos dibujos de magia y hechicería fueron una talentosa costumbre entre los artistas aborígenes. Que cuando ellos se decidían a realizarlos abrigaban la intención de embarazar a sus mujeres».

En un lugar alejado, en una caverna o formación rocosa que sirviera de refugio, el pintor dibujaba a la mujer en una posición deseada sexualmente y luego se dibujaba a sí mismo en unión con ella. Luego regresaba a la comunidad manteniendo la obra realizada en el secreto y, esa noche, la mu-



jer amada acudía a su sitio y juntos se trasladaban al bosque y consumaban la relación. Para retener el cariño de la mujer debía acudir frecuentemente al lugar donde la pintura permanece y repintarla.

#### 4.1.4. Las pinturas de hechicería

En el Cabo York hay muchas pinturas que contienen motivos de hechicería. Las figuras son hechas y luego pintadas con tierra de color blando. En el estado de Nueva Gales del Sur, el significado del arte y la intención del artista no pueden ser establecidos tan claramente como en el área norte del país. Sin embargo, según informantes nativos, esta práctica y su conocimiento eran muy normales, abarcando gran diversidad de comunidades distantes entre sí.

Es difícil distinguir entre las pinturas mágicas y las confeccionadas para efectos de hechicería. Estas son usadas para producir daño irreparable, como medio para dirimir peleas y obtener venganza, especialmente cuando el hombre siente celos de su mujer o la ha sorprendido in fraganti en delito de adulterio. En este caso, la hechicería usada procurará la enfermedad y la muerte de la mujer. El hombre agraviado se retira y aísla para dedicarse a pintar a su mujer sobre un muro o corteza de árbol. Ella debe quedar dibujada con la cabeza de un animal, de un pájaro o de un reptil. En la mayoría de los casos es la cabeza de un águila o de una serpiente; se les incrustan varios brazos y unas largas y puntiagudas uñas que deben rodear su cuerpo. Terminado el dibujo, el ejecutante llama a la mujer representada por su nombre, provocando de esa manera su enfermedad paulatina que culminará con su muerte.

Otro tipo de hechicería se relaciona también con la enfermedad y la muerte de la mujer que rehúsa mantener relaciones sexuales con el hombre. En la actualidad es una costumbre que ha desaparecido, pero que se mantiene en el conocimiento de muchas comunidades aborígenes; según los informantes, en muchas reservas se usa esta amenaza contra las mujeres que no muestran interés o deseo sexual. La frase común es: «Si tú no quieres venir conmigo al bosque, te voy a dibujar».

#### 4.2. colores, mezclas y técnica

Es difícil precisar por cuánto tiempo se han usado las herramientas, ocre naturales y técnicas en el arte de pintar. Sin embargo, se ha determinado que todos los materiales se obtuvieron directamente del espacio físico y área ocupacional de la comunidad. Esto limitó y condicionó a los elementos disponibles el desarrollo del arte, originando en cada región un tipo de arte muy local. Hubo ocasiones en que se emplearon elementos que provenían de lugares distantes, ignorándose en qué condiciones fueron adquiridos.

##### 4.2.1. Pigmentos o tierras de colores

Las pinturas usadas en sus trabajos de arte muestran una variedad de colores cuyo uso y localización permite suponer un avanzado conocimiento de recursos naturales, minerales y geológicos. Los colores provienen de la preparación de pigmentos de tierras de colores, que son mezclados o acondicionados de

acuerdo con las tonalidades requeridas para las pinturas. El rojo, el café o marrón y el amarillo usados en distintas intensidades lo obtienen de arcillas o quijos, limonita, hematites y de elementos extraídos de otro tipo de arcillas ferrosas, como la laterita, arcilla roja y ferruginosa abundante en la zona tropical, además de una variedad de cuarzo y de otras sustancias naturales.

El color blanco es obtenido del procesamiento de la tierra de pipa y del yeso. Se ha documentado, además, el uso de la greda natural llamada caolín, con lo cual se elaboran porcelanas finas. El color negro que se extrae es generalmente del carbón de leña u hollín. En algunas regiones el negro proviene del manganeso, que ocasionalmente se utiliza para el color gris perla.

Frederick McCarthy, en 1957, se refiere que el color azul se encuentra en pinturas del Territorio del Norte y en Queensland, en el Cabo York. Dicho color es obtenido del jugo de arándano, que se usa actualmente en la decoración de canastos. Otro de los recursos naturales para obtener el color amarillo procede de los nidos de hormigas, dato que se ha documentado en el Lago Macquarie y en la parte oriental de Australia.

Detrás de cada color hay una historia. Cada lugar donde se obtienen los distintos colores o pigmentos naturales está rodeado de leyendas, mitologías e interpretaciones. Su origen no obedece a meras causas geológicas, sino que está conectado con historias de los animales y hombres que jugaron un rol decisivo en su confección y localización. Uno de los tantos ejemplos está referido al color rojo, usado por los aborígenes en el distrito del Lago Eyre, en el estado de Nueva Gales del Sur y en la parte suroriental del estado de Queensland. Los depósitos de estos pigmentos, ubicados en las extensiones de Flinders, se relacionan con la leyenda de Parachilna, que cuenta que un enorme dingo (el perro salvaje australiano) fue muerto por un emú gigante. La leyenda dice que la sangre del dingo fue absorbida por la tierra, originando los mismos pigmentos rojos usados para su arte ritual.

En diversos lugares de Australia se encuentran ricos depósitos de tierras de colores, que obedecen a una afortunada composición mineral de su territorio. Desde la antigüedad se usaron estos recursos por los primeros habitantes del país. En el distrito de Murchison, en la región occidental de Australia, existe una enorme mina de tierra de color rojo descrita por McCarthy en 1974. «Tiene un ancho de 15 a 20 metros y una profundidad de 20. En su interior se han descubierto profundas cavidades y túneles que siguen las vetas de ocre, de donde se sacaron enormes cantidades de piedras a mano que eran transportadas en bolsas confeccionadas en cueros de animales para despejar el terreno. Durante siglos se explotó la mina, usando incluso la instalación de andamios que facilitaron el trabajo de extracción.»

#### 4.2.2. Mezclas y pegamentos

La gran variedad de tonalidades observadas en las pinturas y su capacidad de pegamento o adhesión a los muros rocosos se debe a un tratamiento de mezclas y combinaciones que incluyen la grasa animal, jugos de diferentes frutos y las resinas provenientes del eucalipto, árbol originario de Australia, que segrega una especie de goma viscosa que, al mezclar con tierra de colores, cumple la función de engrudo o pasta que al contacto con el aire termina por solidificarse con cualidades de adherencia. Esta es la razón por la

cual los australianos se refieren a este árbol como «gum tree» (árbol de goma). En algunas áreas se usa el jugo de orquídeas para este propósito. La sangre ha constituido un elemento importante en la preparación de las pinturas, ya que ella sirve también como factor de cohesión interna a los pigmentos usados.

#### 4.2.3. Técnicas y tecnología

La tecnología usada estuvo regulada por los materiales naturales que estaban en el medio físico. Si bien es cierto que sólo algunos han sobrevivido a las evidencias arqueológicas, ha sido posible formarse un cuadro más o menos adecuado de los medios e instrumentos utilizados en el tiempo. Las piedras, la madera, los huesos sirvieron como eficaces herramientas para perforar o hacer incisiones en las rocas. La piedra, como en todas las civilizaciones antiguas, fue su herramienta favorita. Existe una gran similitud en todo el continente tanto en la selección de ellas como en la forma de usarlas, así como en sus dimensiones y características generales. Las herramientas de piedra eran utilizadas para raspar la superficie de la roca, trazar los dibujos y producir las profundidades requeridas antes de ubicar las pinturas en su interior (sin embargo, sólo una parte de las pinturas han sido hechas con este recurso técnico).

Aun cuando las piedras jugaron un rol importante en las tareas de pintar y de confeccionar herramientas y utensilios, se presume que otros materiales fueron también usados profusamente, como la madera, los huesos y otros objetos de origen vegetal que proporcionaba el ámbito natural. En este último caso se cuentan la enorme variedad de pinceles y brochas que se obtenían de las ramas de especies como la palmera y otras similares.

La Dra. Flood nos cuenta, en 1983, que en Wylie Swanip, en Australia meridional, fueron encontradas 25 herramientas de madera, completas algunas y fragmentos de otras. Eran palos filudos, estacas puntiagudas, lanzas confeccionadas con lengüetas que poseían en la parte superior incrustaciones de anzuelos utilizados para cazar; después nueve bumeráns, tres de ellos completos. La antigüedad del lugar fue establecida arqueológicamente entre 10.200 y 9.000 años, constituyéndose en la más arcaica de las muestras de este tipo encontrada en cualquier parte del mundo.

Una enorme cantidad de huesos han sido encontrados en refugios y cavernas habitadas durante la Época Glaciar. Ellos denotan un uso múltiple, no sólo para rayar o hacer incisiones en la roca, sino también para confeccionar vestuario y otros elementos de uso doméstico, como canastos y bolsas para transportar agua.

En el norte de Australia, en la Tierra de Arnhem, fueron desenterradas hachas de piedra, cuyos mangos aparecían minuciosamente decorados con ranuras y motivos, y con la parte posterior del instrumento debidamente adelgazado para facilitar su sostenimiento. El refugio denominado «Malanganger» revela una ocupación de hace 23.000 años, por lo que estas herramientas constituyen las más antiguas evidencias de piedras usadas con técnicas decorativas.

La cantidad de herramientas encontradas en sitios de ocupación antigua muestran un origen común con las usadas en Nueva Guinea, situación que permite a la arqueología australiana hablar de la Gran Australia durante el período pleistocénico, cuando junto a Nueva Guinea y a la Isla de Tasmania formaban un solo continente, luego

escindido al subir el nivel del mar, hace aproximadamente 12 mil años. Similares utensilios aparecen en el sureste asiático, desde donde habrían iniciado los aborígenes australianos su largo proceso de emigración, hace algo más de 40.000 años.

Las técnicas empleadas para pintar no varían significativamente de un lugar a otro. A principios del siglo, relata Isaacs en 1984: «...etnógrafos observaron que antes de hacer un dibujo, los aborígenes escogían cuidadosamente la superficie, frotando sobre ella granos o piedrecillas de ocre para suavizarla. Cuando querían estampar ciertas imágenes, como, por ejemplo, armas o manos, eran presionadas sobre la roca y luego esparcían encima pintura contenida en la boca del pintor, mezclada previamente con agua. Dos pintores fueron observados y se estableció que ambos usaban procedimientos similares: uno de ellos, llamado Jackie Bunggarnial, hizo un pincel mascando una fibra vegetal. Luego se introdujo en la boca yeso blanco y lo mezcló con agua, manteniéndola allí mientras hacía su dibujo. Hizo primero el trazado y luego con la pintura de su boca lo fue completando. El otro artista, llamado Mandarh, pintó los contornos de una Serpiente del Arco Iris con pinceles y luego relleno su interior desparramando pintura con sus manos. Finalmente, hizo puntos sobre la superficie de la pintura con una mezcla de pinturas y aguas que había preparado en su boca».

Actualmente, continúan trabajando en la restauración de muchas pinturas, para lo cual se han incorporado técnicas modernas. Además, las pinturas acrílicas y las brochas de fabricación industrial son herramientas ya conocidas y usadas por los aborígenes australianos, aunque para las pinturas de contenido religioso tradicional reservan sus antiguos sistemas heredados por varias decenas de generaciones.

### 4.3. los estilos en las pinturas

Cuando se trata de establecer el estilo de las pinturas de las cavernas o refugios, se entra en un terreno difícil y subjetivo. Se han acuñado nombres y expresiones que buscan dar cuenta de las características de cada una de las obras y globalizarlas dentro de un esquema general que sirva de parámetro para referirse a ellas. Hemos hablado anteriormente de figuras geométricas, algunas pintadas y otras simplemente talladas. Hicimos mención a dibujos naturalistas que reflejan figuras de animales, peces y seres humanos. Comentamos el caso de las figuras «Quinkas», usadas en el arte visual de la hechicería y de la magia. Pero, además de estas caracterizaciones usadas generalmente por sus descubridores de origen europeo, se observan otro tipo de pinturas, cuyo simbolismo, al parecer, constituye el motivo central que sus creadores quisieron darle.

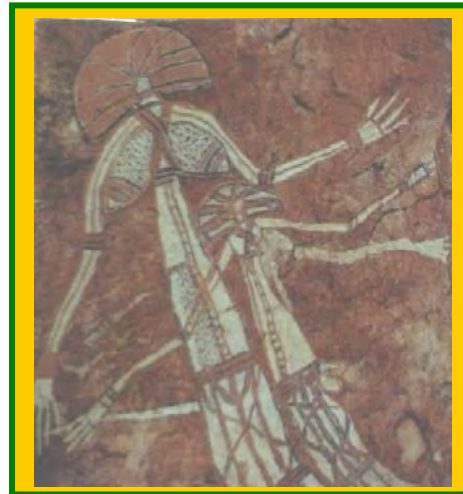
Los especialistas que se han internado en el estudio profundo del arte visual aborigen han recurrido a sus propias categorías para definir los estilos. En cambio, para los herederos de este arte la situación es mucho más simple: hay pinturas que fueron hechas por sus ancestros del tiempo de la creación (o *dreamtime*) y otras, más recientes, que fueron realizadas por antepasados inmediatos que recibieron esta tarea de sus padres, abuelos y bisabuelos. Cuando alguna pintura escapa en el tiempo al recuerdo de su



confección, es frecuente oír que fueron ejecutadas por los Seres Espirituales, los que se incrustaron en las rocas para permanecer junto a sus comunidades.

Desde la perspectiva europea, los autores y críticos se inclinan por usar la misma terminología aplicada a las distintas Escuelas del Arte de la civilización cristiano-occidental. De esta forma, se refieren a un tipo de pintura figurativo y a otro no figurativo. Dentro de ellos se establecen divisiones y categorías con nombres propios, que en la actualidad han concitado consenso en los especialistas de la materia.

La mayoría de las pinturas que se encuentran en el continente son expresiones de arte visual no figurativo, constituyen figuras que expresan fundamentalmente símbolos. Son, en otras palabras, siluetas o figuras macizas sin mayores detalles o intenciones decorativas.



*Izquierda: Arte de estilo "Mimi" en un lugar de albergue en la Tierra de Arnhem. Fotografía de Bagin y Mullins en Aboriginal Art of Australia, Shepp Books, Sydney, 1987, página 4.*

*Derecha: Pintura en el Parque Nacional de Kakadu, en Burnum "Aboriginal Australia", Angus and Robertson, Sydney, 1988, página 171.*

Por lo general, son dibujos que tienen la peculiaridad de estar incrustados o ranurados en la cara frontal de la piedra. Este estilo, similar al usado en las grabaciones de rocas denominado «paranamitee», se encuentra en las regiones áridas del centro y este de Australia. Dentro de este estilo no figurativo -McCarthy, Isaacs, Baglin, Godden, Sutton, por citar algunos- se establece una división entre un estilo simple y otro complejo, basado en el grado de complejidad de las imágenes, que van desde figuras geométricas, arcos, cilindros, hasta laberintos con líneas paralelas que expresan situaciones más complejas y difíciles.

Isaacs habla también de un estilo figurativo que se asienta principalmente en el Estado de Nueva Gales del Sur y que corresponde a pequeñas figuras humanas en color blanco y rojo. También estas expresiones visuales se extienden al noreste del continente, especialmente en la región de Laura, en el Cabo York, según constata Godden, 1982. Al igual que la división anterior, se

determina un estilo simple y otro complejo, debido al tipo de imágenes expresadas.

Otros autores, como Edwards en 1979, hablan de una clasificación de pinturas de acuerdo con los colores usados en ella. De esta forma, se refiere a pinturas policromas y a pinturas monocromas.

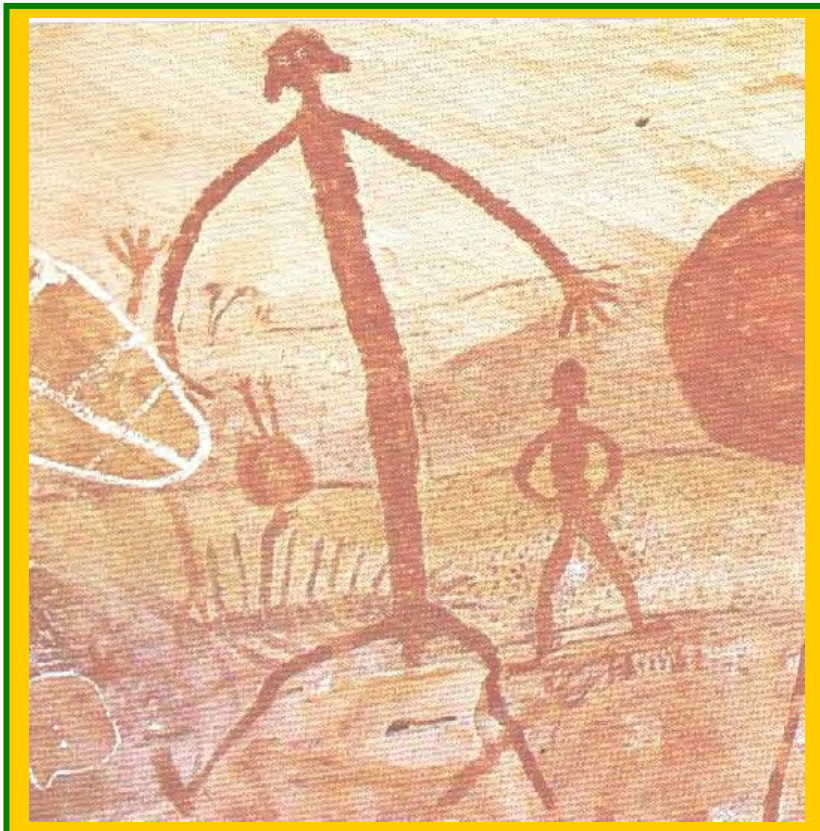
Sin embargo, fue Charles P. Mountford quien, luego de una observación minuciosa realizada en las Cavernas de Oempelli, definió los dos grandes estilos que hoy dominan la bibliografía referida al arte visual de los aborígenes australianos: el Arte Mimi y el Arte de Radiografía o Rayos X.

#### 4.3.1. El Arte Mimi

Es una figura simple pintada de un solo color que, según los aborígenes, no ha sido hecha por el hombre sino por el espíritu de la gente llamada mimi. El artista, cualquiera que haya sido, tenía un fuerte sentimiento por la composición de imágenes en movimiento. Su principal motivo fue el hombre en acción, ya sea corriendo, peleando o lanzando flechas y lanzas. Sin embargo, los Berndt dicen en 1982 que «no existe una aceptación general para definir este tipo de pintura. Los criterios usados en los estudios son frecuentemente contradictorios. Algunos informantes aborígenes mantienen la idea de que estas antiguas pinturas rojas, en tierra de ocre o con sangre incorporada a la mezcla, son los espíritus Mimi sólo cuando ellas son pequeñas y bien dibujadas, mientras que otros afirman que la amplia variedad de ellas se inserta y origina en un pasado muy lejano que escapa a la memoria de sus recuerdos».

Es posible que el Arte Mimi se desarrollara a partir de las figuras lineales tan comunes en el arte de las cavernas australianas. Algunos han precisado que la característica de esta pintura es el uso del color rojo, desde el rojo pálido hasta el café marrón; pero hay otros autores que no ponen el énfasis en el color sino en las condiciones de la figura, como McCarthy en 1967. Esta opinión es compartida por muchos aborígenes, quienes sostienen que la característica central es la acción que está desarrollada en la escena. Elkin, en 1979, precisa que «hay figuras mimis realizadas en dos colores, por lo que no sería entonces el color lo distintivo, sino más bien la escena representada por estos seres estilizados y dinámicos», dándole razón a su colega McCarthy.

Aunque se ha constatado la existencia de dibujos y pinturas superpuestas sobre las anteriores, se puede asegurar que las pinturas mimis no han sido alteradas, permaneciendo intocadas por el respeto y sentimiento religioso sobre ellas depositado.



*Dos ejemplos del estilo denominado arte "Mimi". Ambas fotografías pertenecen a Robert Edwards y han sido publicadas en "Australian Dreaming" de Jennifer Isaacs, Lansdownw Press, Sydney, 1981.*



Existen grupos de pinturas mimis que comprenden un número de hasta 30 figuras en un mismo panel, conectadas

unas con otras de tal forma que revelan una capacidad de composición de gran calidad y refinamiento. Edwards afirma, en 1979, que el Arte Mimi entrega importante evidencia de la vida y la cultura de los aborígenes, ya que «estas figuras ofrecen escenas de caza, lugares de ceremonias y artefactos que han sido prolijamente documentados». Sostiene además que «este tipo de figuras se encuentran también en superficies rocosas de África y Europa».

No deja de ser interesante esa discusión académica del estilo de Arte Mimi, el cual también alcanza al llamado Arte de Radiografía, que es el que veré a continuación.

#### 4.3.2. El Arte Rayos X

Se ha dado esta denominación a un tipo de arte visual que tiene la característica de expresar junto al dibujo todo aquello que permanece oculto a la mirada externa del observador. Con razón Edwards, 1979, sostiene que «este arte, además de ser visual, es un arte intelectual, ya que las figuras contienen no sólo lo que se ve, sino también aquello que está o debe estar presente». De esta forma aparece en el dibujo el esqueleto, el corazón, los pulmones, el estómago, los intestinos y otros órganos del cuerpo.

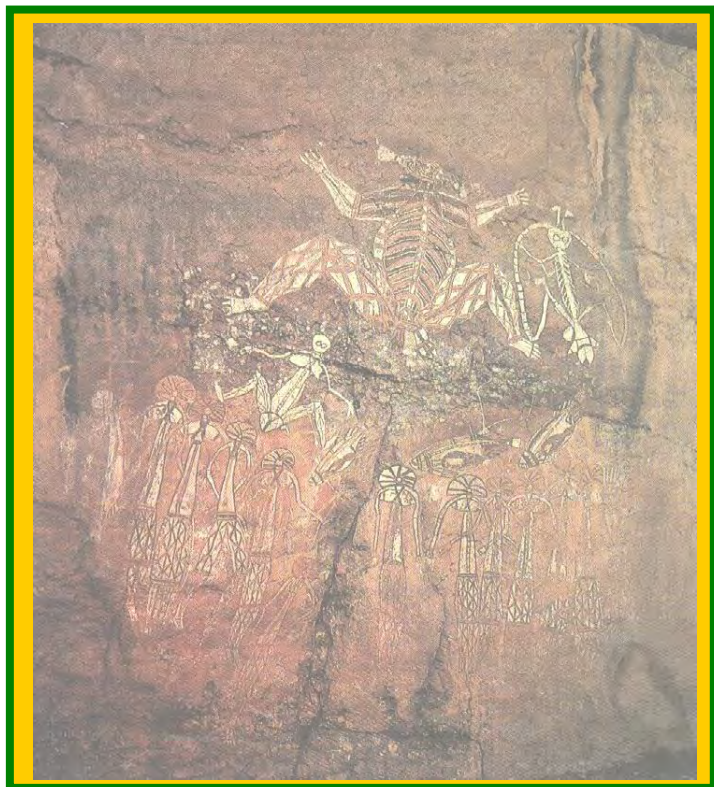
Mientras el estilo Mimi se encuentra ampliamente desarrollado en toda Australia, el estilo denominado Rayos X o Radiografía está limitado sólo a la zona norte del país y, más concretamente, a la Tierra de Arnhem.

De acuerdo con las figuras, el arte de estilo Rayos X es más homogéneo que el estilo Mimi, debido a su característica, representación de los detalles de la anatomía y de su interior. El artista enfatizaba esto en relación con las formas que realmente podían ser observadas. Por ello, Edwards sostiene que este arte es intelectual, además de ser visual. Las perspectivas de las figuras del estilo en Rayos X son marcadamente simbólicas. Las imágenes expresan un mínimo o ningún movimiento. Ubicadas de costado, no se aprecia conexión entre las figuras, que en su gran mayoría son animales (peces y canguros); cuando son humanas, generalmente son mujeres. Brandl indica en 1982 que «raramente se encuentran pinturas de alimentos vegetales, y que tampoco parecen estar en conexión con sus concepciones y prácticas mitológicas o totémicas». En cambio, se registran y documentan pinturas que representan imágenes con motivos adquiridos a raíz de la colonización europea, tales como barcos, caballos, hachas de fierro y armas de fuego.

Si bien es cierto que existe acuerdo en catalogar al Arte Mimi como fundamentalmente religioso, no ocurre así con el estilo Rayos X. Hay autores, como Peter Sutton en 1988, que sostiene que, en este caso, «el dibujo de los cuerpos de esa manera está concebido como una metáfora o una analogía de un tipo de conocimiento ceremonial, que ve más allá del exterior disponible a la percepción ordinaria, alcanzando una visión de lo oculto, cuya revelación se exterioriza como los interiores en las figuras». Esta interpretación del Arte Rayos X indica, entonces, que estaríamos en presencia de una forma de transmisión de un saber cultural antiguo y extraordinario, objeto de especial veneración y respeto.



Para Howard Morphy (1981), ambos estilos deben ser observados en este marco espiritual de la existencia, heredero directamente de los Seres Ancestrales de la creación, vale decir en una perspectiva también religiosa.



*Esta figura pertenecería al espíritu de Namandjolg, de quien se dice habría tenido, en el norte australiano, una significativa participación en la creación del medio ambiente. Fotografía en "Kakadu Dreaming", Sally Markham-David. The Jacaranda Press. Hong Kong, 1989, página 16.*

En definitiva, tanto las pinturas como los grabados representan un camino o una forma de mirar el mundo y ordena las experiencias de la vida en términos de la relación entre el ser humano y el dominio ancestral. Las pinturas, según Morphy, «pueden ser entendidas completamente solo cuando son relacionadas con las canciones, danzas y eventos rituales que acompañan a su producción y revelación en el contexto ceremonial». Lo cierto es que, sólo cuando ellas son integradas dentro de la amplia construcción edificada por cientos de generaciones, se puede penetrar en el universo cultural que les ha dado vida y significado. El arte conlleva una significación, la cual ayuda a dotar a los eventos de cada día con un rasgo familiar, fundado en la Tierra con un sentido cósmico, por la referencia y conexión de las imágenes del pasado. Más aún, dentro del contexto general que alimenta el modo de vida de la sociedad aborigen, una visión continuada de la historia humana, similar a la perspectiva judía, es fácil concluir que todas sus actividades están insertadas en los principios o concepciones religiosas, de donde emanan las interpretaciones y acciones que asumen en su vida diaria.

#### 4.4. LA ANTIGÜEDAD DE LAS PINTURAS

La mayoría de los autores preocupados por la prehistoria australiana (Mulvaney, White, Flood, Blainey y otros) se inclinan

por sostener que el arte de las pinturas rupestres en cavernas y refugios de albergue posee la misma antigüedad que el arte de grabados y perforaciones en rocas, aunque hay estudiosos que rehúsan aceptar esta aseveración. Para los primeros, en la Tierra de Arnhem se encontrarían las evidencias.

También en otros lugares donde se han realizado excavaciones se encontraron tierras de colores usadas en pinturas junto a depósitos de materiales orgánicos en los mismos niveles. Algunos elementos sometidos al sistema de radiocarbono <sup>14</sup> han entregado fechas de antigüedad de 18 mil años. Tizas de ocre desenterradas en la Caverna de Kenniff en el sur del Estado de Queensland proporcionan una antigüedad de 19 mil años.

Una mayor antigüedad aún se descubrió en las tierras colorantes empleadas en ceremonias fúnebres y entierros en los alrededores del Lago Mungo, como lo demuestran las osamentas estudiadas, cuya antigüedad se establece alrededor de los 32 mil años.

La Dra. Josephine Flood precisa, en 1983, que el arte australiano durante el período pleistocénico o Edad de Hielo está muy claramente representado por grabaciones y perforaciones en rocas, y que el estilo dinámico expresado en numerosas pinturas rupestres del norte del país se ubica dentro de este tiempo, lo que demostraría que dichas escenas serían las más antiguas pinturas narrativas que se conocen en el mundo. Ella nos dice: «Los estilos Macaroni pintados en murallas de refugios del sur de Europa y que expresan un estilo naturalista (Lascaux en Francia y Altamira en España) serían más recientes que los diseños y dibujos encontrados en la Caverna de Koonalda en Australia. Las pinturas de toros, caballos y ciervos de Lascaux, documentadas con una antigüedad de 28 a 22 mil años, y la mujer recogiendo miel en la Caverna de la Araña, en Valencia, España, con una data de 10 a 8 mil años, estarían muy por debajo del tiempo en que los aborígenes australianos empezaron a desarrollar y a dejar testimonio de su arte pictórico».

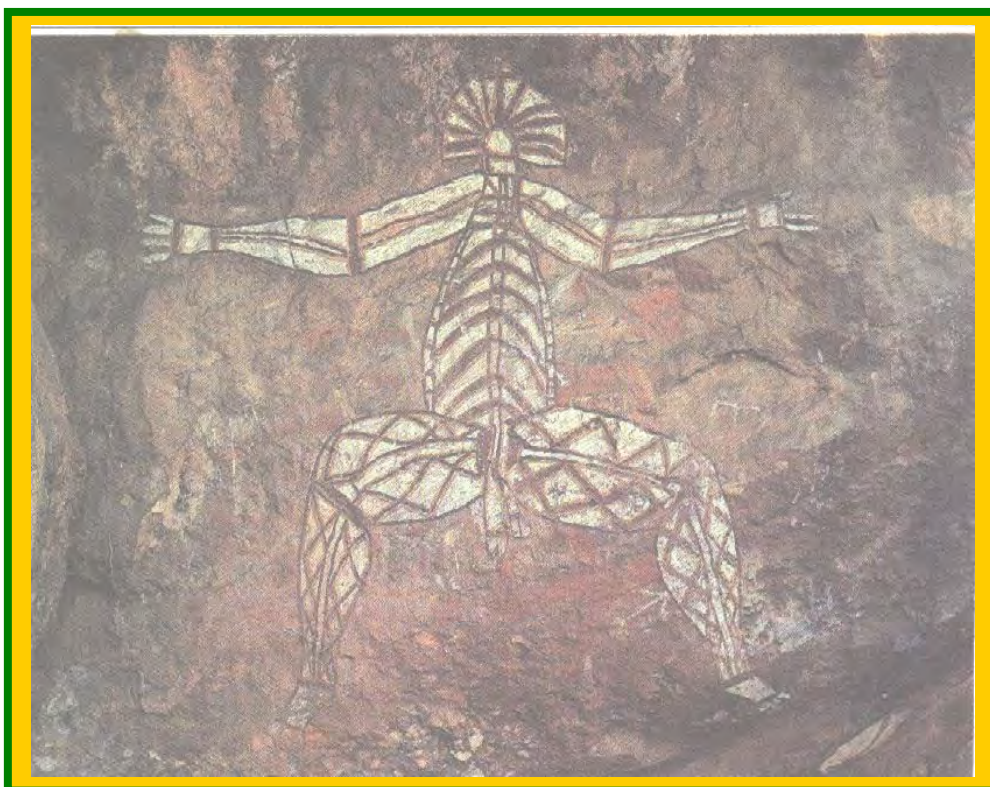
Como aún no existe un método científico adecuado que permita determinar con exactitud la fecha en que fueron confeccionadas las pinturas rupestres, se han adoptado dos caminos diferentes de investigación para aproximarse a un resultado. Uno de ellos es la asociación de las tierras de colores con los depósitos susceptibles de ser sometidos a alguna prueba de laboratorio. Este método dice que es perfectamente posible vincular los ocre y tierras de colores de una determinada pintura con los colorantes, tomados de otro lugar, que han sido encontrados en asociación con sustancias orgánicas. El otro camino de investigación se basa en los antecedentes estampados en las pinturas, que permiten, a través de una minuciosa observación, determinar las características culturales contenidas e inferir a través de ellas la antigüedad que poseen. En este caso, cuando aparece algún objeto en una pintura, se supone la existencia y uso de él al momento de la confección de la pintura. Si dicho objeto ha permanecido junto a elementos orgánicos susceptibles de documentar es posible entonces aproximarse a la determinación de su edad. También en este caso es posible una aproximación ubicando ese elemento cultural dentro del contexto general de la información arqueológica de que se dispone.

Sin lugar a duda de que los antecedentes disponibles son escasos. Pero la investigación no se ha detenido y el mundo

científico se esfuerza por encontrar nuevos métodos que permitan penetrar en el pasado con mayor exactitud y obtener mejores resultados. La última palabra no se ha dicho y el último libro no se ha escrito.

#### 4.5. la interpretación de las pinturas

Los investigadores del arte aborigen no han cesado de recorrer lugares, entrevistar a sus moradores y documentar toda la información posible que emana de la tradición oral de los lugareños. Este enorme trabajo ha permitido recoger, en muchos casos, abundante y detallada interpretación de cada una de las obras que permanecen como testigos silenciosos de la vida cultural y religiosa de los aborígenes australianos.



*La figura representa al peligroso espíritu de Nabalwinjbulwini, quien seducía a las mujeres y luego les daba muerte y las ingería. Fotografía en "Kakadu"*

Aun cuando las opiniones varían entre los intérpretes de las pinturas, la mayoría se muestra de acuerdo en que ellas expresan la visión cosmológica de los primeros australianos; la interpretación de su mundo y la justificación de las cosas vivientes. Pero, además de ello, se puede encontrar la valorización de sus costumbres sociales, es decir, los valores éticos que asumen como norma y conducta de su vida personal y de sus relaciones familiares y comunitarias.

Con el objeto de ilustrar estos aspectos al lector, me detendré en tres áreas, que sin ser lugares más importantes que otros, reflejan en gran medida la tónica general de todo el país. El centro, el sur y el norte darán una idea de lo que se esconde detrás de las imágenes que se ofrecen al observador contemporáneo.

##### 4.5.1. Las pinturas en Ayers Rock

En el centro de Australia existe la famosa roca conocida como Ayers Rock. Es una formación de piedra de una sola pieza. Tiene una altura superior a 300 metros y su diámetro alcanza los 9 kilómetros. Está ubicada al sureste de la ciudad de Alice Springs. Esta inmensa mole de piedra posee un extraordinario colorido que cambia desde el color naranja hasta el morado en la salida y puesta del sol. Su áspera formación contiene numerosas vertientes de agua, algunas de las cuales son permanentes. Allí se pueden encontrar muchas cavernas. La formación del macizo rocoso ha permitido que las lluvias crearan angostas y fértiles áreas, haciendo posible el crecimiento de bastante vegetación que atrae a los animales a beber y pastar.

Para los aborígenes este lugar se denomina Uluru y su configuración geológica está relacionada con un milagroso levantamiento de terreno proveniente de montes arenosos de color rojo. La relación entre la roca de Uluru y los aborígenes que rodean el desierto central está cargada de significación religiosa. La comunidad de Pitjandjara es una de las más vinculadas al sector, cuya visión de Uluru es explicada en ricas y profundas historias que se han transmitido de generación en generación. Todo lo que allí existe: grandes bahías, aberturas con sus caminos de acceso lateral, vertientes y riachuelos, superficies cinceladas y enormes cavernas, fue obra de sus seres ancestrales. El origen religioso de Uluru es explicado por los lugareños. Linga, un pequeño lagarto, mitad hombre y mitad lagartija, que vivía en las cercanías de Uluru había estado durante muchos días haciendo un bumerán. Cuando éste estuvo terminado, salió a comprobar su balance. Este objeto voló cada vez más alto en el aire, para luego girar alrededor del desierto hasta que se enterró por sí mismo en la arena suelta de los montes arenosos, los cuales se transformaron más tarde en roca. En el afán por encontrar el arma perdida entre las arenas se fueron formando las asperezas y características externas que hoy presenta Uluru.

En las sombrías cavernas existen numerosas pinturas que retratan a sus seres totémicos, quienes explican a través de ellas sus actividades creadoras. Muchos diseños son abstractos, aun cuando contienen en su interior figuras de animales y seres humanos. Esto hace difícil su interpretación si no se cuenta con un informante aborígen. El acceso a determinados sitios está prohibido porque son lugares sagrados donde se realizan las ceremonias de iniciación de los novicios nativos.

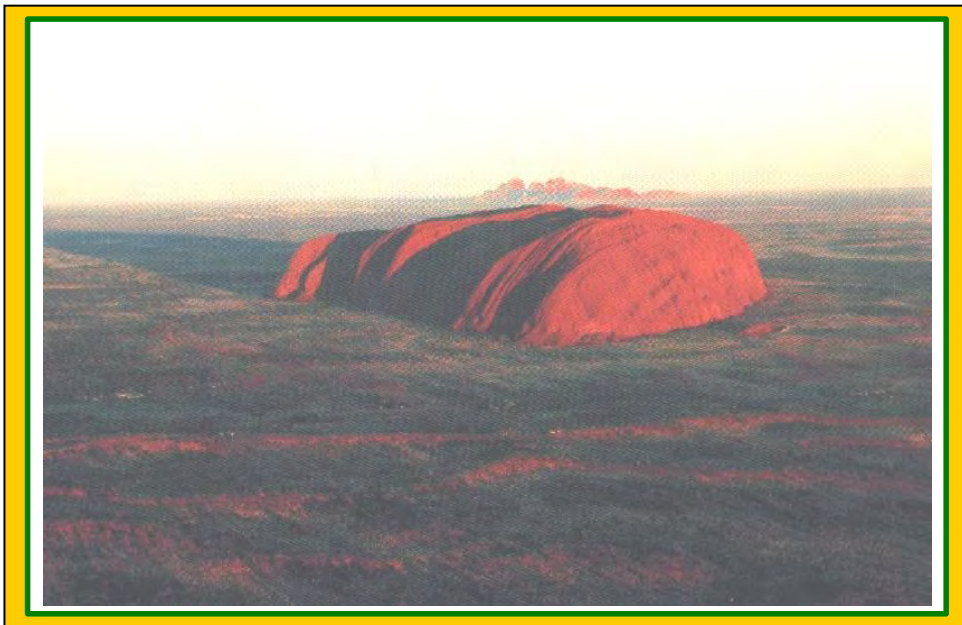
Existen doce cavernas que contienen pinturas. Todas ellas han sido minuciosamente documentadas por Charles P. Mountford en su libro *Ayers Rock, Its People, Their Beliefs, and Their Art*, publicado en el año 1965. Para él, «un examen de las pinturas de las cavernas revela que la mayoría de los diseños son abstractos, haciendo imposible su interpretación sin la ayuda del artista que las produjo. Sin embargo, es posible llegar a una conclusión sobre ellas si se establece una relación de analogía con otras pinturas hechas por los habitantes de la comunidad de Pitjandjara».

En una de las cavernas, el sitio número nueve, la figura denominada B representa la personificación del Hombre de la Higuera, cuya cabeza convencional ha sido reemplazada por un amplio círculo con rayos que se proyectan desde la parte superior. El artista que pintó esta imagen en el año 1940 explicó a Mountford que se trataba de la figura del árbol en tiempo de la creación y que, en las ceremonias actuales, los actores lucen de la misma forma. Vestidos y decorados con sofisticadas y hermosas máscaras, pasan



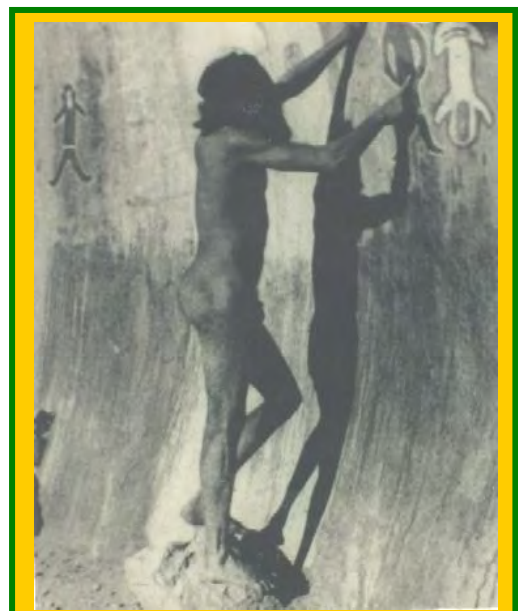
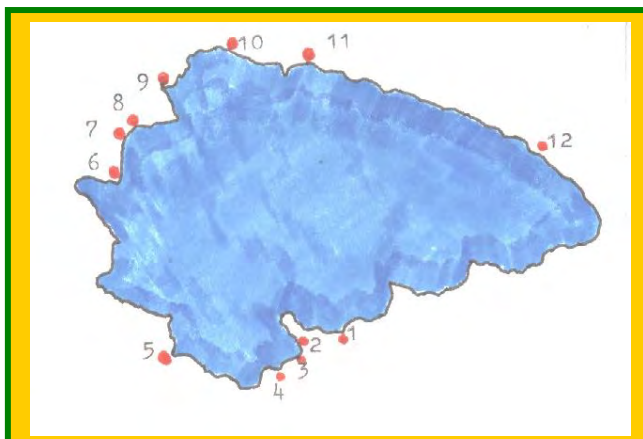
a ser parte de los poderes del Hombre de la Higuera en su ceremonial. En la época de la recolección de los frutos, hombres y mujeres danzan. El que personifica al Hombre de la Higuera sube al árbol y remece sus ramas para que sus frutos caigan. Las mujeres, con los ojos dirigidos al suelo (no pueden levantar la vista hacia el árbol), recolectan los higos y los ponen en sus recipientes de madera, llevándolos hacia el lugar de asentamiento. Después que las mujeres se han retirado del área, los hombres bailan alrededor del árbol y van haciéndose cortes en sus brazos; con la sangre que les emana pintan el tronco de la higuera, asegurando con ello la abundancia del fruto para la nueva estación, en cualquier parte del mundo.

En el sitio número dos está ubicada la caverna de Mutijilda, donde existe un refugio de más o menos 90 metros de largo en la muralla occidental de Ayers Rock. Entre otras figuras se observa la presencia de un dingo, de una curiosa ancla, de un gran número de seres humanos, dotados, en su gran mayoría, de máscaras exageradas.



*La solemne piedra ubicada en el centro de Australia. Para las comunidades aborígenes, que habitan el lugar por más de 40 mil años, su nombre es Uluru, mientras que la inmigración británica, llegada solo en 1788, la bautizó con el nombre de Ayers Rock.*

*En la piedra de Uluru, de 9 kilómetros de extensión y con una altura superior a los 300 metros, hay doce entradas a su interior. Ellas han servido para que las comunidades aborígenes le entreguen un profundo significado religioso.*



de las cosas que ha suscitado admiración son los caminos dibujados, especies de rutas que mostrarían los itinerarios seguidos por los héroes religiosos que actuaron en tiempos de la creación. Las múltiples líneas paralelas simbolizarían las rutas de sus seguidores y los círculos, los lugares de asentamiento de las comunidades del área. La mayoría de los signos no han sido descifrados aún por los estudiosos del arte aborígen.

Sin embargo, a consecuencia del trabajo de Geoff Bardon en Papunya con los artistas aborígenes de la pintura acrílica del desierto occidental, donde han participado varias comunidades del área, se ha logrado establecer una aproximación bastante importante. Charlie Tjaruru señala en 1987 que la visión que entregan los artistas en la pintura acrílica tiene sus raíces en la pintura rupestre, a la cual representaría, en este caso, se refiere a los signos abstractos, a la observación de un evento narrativo, cimentado y localizado en una topografía determinada. Serían cartas o mapas de tipo geográfico que documentan su medio físico con los lugares en que han acontecido los hechos de la creación.



Arriba: En la esquina del sureste, se encuentra el sitio llamado Mula, lugar donde aparecen figuras estilizadas que dejan constancia de la ocupación del lugar por varios miles de años.

Abajo izquierda: Mala ha sido por muchos años un sitio de iniciación para los jóvenes aborígenes que entran en la edad de la pubertad. Allí se practicaba la circuncisión y la subincisión. Las pinturas cumplen con fines didácticos para los jóvenes que entran a la vida adulta.

Fotografías de Charles Mountford en "Ayers Rocks, Its People, Their Belief and Their Arts, Angus and Robertson, Sydney, 1965, páginas 177 y siguientes.

#### 4.5.2. Las pinturas en la zona sur de Australia

Las pinturas en la región del sur de Australia tuvieron un desarrollo mucho más tardío que los grabados en roca. De acuerdo con Carol Cooper (1982), lo más importante y significativo de esta expresión artística se localiza en la parte occidental del Estado de Nueva Gales del Sur, el énfasis está puesto en notables figuras en serie, las cuales, por lo general, son pequeñas y repetitivas. Una cantidad notable de figuras humanas pintadas en rojo, blanco y amarillo expresan danzas y combates. Se observan también escenas de caza de canguros y emús. Las representaciones de tipo geométrico usadas en los grabados en roca se encuentran también en pinturas, donde círculos concéntricos, líneas paralelas y cilindros son trazados notablemente. Estas mismas figuras aparecen en tallados de árboles.

En el Estado de Victoria y en el sureste del Estado de Australia del Sur se han documentado fundamentalmente figuras pequeñas, la mayoría con características humanas. En el área de Sydney predominan las figuras hechas como arte invertido, es decir, figuras en negativo de mano de mujeres, niños, bumerán y lanzas que han sido ubicadas sobre las paredes antes de esparcir encima de ellas la pintura acumulada en la boca.

Aun cuando este arte es vigoroso y fuerte, no se compara con la gran variedad de imágenes y colores existentes en la zona norte del país.

En el interior del Estado de Nueva Gales del Sur se localizan los lugares más grandes de exposición. Cerca de la actual ciudad de Cobar, entre las montañas de Gundabooka y Grenfell, existen las galerías más importantes; en alrededor de 40 sitios se pueden observar delgadas figuras de 10 a 40 centímetros de alto, que generalmente están pintadas de negro.

En la Bahía de Jervis, dentro del Estado de Nueva Gales del Sur, pero bajo la jurisdicción del Gobierno Federal como consecuencia de una base naval instalada allí, habitan los aborígenes de la comunidad de Ngarigo. Allí está la pintura referida a Daramulan, quien posee poderes mágicos que transmite a los ancianos. Daramulan, de acuerdo a la versión entregada por los habitantes del lugar, vivió en la Tierra para enseñar a los hombres. Implantó la ceremonia conocida como «Kuringal», que contempla la remoción de un diente delantero de los jóvenes casados cuando son iniciados. Determinó cuáles alimentos podían comer. Es el guardián y protector de su gente y se enfada cuando ésta no obedece sus prohibiciones. Los Ngarigo creen en la existencia de una tierra detrás del cielo, lugar donde viven otra existencia, porque ellos piensan que el espíritu de una persona va hacia el cielo a reunirse y a ser cuidado por Daramulan.



Izquierda: Hombres danzando en las cercanías de Braidwood, en el Estado de Nuevas Gales del Sur.





*Imágenes en esténciles que se encuentran prácticamente en todo el país. Esta muestra corresponde al desfiladero de Carnavon, en el Estado de Queensland.*



*Manos y bumeranes impresos en la pared, cuyo procedimiento se origina a través de introducirse pintura en la boca y luego lanzarla con fuerza sobre la pared. Previamente la superficie ha sido coloreada con color blanco.*

Los sobrecogedores rostros pintados en el noroeste de Australia, conocidas como «wandjina», han llamado la atención de la gente interesada en las pinturas aborígenes por más de 150 años. Frecuentemente han sido relacionadas con otras tan distantes y lejanas como las pinturas rupestres de Oenpelli, Delamere, en el occidente de la Tierra de Arnhem, cerca del Río Victoria en el Territorio del Norte.

Las figuras de Kimberley están pintadas sobre una superficie blanca, retratando a unos gigantescos seres humanos, cuya longitud alcanza a más de 4 metros de altura. Aun cuando las figuras están pintadas en blanco, los detalles interiores han sido pintados con diversos colores. Los rostros están circundados por una aureola, excepto la parte inferior, a la altura de la mandíbula. La cabeza es un centro de radiación de líneas que semejan rayos. Una sola pestaña enmarca ambos ojos, que forman una unidad con la nariz. No poseen boca y sólo una figura tiene cuerpo. Predomina el color rojo, en diversas tonalidades, pero aparece el amarillo, el negro y el azul pálido. Cada una de estas figuras posee nombre propio, y resume en sí misma y en sus interrelaciones con las demás una gran complejidad significativa. Los diseños de las caras humanas están acompañados con una gran diversidad de signos y de otras imágenes referidas a seres totémicos.

Los wandjinas son extremadamente importantes para los aborígenes de Kimberley, ya que ellas serían sus espíritus creadores, que quedaron grabados en la roca cuando cambiaron sus características físicas. Ellos viajan a través de países creando las plantas, los animales y todo lo que existe y son responsables también de los truenos y relámpagos en las estaciones de lluvia.

Mucho se ha especulado en torno al origen de estas pinturas. Algunos piensan que derivarían de visitantes extranjeros procedentes de Borneo o de Indonesia. Otras vinculan su origen a visitantes extraterrestres que habrían dejado estampada su presencia. Dichos comentarios generalmente provienen de personas que son deslumbradas por la belleza y solemnidad de los diseños, y extraños de su altísima calidad y de las técnicas empleadas en su confección. Para otros, las figuras serían



astronautas que, inexplicablemente, fueron retratados en la antigüedad.



---

*Una de las figuras más notables en el norte australiano, en la región de Kimberly, son las pinturas llamadas Wandjina. Estas imágenes se encuentran pintadas en Rowalumbin, en el lugar de Napier.*

---



*Fotografía de Jutta Malnic en "Arts of the Dreaming, Australian (s Living Heritage, Jennifer Isaacs, Lansdowne, Sydney, 1984, página 159.*

*Abajo: Wandjina en la ensenada de Black Fellow, en Australia occidental. Fotografía de I Crawford en "Australian Dreaming", Oxford University Press, Melbourne, 1968, página 71.*

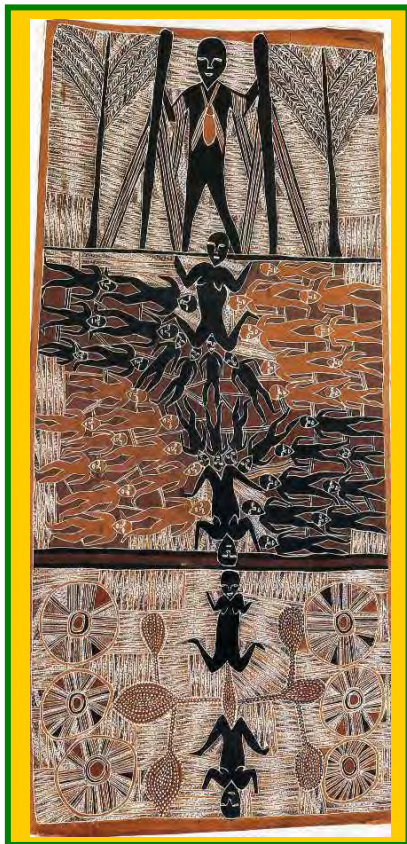
La arqueología y la antropología australiana prescinden de estas consideraciones. Ronald y Catherine Berndt sostienen, en 1988, que pinturas de estas características están presentes en otros lugares, citando como ejemplo el caso de las pinturas de Los Hermanos del Relámpago, ubicadas en Delamere, en el Territorio del Norte. Para Mulvaney, en su artículo «El fin del Comienzo», insertado en la Enciclopedia «Australian to 1788», «estas imágenes no son seres espaciales con cascos de astronautas, sino la grabación y el dibujo de la imaginación de los pueblos indígenas, referida a sus antepasados, a los Grandes Seres de la Creación y a las ceremonias religiosas que reviven toda la mitología dentro de su ambiente climático original». Lo concreto es que las expresiones de arte visual fueron concebidas para retener y transmitir a los miembros de la comunidad aborigen el conocimiento ganado tras un largo período de tiempo.

# La sociedad aborígen en Australia

## Capítulo V

- 5. Introducción.
  - 5.1. Documentación histórica.
  - 5.2. Su función educativa.
  - 5.3. La técnica usada.
  - 5.4. Contenido y significado.
  - 5.5. Los estilos.
    - 5.5.1. Las Islas Bathurst y Melville.
    - 5.5.2. El occidente de la Tierra de Arnhem.
    - 5.5.3. El oriente de la Tierra de Arnhem.
    - 5.5.4. La Isla Groote.
  - 5.6. Variación en los estilos.
  - 5.7. Las pinturas.
    - 5.7.1. La visión de los artistas.
    - 5.7.2. Contenido de algunas

## LAS PINTURAS EN CORTEZAS DE ARBOL



## 5. Introducción

Los aborígenes australianos han pintado en cortezas de árboles por lo menos desde hace un siglo, pero se estima que esta práctica se extiende hacia el pasado por varios cientos de años. La primera evidencia se remonta al año de 1878, cuando exploradores las descubrieron en el Puerto de Essington, en el norte del continente. Se cree que este arte se originó a consecuencias del movimiento continuo de un lugar a otro y para protegerse de las inclemencias del tiempo. En la construcción de sus refugios y chozas emplearon cortezas de eucaliptos y el largo tiempo ocioso los habría motivado a decorar sus interiores con dibujos y pinturas, que más tarde terminaron por convertirse en una práctica habitual y de significación religiosa. Las cortezas pasaron de este modo a convertirse en un medio para la instrucción de los iniciados; las que servían para explicar a los novicios las historias y narraciones relacionadas con la creación, situación que era acompañada con cantos y danzas.

El uso de cortezas de árboles para construir sus viviendas provisorias y su decoración interior, fue una amplia práctica en toda Australia, incluyendo a la isla de Tasmania en el sur y a las islas Barthurst y Melville en el norte. Muy pocos ejemplos de este arte visual han logrado sobrevivir en el sur del continente, debido a la poca atención prestada por los colonizadores a la cultura de los pueblos originarios, permitiendo que muchos ejemplares fueran destruidos o resultaran deteriorados por los factores climáticos naturales imperantes.

La práctica de pintar las cortezas de árboles transformadas en placas o planchas de madera tiene un mayor desarrollo en el norte del país, específicamente en la Tierra de Arnhem y en las islas Melville y Bathurst, ubicadas en el norte del Golfo de Carpentaria. Otras muestras, con características muy especiales, se encuentran en la isla de Mornington, opuesta al Golfo, cuyas condiciones de aislamiento y de difícil comunicación con el continente están provocadas por la irregularidad de las mareas y por las tempestuosas aguas de los estrechos de Dundas y de Clarence.

Los antropólogos han destacado el sentido de posesión o pertenencia que la comunidad mantiene respecto de sus dibujos o diseños. Son tan propios del grupo como la relación religiosa que mantienen con su medio ambiente físico, con las canciones ceremoniales y con las especies animales y vegetales que viven dentro de sus fronteras territoriales. El catálogo de exhibición del Museo de Brighton, en el Reino Unido, 1988, documenta esta información tomando como ejemplo los dibujos de diamantes que los artistas incluyen en sus pinturas: **"son dibujos del clan que establecen una relación entre los seres ancestrales y los grupos humanos específicos. Esto es porque los modelos tienen dueño y solamente la gente que tiene derecho a ellos, los puede dibujar. En lugares de la Tierra de Arnhem este aspecto de usar determinados sistemas de identificación en las pinturas es algo formalizado; es parte del significado de la pintura. En el área de Yolngu, cada clan posee una cantidad de dibujos que son de su exclusiva propiedad. Estos diseños consisten en elementos geométricos que se diferencian en tamaño o detalles de los que usa otro clan"**.



Los diseños y las historias que contienen las pinturas pasan de padres a hijos. No se reproducen en su forma exacta, pero ciertos aspectos y eventos relacionados con su ritual y sus creencias, pueden ser reproducidos con el permiso del artista. Toda pintura que encierra un contenido religioso no está al alcance de cualquiera; son reservadas para los miembros de la comunidad que tengan nivel o reconocimiento especial dentro de ella, como es el caso de las personas que han sido iniciadas en el saber secreto que esa comunidad ha acumulado y que le es propio.



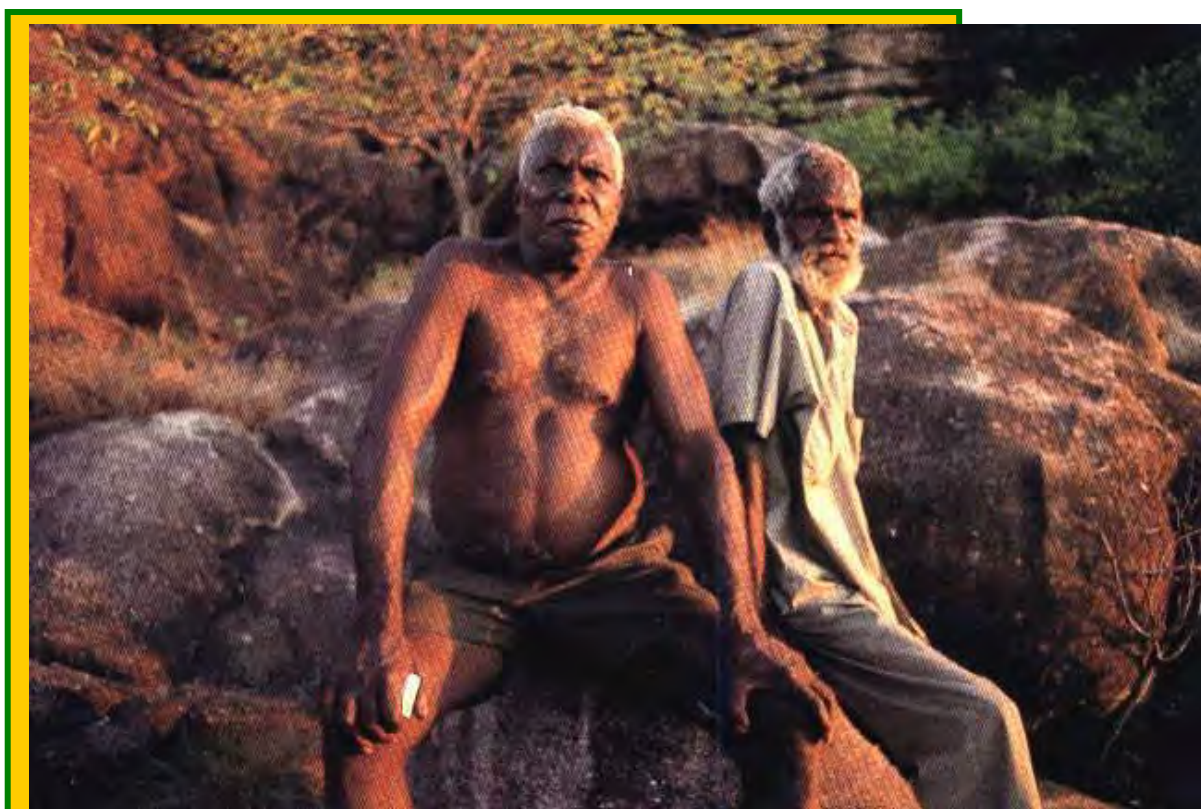
Los aborígenes ancianos son los depositarios del conocimiento transmitido por sus antepasados. Ellos son los encargados de instruir posteriormente a las nuevas generaciones. Ellos reciben todo el respeto de sus comunidades.

En la sociedad aborígen tradicional, las posesiones más importantes de una persona son los objetos sagrados de la comunidad. Los diseños de los primeros australianos que contienen la cosmología y que son usados en el ritual religioso, en algunos casos, pueden compartirse con personas de otras comunidades, si se desea iniciar una relación especial; en este caso, el dibujo es pintado en el pecho de esa persona. El compartir el diseño, acompañando el acto de pintarlo con la narración de su historia, es, simbólicamente, la incorporación de un extraño a la comunidad o al grupo. La pintura se borra en un par de días, pero permite que el recién llegado se sienta parte del grupo que lo ha recibido. El agradecimiento del extranjero se expresa en regalar alimentos u ofrecer su trabajo en beneficio de la comunidad receptora. Si el visitante es importante en su propia comunidad, puede, a su vez, compartir sus símbolos con los miembros de este nuevo grupo.



Un artista no pinta sólo en función de la tradición heredada, utilizando los diseños y las historias en ella contenidas para una mera reproducción, sino que, además, está facultado para incorporar su propia interpretación o personal punto de vista.

Tradicionalmente las pinturas en cortezas de árboles fueron confeccionadas por los varones, pero recientemente, en algunas regiones al este de la Tierra de Arnhem, se han incorporado las mujeres. Ellas han contribuido a pintar las líneas externas de las pinturas que pertenecen a sus esposos o padres. Últimamente se sabe de pinturas, que han sido debidamente documentadas, confeccionadas íntegramente por mujeres. Los diseños utilizados están en relación con sus actividades diarias, que al igual que la pintura de los hombres, recoge escenas de pesca y de acopio de alimentos.



---

***Big Bill Neidjie, de la comunidad de Bunitj, con su amigo Feliz Holmes. Ambos observan con atención los cambios del mundo moderno y se esfuerzan por mantener sus tradiciones culturales.***

---

La demanda de estas pinturas en el mercado, especialmente por los turistas que visitan la zona norte del país, ha alterado significativamente el sistema de trabajo puesto en su elaboración. Recursos provenientes del Estado son utilizados en la compra de productos industriales, telas, pinturas acrílicas y brochas o pinceles, que han transformado la forma de las pinturas; permaneciendo sus estilos y contenidos en forma tradicional.

## 5.1. Su documentación histórica



*Un aborigen de la isla Elcho continúa con la costumbre tradicional de pintar en corteza de árbol.*

Nadie sabe realmente cuándo empezaron a hacerse las pinturas en cortezas de árboles. Los antecedentes más antiguos que se han llegado a conocer son escasos y escuetos. Desde el momento en que los colonizadores europeos llegan a Australia y comienzan a escribir la historia de este país, hacen referencias a las pinturas en cortezas de árboles de eucaliptos. Robert Edwards, en 1978, cuenta que dos exploradores franceses, Peron y Freycinet, fueron acompañados por un nativo australiano en el año 1807. El aborigen dejó constancia, con dibujos realizados en **“planchas decoradas de cortezas de árboles”, de una ceremonia fúnebre presenciada en la isla de Tasmania.** Medio siglo después, se encuentran informaciones de la existencia de cortezas pintadas en el estado de Victoria, en Nueva Gales del Sur; casi simultáneamente, se sabe de existencias similares en el norte de Australia.

En 1984 Isaacs registra una antigua información en que se da cuenta de la existencia de cortezas de árboles pintadas en Darwin en el año 1834, Esta misma información revela que este tipo de trabajos se realizan en la isla de Melville, y deja constancia de los estilos geométricos con que fueron confeccionados.

Lo que sí queda claro, por los antecedentes reunidos, es que desde hace mucho tiempo atrás las pinturas en cortezas tenían una función específica en las ceremonias, que eran usadas diferenciadamente en los ritos sagrados y que en algunas áreas del norte ocupaban lugares destacados en las ceremonias de iniciación, ubicándose sobre postes tallados y labrados con mucha pompa y ostentación.

Cualquiera que haya sido su origen y significado en el pasado, lo cierto es que hoy juegan un rol cada vez más preponderante en la vida cultural de los primeros australianos. Durante mucho tiempo, las lanzas, los arpones, corazas y los bumeráns han representado al hombre nativo de Australia, pero hoy, cada vez con más propiedad, ese lugar lo ocupa la pintura sobre corteza de árboles, que nos entrega una imagen mucho más rica de las características de este pueblo milenario.

Todos los museos australianos, especialmente los de Sydney y Adelaide, han incorporado a sus salas de exhibición una gran cantidad de pinturas en cortezas.

La primera colección, la más antigua y significativa por su valor, se encuentra en el Museo de Melbourne, en el estado de Victoria. Fue reunida en el año 1912 por el pionero de la antropología australiana, Sir Walter Baldwin Spencer.

Otra de las colecciones que concita respeto y admiración es la reunida por la expedición australiana-estadounidense en el año 1948, cuyo financiamiento fue proporcionado por la Sociedad Geográfica Nacional y por el Gobierno Federal de Australia. La expedición estuvo a cargo de Charles P. Mountford.

En 1974, el recién creado Consejo de Artes Aborígenes, adquirió a la Sociedad de Iglesias Misioneras pinturas de los artistas de Oenpelli, las cuales se habían venido confeccionando desde los principios del año 60. Hoy en día, El Consejo las usa para programas de extensión cultural tanto en Australia como en otras partes del mundo.

Estas cortezas de árboles pintadas ocupan también importantes lugares en Museos de Europa y de los Estados Unidos.

## 5.2. Su función educativa

Los aborígenes australianos, generalmente, pintan al aire libre y es frecuente observar a su alrededor a sus hijos y parientes cercanos mirando su labor. Estos momentos son aprovechados por los más ancianos para ir educando a los observadores en las tradiciones y símbolos que intervienen en la confección de su arte visual. La responsabilidad de educar a los jóvenes influye directamente en el motivo elegido para pintar. Los artistas que hoy ofrecen a la venta sus trabajos siempre ponen el énfasis en el contenido de la pintura, en lo que debe expresar, más que en un trabajo rápido y superficial, como exige la demanda que tienen sus obras en la actualidad.

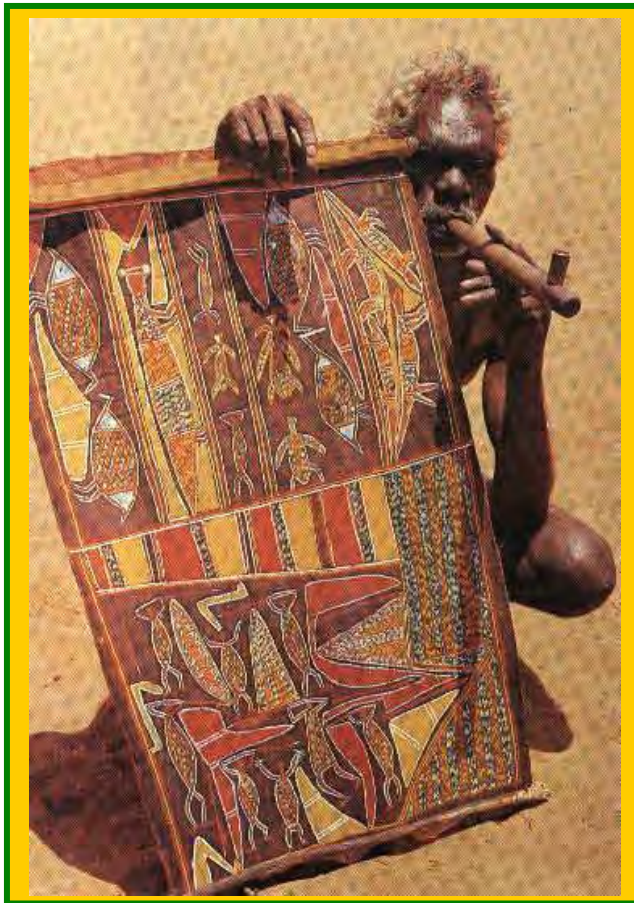
Isaacs nos cuenta, en 1984, que el destacado artista y dirigente de ceremonias religiosas del este de la Tierra de Arnhem, Wandjuk Marika, presidente del Consejo de Artes Aborígenes en 1979, se ocultó por seis meses para pintar, lejos de las distracciones y ocupaciones de la vida de su asentamiento. Durante ese tiempo, él confeccionó diez pinturas que constituían una secuencia simbólica que revelaba el conocimiento de sus antepasados sobre la creación. Posteriormente, él puso estas obras en exhibición pública en una importante galería de arte; pero antes que el público fuera invitado, trasladó a varios miembros de su familia al lugar de la exposición, pagándoles el pasaje. Entre los familiares invitados había uno, de alrededor de 40 años, que estaba listo para ser iniciado en ceremonias religiosas de contenido más profundo. Por dos días, el artista se reunió **privadamente con el "estudiante" para explicarle el contenido de** sus trabajos. Más tarde, Wandjuk y su discípulo volvieron a la Tierra de Arnhem, donde celebraron ceremonias, cuyas imágenes estaban contenidas en las pinturas que el aprendiz había observado minuciosamente por dos días, con la certeza que el conocimiento adquirido en la galería de arte le permitiría alcanzar la historia en el tiempo de sus antepasados. Afortunadamente, estas diez pinturas fueron adquiridas por la Galería Nacional de Arte en Canberra, quedando como medios inapreciables de enseñanza para las nuevas generaciones.

Desde la antigüedad, las cortezas de árboles han sido usadas con fines pedagógicos. Los etnógrafos de principios del siglo XIX constataron su uso en los sitios preparados para la iniciación de los jóvenes. Allí, se transportaban elaboradas placas que eran colgadas en postes o árboles que **decoraban los "bora", sitios escogidos para un** largo proceso de enseñanza e instrucción. Los novicios debían recorrer pacientemente cada una de ellas, recibiendo de sus mayores, la explicación sobre su contenido y las características formales que la pintura tenía. De esta forma, el iniciado incorporaba a su patrimonio personal el detalle de la narración que se le entregaba y adquiría dominio sobre los signos y símbolos de su comunidad; los que podía usar posteriormente con plena autoridad.

McCarthy, en 1974, indica que no todas las pinturas en corteza de árboles tenían **una función religiosa: " ellas podían ser hechas** por cualquier persona que lo deseara. Era una forma de pintar escenas favoritas de caza y pesca, un rito mortuorio, una danza de la comunidad o cualquier actividad



de la vida diaria. Ellos lo hacían por placer, o para documentar eventos en los cuales **habían tomado parte**". Esto les permitía mantener recuerdos visuales de sus actividades que más tarde mostraban a sus descendientes. Es obvio que siempre existen opiniones divergentes y que estimo necesario consignarlas.



*El artista con su trabajo terminado.*

*Umbakumba en Groote Eylandt, en Aboriginal Art of Australia, Douglas Baglin, p. 32*

### 5.3. La Técnica usada

La adquisición y preparación de los materiales necesarios para realizar las pinturas en cortezas de árboles requería un trabajo cuidadoso y sofisticado: la selección de una placa de madera de eucaliptos (generalmente de "*Eucalyptos tetradonta*"), **preparación** de determinados colores con jugos vegetales de plantas, flores o raíces para incorporar a la mezcla, yema de huevos de aves y tres o cuatro pinceles, hechos por lo general de cabellos humanos o de finas hebras arrancadas de hojas de palmera. La selección de todos estos materiales podía resultar una tarea bastante ardua, sobre todo si se carecía de ellos en el área propia y había que localizarlos en regiones vecinas. Hoy día, sin embargo, la incorporación de pinturas y brochas de fabricación industrial les facilita enormemente el trabajo; aún cuando para las pinturas de carácter religioso que se confeccionan para los iniciados, se sigue con la tecnología tradicional.

Cyril Havecker, en 1987, describe pormenorizadamente el proceso técnico seguido para preparar las cortezas que serán usadas como soporte de las pinturas; el catálogo producido por la Compañía de Arte y



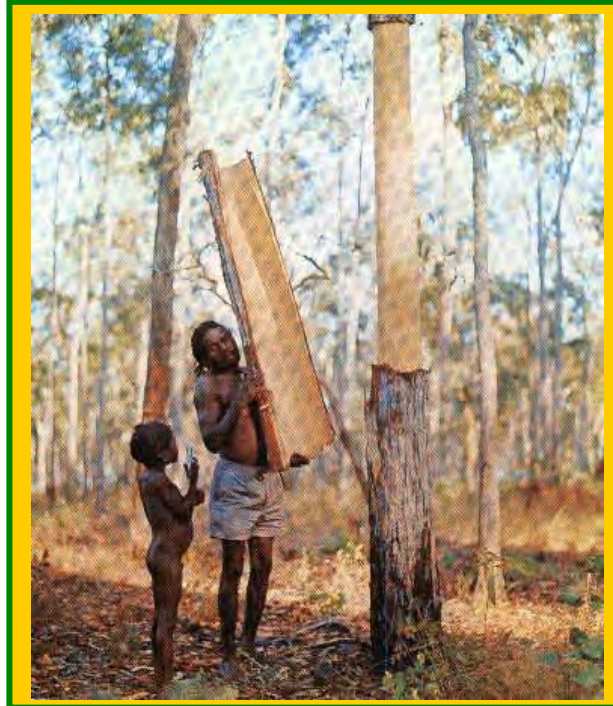
Artesanía Aborígen, patrocinado por el Departamento de Asuntos Aborígenes del gobierno federal de Australia, incursiona en los aspectos técnicos de este proceso, destacando la nueva tecnología que los nativos australianos han incorporado en su contacto con la cultura de origen europeo.

El proceso se inicia cuando el artista selecciona el árbol del cual extraerá la corteza. Ella deberá estar sin hoyos ni protuberancias, no deberá tener nudos, ni haber sido afectada por insectos que la hubieren dañado, o que vivan en su interior; usando un hacha filuda, se insertan dos cortes alrededor del árbol, ambos horizontales y cuya separación determina el largo de la pintura. Luego se unen estos dos cortes con otros en sentido vertical, para proceder, entonces, a remover la plancha con alguna herramienta plana que ejerza presión para que la placa no se quiebre. Desprendida, verde y húmeda aún, se procede a secarla: la plancha se deposita en el suelo, se cubre de tierra y sobre la superficie se ponen hojas secas y arbustos que luego son encendidos para provocar calor. Este proceso se realiza con una permanente rotación de la corteza para evitar su incineración. Luego, la plancha es sacada de la tierra caliente y puesta sobre una superficie pareja y se le ponen encima piedras para que mantenga la rigidez. Todo este proceso puede durar de 4 a 5 días. Cuando la corteza está seca y cortada de acuerdo con las dimensiones requeridas, se le acondicionan listones o varillas detrás de ella para asegurarla.

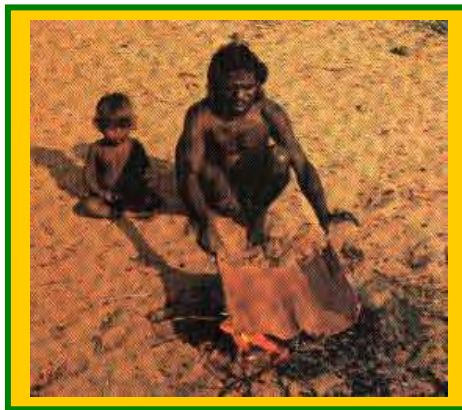
La paleta del pintor se compone de los elementos disponibles que la naturaleza le proporciona. Jugos vegetales, una varilla para revolver y mezclar los ocre. Agua, miel, yema de huevos; implementos que servirán como adherentes para la fijación de los colores en la corteza. Los pigmentos usados serán yesos y rocas de limonita, ermitita, diversas arcillas, tierra de pipa y carbón de leña; en algunas partes se usa el manganeso para el negro, y en otras se ha incorporado el carbón de viejas baterías de automóviles en desuso. El jugo de pulpas de orquídeas nativas es usado indistintamente para darle consistencia a los ocre o bien para cubrir previamente toda la superficie que será pintada; de esta forma los colores quedarán adheridos a la placa.

Los pinceles varían de acuerdo al tamaño y gruesos de la figura. Las líneas más finas, partiendo de aquellas que trazan el diseño, son realizadas con brochas confeccionadas con largos cabellos humanos o simplemente con fibras de hojas de palmera; utilizan también pinceles confeccionados de plumas. El artista cubre la brocha o pincel con el pigmento e instantáneamente pinta en una línea, fijando su carga con la brocha hacia abajo en las líneas decididas previamente, mancha y levanta en un solo movimiento. Mientras realiza esta tarea, mastica ramas pequeñas que serán usadas para pintar; algunas veces frota tallos de arbustos u orquídeas para utilizarlos en la confección de líneas delgadas o puntos. Mantiene una brocha

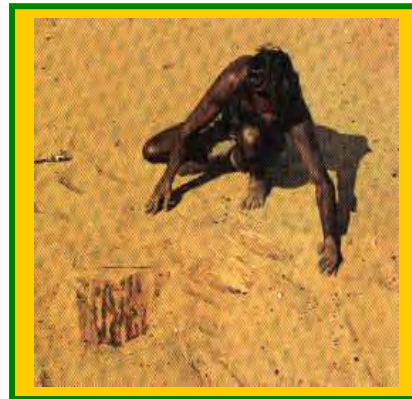
para cada color. Algunos artistas utilizan brochas con dos terminales, una para cada color. Una situación curiosa que se ha observado es la confección de brochas preparadas en forma de peinetas, provenientes de cortezas fibrosas. Ellas son usadas para cubrir el fondo de la placa con puntos, y evitar así el cansancio y tedio que ello les provoca.



*Wadamu y su hijo obtienen una corteza de árbol seleccionada previamente. Fotografías de Douglas Baglin y Bárbara Mullins en "Aboriginal Arts of Australia, Shepp Books, Sydney, p 33.*



*Aquí se presenta el proceso de secar la corteza para quitarle la humedad.*



*La corteza se ubica en la arena y sobre ella se instalan piedras para conseguir su rigidez.*

Edwards, McCarthy y el Consejo de Artes Aborígenes (Oenpelli, Bark Painting), coinciden en sostener que no se puede hablar de una

situación estandarizada de los aborígenes para pintar sus cortezas; sino que en ellos se observan las mismas peculiaridades que se dan en cualquier artista occidental. Hay diferentes estilos locales para pintar. Si bien es cierto que existen limitaciones de materiales para el artista, éste es libre para seguir sus propios métodos. Para las personas de origen europeo llama la atención que en algunas oportunidades dos hombres trabajen simultáneamente una pintura, cada uno haciendo su contribución personal al total de la obra. Solamente en comunidades donde la fidelidad a la tradición es mayor, se mantiene el trabajo individual como una cuestión de principios.

#### 5.4. Contenido y significado de las pinturas

Las pinturas confeccionadas sobre cortezas de árboles están basadas en la variada actividad cotidiana de la comunidad. Sus motivos están relacionados con la caza, la pesca y la recolección de frutos, además de temas con contenido religioso que buscan representar visualmente escenas del llamado **"tiempo de la creación"** o del *dreamtime*, como sostiene la literatura australiana.

Hay pinturas que adquieren el **carácter de "secretas o restringidas"** cuando son preparadas para las ceremonias religiosas y, por lo general, son destruidas inmediatamente después de la celebración. Estas, nunca son explicitadas a las mujeres o niños, incluyendo a los de la propia comunidad. Si por algún motivo una mujer, mediante un subterfugio accede a dicha información, se le debe castigar severamente.

Los símbolos juegan un rol muy importante en la vida y el pensamiento de los aborígenes. Cada símbolo usado puede tener una gran variedad de significados, dependiendo del conocimiento que se tenga de las concepciones religiosas que inspiran la vida aborígen. En este sentido, el observador externo debe ser informado en detalle por el artista aborígen para una correcta interpretación.

Howard Morphy, en 1981, cuando analiza el arte en el norte de **Australia, precisa que "es uno de los caminos para dejar constancia del poder del pasado ancestral. Esta es la raíz por la cual el arte asume un significado; pasando a convertirse en un sistema de comunicación que vincula en un mismo acto, a las cosas, a la gente y a los lugares físicos de la tierra, transformados por el poder y la acción de los "Seres Ancestrales". ... "Cada pintura, y a veces cada parte de la pintura, posee varios niveles de interpretación que se asocian con este contenido central"**.



*Pintura en corteza de árbol de la llamada serpiente del arco iris. El artista, Namirrkí, pertenece a la comunidad aborígen de Gunwinguu, en MORMEA, cerca del río Mann, en la llamada Tierra de Arnhem.*

Así, una pintura puede ser interpretada como una carta geográfica del área o como una documentación de ciertos eventos que tuvieron lugar en el **viaje de los "Seres Ancestrales" que cruzaron la tierra** para ir creando las cosas, - todas las especies-, que tienen **existencia actual**". Morphy no termina su exposición **aquí; va más lejos: "La** interpretación que se puede alcanzar en los distintos niveles de la pintura están integradas con el sistema de iniciación al que son sometidos los novicios aborígenes, en cuyo proceso algunos antecedentes son más conocidos que otros. Cuando una persona es instruida acerca del significado de la pintura, no adquiere un conocimiento total de ella, sino solamente una parte. Después, en la medida que el novicio crece, tendrá la oportunidad de saber más acerca de la misma pintura". El termina su síntesis afirmando que: "no todo el conocimiento sobre el significado de la pintura es obtenido a través de la instrucción formal que se le imparte. Este podrá ser completado aprendiendo las canciones y danzas que están relacionadas con la pintura; y en algunos casos, visitando los lugares representados en la pintura. La suma de todo esto, le permitirá alcanzar un conocimiento más profundo de la significación mitológica que tiene **la pintura**".

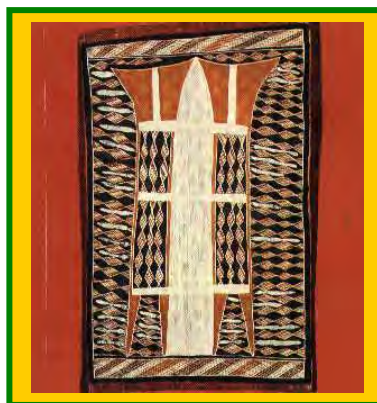
Es difícil establecer un criterio general de contenido e interpretación para las pinturas en cortezas de árboles. Los autores australianos que se han especializado en el Arte Aborigen nunca asumen una lectura generalizada sobre este tipo de pinturas; ya que en cada una de ellas influyen los factores locales, las creencias y la tradición ceremonial en que la comunidad vive. Por esta razón es más fácil hablar del rol que el arte juega en la sociedad aborigen.

Con este marco conceptual es posible aproximarse a su contenido; pero habrá que recurrir a cada pintura en particular para saber exactamente cual es su significado.

En este sentido, el Consejo de Artes Aborígenes, al hablar del significado de las pinturas en cortezas de árboles, (cfr. *Oenpelli, Bark Painting*), opta por referirse a la función del arte, dejando para el final un análisis pormenorizado de algunas pinturas, a través de entrevistas que mantiene con los artistas que las confeccionaron.

Ronald y Catherine Berndt, en 1982, en "Aboriginal Australian Art", **recurren al mismo** procedimiento. Sin embargo, ambos precisan que es necesario, de acuerdo con el marco conceptual, partir de dos principios centrales que fundamentan el contenido de las pinturas **en corteza: "Uno, que las pinturas** fueron hechas para ilustrar historias y para dar credibilidad a las narraciones orales. El impacto visual origina un tipo de veracidad, un sentido de la realidad y una relevancia contemporánea a los hechos que se narran. Segundo, que cada clan era identificado por sus símbolos; los cuales sólo podían ser transferidos por el artista a una persona que estuviera vinculada familiarmente a él. Nadie, en estas condiciones, podía rehusar la invitación de que se le grabara, en el pecho o en la hoja de su lanza, los símbolos

*Pintura ceremonial abstracta de Yirkala, en el nor-oeste de Tierra de Arnhem.*





contenidos en las pinturas de corteza de árboles.



*Nadulmi, figura del canguro mítico usado en los rituales ubar. Pintado en Oenpelli, en el occidente de Tierra de Arnhem, por Midjaumidjau. El diseño, corresponde al estilo llamado Rayos X o radiografía.*

*Fotografía en Ronald y Catherine Berndt, "Aboriginal Australian Art", Methuen, Victoria, p. 52.*

Cumplido este acto de transferencia, el beneficiado debía pagar en alimentos o compensar al artista por su trabajo”.

Peter Sutton, en su artículo “Ajustándose al arte aborígen”, en **“The Art of the Aboriginal Australia”, 1988**, acude también a pinturas particulares para explicitar el significado de las imágenes, dejando sus consideraciones generales para otro capítulo: Morfología de la percepción.

La lista podría continuar con otros autores. No es mi intención hacerlo, abordaré el tema más adelante, cuando me refiera a las pinturas. Sin embargo, creo oportuno insistir en esta visión general que se entrega del arte; ya que ello contribuirá a clarificar el marco conceptual que induce a los artistas a exteriorizar visualmente el mundo de sus creencias y experiencias religiosas.

El arte no es una función separada en la vida de los aborígenes. Está íntimamente relacionado con una gran cantidad de oficios religiosos, litúrgicos o ceremoniales que corresponden a una visión del mundo, del hombre y de la sociedad. El arte no es producido con una finalidad en sí mismo, asume una parte importante en la vida diaria; les permite restablecer y activar el cúmulo de creencias o explicaciones que entregan de los grandes misterios de la creación, a su presencia en la tierra y a los fenómenos naturales que ocurren en ella. Por lo tanto, el valor del arte está en lo que se hace con él, y no en el producto terminado. En este acto que se inicia con la acción de pintar y que termina con una escenificación de sus misterios o reactualización de ellos, el artista y la comunidad, asumen la esperanza de que el mundo continuará existiendo como lo crearon o hicieron sus ancestros, y que ellos les continuarán proporcionando abundantes recursos para la subsistencia, dándoles cualidades especiales para cazar, pescar o hacerse fácilmente de las especies incorporadas a su dieta alimenticia. Además, la función de pintar crea el convencimiento de sujeción o preservación del equilibrio ecológico; ya que la reactualización les permite volver a la etapa inicial de la creación; donde los hombres, las cosas, los animales y las especies vegetales, fueron creadas en perfecta armonía.

El desorden, el desequilibrio, ambiental y social, es producido como consecuencia del quebrantamiento de las disposiciones o **normas establecidas por los "Seres Ancestrales de la creación"**. Si las leyes comunitarias que regulan las relaciones familiares y sociales son sobrepasadas o ignoradas por los miembros del grupo, el acto de pintar recompone el cuadro de ordenamiento inicial, a través de la eliminación del **o de los culpables. Así nace la llamada pintura de "magia y de hechicería"**.

Peter Carroll, un lingüista establecido en Oenpelli, citado en el libro del Consejo de Artes Aborígenes, narra los antecedentes proporcionados por un artista nativo, Sam Manggudja Garnarradj, en relación con esta forma de arte mágico:

**"Mucho tiempo** atrás, dos mujeres fueron dadas a un hombre. Ambas eran temerosas y no lo deseaban como esposo. La comunidad percibió este hecho y mandó a sus hombres a recolectar raíces venenosas; ellos las molieron y las mezclaron

con ocre de color blanco. Con este material pintaron a las dos mujeres en la roca de una caverna. Sus figuras fueron exageradas con cuellos largo, inmensos pies, picos de pájaros se ubicaron en sus narices y codos muy grandes en sus **brazos. "Nosotros podemos matar a estas dos mujeres. Esperaremos y veremos que pasa. Mientras tanto, las observaban deseando que ellas se enfermaran de lepra". Muchos años pasaron y estas mujeres contrajeron la lepra. Los hombres se dijeron a sí mismos: "Es verdad que nosotros las hemos herido. Su enfermedad se tornará peor y ellas morirán". "Esto fue mucho tiempo atrás. Lo que hacía la gente antiguamente; hoy no hacemos esto"**.

Al concluir esta narración, el libro citado, termina con la interesante observación que la lepra era conocida en el Territorio del Norte antes de 1890, calzando perfectamente con la creencia tradicional que la enfermedad podía ser provocada a través del arte mágico. El quebrantamiento social de las leyes nativas de la poligamia era severamente castigado, ya que la base de su sustentación estaba referida a una **disposición entregada por los "Seres Ancestrales de la Creación"**. Bueno, los musulmanes de hoy, siguen pensando que la poligamia es algo querido por Dios y continúan practicándola, obviamente que los que tienen dinero.

Si bien es cierto que algunos aspectos han variado como consecuencia del impacto de la colonización europea, especialmente en lo relativo a las costumbres sociales; otros, como los de carácter religioso, continúan preservándose en sus formas tradicionales.



*Darlu, representa el espíritu de una mujer. Artista: Maralwanga, de la comunidad de Gunwinggu, en el oeste de Tierra de Arnhem. (Isaacs, "Arts of the Dreaming, p. 193.*

## 5.5. Estilos

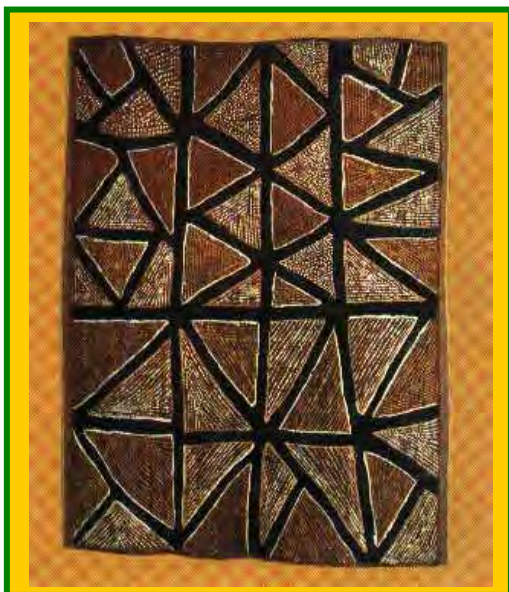
Cuando se habla de estilos en las pinturas de cortezas de árboles, normalmente se usa un parámetro geográfico para tratar de clasificarlos. De esta forma los estilos están divididos en cuatro: el de las islas de Bathurst y de Melville; el del occidente de la Tierra de Arnhem; el de oriente de la Tierra de Arnhem y el estilo de la isla Groote. Tanto la primera como la cuarta área geográfica son fáciles de diferenciar, pero no ocurre lo mismo con las cortezas pintadas al este y al oeste de la Tierra de Arnhem, donde la diferencia es poco notoria. A pesar de esto, los críticos y analistas de arte han decidido tratarlas separadamente, opción que me obliga a tomar el mismo camino.

### 5.5.1. Las islas de Bathurst y Melville

Estas islas, cuyos habitantes reciben el nombre de Tiwi, se encuentran ubicadas al norte de la ciudad de Darwin, capital del Territorio del Norte y están separadas de la parte continental por los tempestuosos mares que circundan los Estrechos de Clarence y Dundas, situación que les ha permitido un gran aislamiento y un estilo de vida muy propio. Este aislamiento se ha expresado en sus manifestaciones de arte visual, que posee la característica de ser especialmente simbólico. Para algunos, constituye una expresión de arte abstracto, de figuras formalizadas que presentan muy escasa relación con el arte existente en la parte continental.

Tradicionalmente sus pinturas han sido confeccionadas sobre canastos hechos con cortezas de árboles, lo que constituye una característica curiosa que ha valorizado enormemente estos objetos de uso diario y doméstico. En la actualidad, algunos artistas que han iniciado pinturas sobre cortezas planas mantienen su estilo abstracto.

En estos lugares existe una gran cantidad de tierras de colores rojos, blancos y amarillos, los que predominan sobre el negro, que es obtenido sólo del carbón de leña.



*Pintura abstracta, en corteza de árbol. Autor: Leo Parlaunuga, en la isla de Melville.*

Wally Caruana, en 1987, sostiene que el arte de los Tiwi puede ser clasificado separadamente, siendo la primera categoría su carácter de pintura no-figurativa, la cual se plasma indistintamente en cortezas y en objetos de uso variado y cuya confección pertenece tanto a hombres como a mujeres; ellos han otorgado al arte ritual y ceremonial una marcada importancia y preferencia. La segunda característica clasificatoria estaría relacionada con el tamaño de las pinturas realizadas sobre esculturas y tallados, lo que será analizado con más detalle en el capítulo relativo a la escultura y a las costumbres propias de los entierros o funerales.

El estilo de las pinturas Tiwi es vigoroso, con amplios y fuertes dibujos. Se distingue también por la simpleza que presenta en comparación



con el estilo de los diseños existentes en el área del norte continental. Si hubiera que resumir en pocas palabras su estilo, tendría que decir: círculos, puntos, líneas paralelas y cruzadas en diferentes formas que buscan expresar lo que el artista desea comunicar.

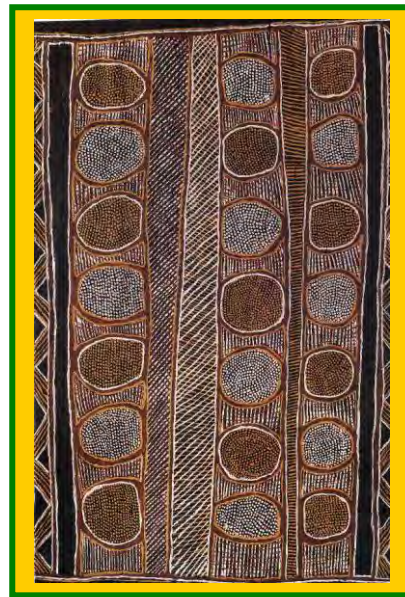
### 5.5.2. El occidente de la Tierra de Arnhem

Este sector circunda el asentamiento de Oenpelli, situado alrededor de los ríos Liverpool y Allegator. Se incluye dentro de él a las islas Croker y Goulburn. En esta amplia área geográfica se ofrece un rico y variado arte, cuyos motivos, diseños y ejecución presentan una íntima relación con el arte existente en numerosas cavernas que circundan las vecindades del sector, las cuales alcanzan su más significativa expresión en el Parque Nacional de Kakadu. Es una de las zonas más documentadas y analizadas por la literatura australiana. Una gran cantidad de libros recogen sus características naturales, exaltan a sus habitantes y reproducen con detalles conmovedores, las historias y narraciones de sus pobladores.

Los artistas se concentran sobre figuras que representan el mundo cosmológico que viven. Son diseños de hombres, animales o seres espirituales que están relacionados con sus creencias totémicas. A todos ellos les imprimen un sentido de movimiento, de acción, procurando entregar la sensación de criaturas vivas, actuales y presentes, unidas entre sí y en interdependencia con el medio ambiente, expresado en nubes, olas de mar y otros elementos que se encuentran en el paisaje.

La técnica es pintar sobre fondos de un sólo color, dando preferencia al rojo o al amarillo y, ocasionalmente, cubren las cortezas con color negro proveniente del manganeso o con arcilla blanca. Los diseños revelan una mayor concentración del artista en las figuras centrales, marcado con círculos, puntos y líneas curvas, las que muestran cuáles son las zonas del dibujo más importantes y cuáles son las complementarias.

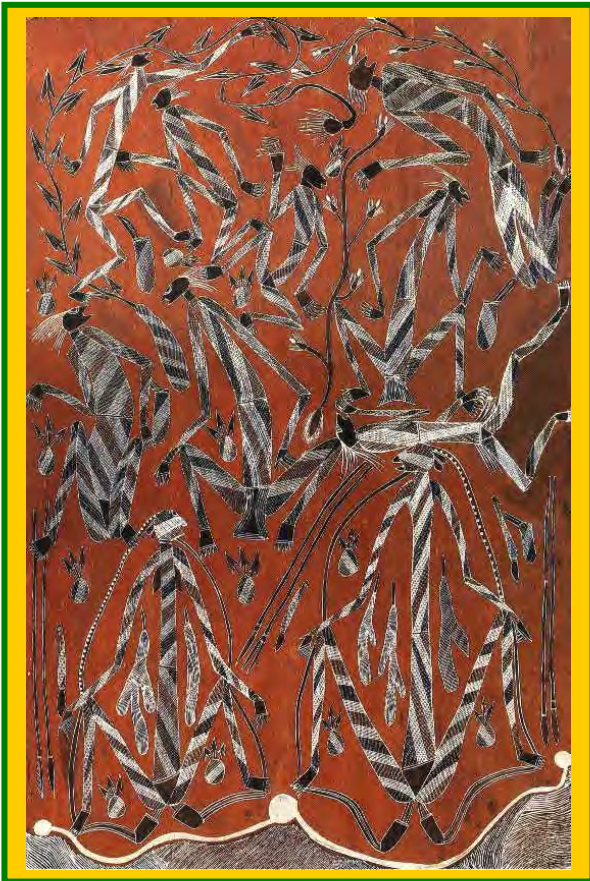
Varios autores, entre ellos Elkin, Berndt, Edwards, Morphy y el propio Consejo de Artes aborígenes, establecieron a través de sus observaciones tres grupos de pinturas: uno de carácter estrictamente profano, destinado a decorar el interior de los refugios y habitaciones; otro de carácter sagrado, que incorpora elementos religiosos con fines didácticos, y que son utilizados en sus ceremonias de iniciación de los jóvenes (alrededor del novicio se instalan las pinturas y una por una le son explicadas). El tercer grupo lo constituiría el material artístico confeccionado con propósitos de magia o hechicería: en este último caso, aparecen las figuras de animales, reptiles, pájaros o cabezas humanas, aves de rapiña y cabezas de serpientes decoradas con arco iris, o bien, son mujeres en estado de gravidez con cabezas de pájaros, o varones coronados con crestas de Cokatoo, ave parecida a los papagayos con un copete eréctil.



*Pintura de Declan Apuatimi, de las islas Tiwi. Diseño asociado con las ceremonias fúnebres de Pukamani.*



También en las pinturas de cortezas de árboles se observan los estilos denominados Rayos X y Mimi. Como ya señalé en el capítulo anterior, el estilo Rayos X o Radiografía ofrece una visión de los componentes internos de las figuras representadas, es decir, aparecen los órganos interiores y el esqueleto. Este estilo es muy común en el área de Gunwinggu y en la escarpada zona entre Oenpelli y Manigrida. Llama la atención a los antropólogos el abandono de este estilo por las actuales generaciones de artistas aborígenes, que conservan esta forma sólo para las figuras con rayas cruzadas y sombras.



El otro estilo es el denominado Mimi, caracterizado por las figuras delgadas, lineales y esbeltas. Para el nativo australiano, estas figuras pequeñas, casi sin peso, son seres que todavía habitan en las inmediaciones. Hoy como ayer, son las imágenes vivientes de sus antepasados, los cuales les proporcionaron el conocimiento, las habilidades y destreza de la vida, junto con introducirlos en el misterio de la creación. Todos estos seres son benevolentes, pero pueden tornarse dañinos si no son tratados correctamente. De ellos aprendieron el comportamiento social y las leyes de la comunidad, el arte de la caza, la recolección y preservación de alimentos, la práctica de hacer el amor, la instrucción para las ceremonias religiosas con su música y danzas rituales.

*Pintura de Peter Marralwanga. Es la representación de Ngalyod, serpiente del arco iris. Es el destino de una mujer que se acerca demasiado a la casa sagrada de dicha serpiente.*

### 5.5.3. El oriente de la Tierra de Arnhem

En este sector del norte australiano se produjo muy antiguamente un gran contacto con comerciantes y pescadores procedentes de Indonesia, principalmente de las Islas Célebes. Se ejerció de esta manera una enorme influencia cultural que encuentra expresión en sus concepciones religiosas y artísticas. La pintura sobre cortezas de árboles recibió esta influencia, que quedó impresa muy particularmente en la zona norte del país. Su presentación es más coloreada y compleja; tiende a cubrir la totalidad de la tela con motivos fundamentalmente religiosos, que son presentados en secuencias. La influencia religiosa recibida les ha permitido incorporar elementos distintos y originales que no se encuentran en otras partes de Australia. Es un arte intrincado y minucioso en sus detalles. Establece modelos, realiza conexiones a través de sombras que cruzan de una figura a otra, diamantes o bandas ponen en relación con hombres con animales pertenecientes al mismo lugar geográfico, buscando explicitar esta relación totémica de la que he hablado

anteriormente. Como en toda Australia, las pinturas expresan las historias de sus seres ancestrales, concebidas religiosamente. Hablan de su origen, de sus viajes de un lado a otro de la tierra para crear y poner en movimiento las cosas existentes que los circundan en su vida cotidiana. Lo hacen por episodios que se ubican en distintas partes de la corteza, pero todos ellos se refieren a un misterio central que desarrollan con fines didácticos para los jóvenes iniciados.

Las figuras pintadas en las cortezas son transferidas a pinturas sobre sus cuerpos, aunque más abstractas, procurando con ello personificar a los **"Seres de la Creación"** durante las ceremonias rituales que celebran frecuentemente.

Los centros más importantes de este estilo están en Yirkala, en la isla Elcho y en Milingimbi. Este último lugar, más cercano geográficamente a la parte occidental de la Tierra de Arnhem, produce también otro estilo que lo vincula a las expresiones artísticas de todo el norte australiano.

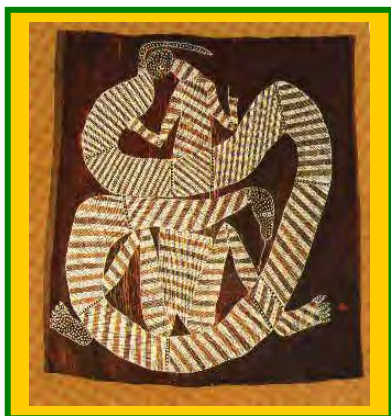
#### 5.5.4. La Isla Groote

Groote Eylandt es una isla situada en el Golfo de Carpentaria, en el norte australiano. Su **nombre significa "Isla Grande" en danés, y fue llamada así por Abel Tasman en 1644, cuando los navegantes holandeses la visitaron por primera vez.**

Tradicionalmente, las pinturas de esta Isla fueron realizadas en monótonas placas revestidas de color negro obtenido del manganeso. Figuras simples y delgadas eran trazadas y rellenadas posteriormente sin mayores detalles. Este tipo de pintura tradicional casi no se conserva en el presente, más bien, se ha incorporado al estilo de Yirkala con una exageración de sombras y líneas que cruzan el diseño.

La temática abordada pone énfasis en los Seres Ancestrales y en la flora y fauna perteneciente a la comunidad de la isla. Las figuras humanas no son destacadas en estas pinturas. Se dice que los animales, pájaros, peces y reptiles juegan un rol subsidiario (ya que el énfasis está puesto en las actividades religiosas, su presencia es usada para representar a los protagonistas de la **Creación**). **En 1984, Isaacs indica que "la mitología y el arte destacan a los vientos de manera especial, y explican que el origen de ellos se encuentra en los ritos conservados por la comunidad: los dibujos contienen áreas rectangulares que representan árboles y piedras, que constituirían los centros totémicos de cada viento"**.

Una de las cosas que ha causado más admiración y sorpresa en las pinturas de la isla Groote es el uso del espacio alrededor de las figuras. Este espacio tiene un dinamismo muy propio que lo asemeja a las pinturas del arte moderno. Contra un fondo oscurecido con el color negro, o a veces amarillo, se pintan figuras individuales o grupos sobresalientes en color blanco o amarillo que son rellenadas internamente con líneas cruzadas en tonos de contraste. Si bien las figuras son rudas y toscas, como en la parte continental, su ubicación sobre el fondo coloreado las distingue y las proyecta hacia el exterior.



*Figura de un espíritu y una serpiente de carácter religioso, cuya confección pertenece a un artista de Gunwinggu, Nyiminyuma, en la parte occidental de Tierra de Arnhem.*

Las pinturas rupestres de las cavernas y las realizadas sobre cortezas de árboles comparten muchas similitudes respecto a los motivos escogidos para pintar. Sin embargo, las figuras de animales y hombres pintadas en cavernas son mucho más simples que las ejecutadas en cortezas, las cuales contienen mayores detalles y por su tratamiento del espacio son comparativamente más cercanas a la tradición del arte occidental.

#### 5.6. Variación en los estilos

El arte de los aborígenes australianos no es un arte estático. Recibe la influencia del mundo moderno y se adapta a las nuevas condiciones que impone el avance tecnológico. En cuanto a los diseños y dibujos, la sociedad aborigen influye en su conjunto con las intenciones y motivaciones que la afectan. El artista busca hoy, tanto el agrado y complacer las exigencias del mercado como el incorporar a su trabajo la nueva percepción de la vida y de las condiciones modernas que lo afectan como pueblo étnico.



*La concepción que se tiene sobre la serpiente del arco iris es similar en gran parte del norte australiano.*

Existe consenso de que aún con la amplia actividad comercial de las pinturas en cortezas, no se ha perdido el sentido religioso que ponen en su preparación. La actividad comercial ha sido integrada a la vida social y ceremonial. Las pinturas recogen experiencias de la vida diaria. Expresan aspiraciones, deseos y preocupaciones. Defienden el derecho a la tierra que perteneció a sus ancestros, explicitan casos en las cortes o tribunales de justicia, reclaman títulos de propiedad y dominio.

Son usadas también como formas de intercambio por objetos y especies que consideran necesarias y útiles. Su arte emerge como una voz que reclama justicia y dignidad. También los materiales para pintar han experimentado modificaciones substanciales. Hoy, muchas pinturas en cortezas son realizadas con óleos y acrílicos, preservando el uso de sus tierras de colores tradicionales para la obra que cumplirá una función religiosa en la comunidad. Las brochas y pinceles del mundo moderno reemplazan a las tradicionales herramientas confeccionadas de cabello humano y de fibras vegetales. La placa de corteza es sólo mantenida para el beneficio religioso de la comunidad; entregando al mercado sus reproducciones en tela, en láminas de madera, o simplemente en papel acartonado. Si el interesado desea la pintura en corteza, deberá pagar un precio mayor.

El artista que pinta ha recibido, normalmente, los modelos de su padre. Esto lo obliga a conservar determinados símbolos que deben permanecer inalterables, ya que ellos constituyen un patrimonio del grupo humano que exterioriza visualmente sus creencias. Podrá, sin embargo, alterar figuras humanas y animales que adquieren un carácter secundario, las cuales pueden ser modificadas en algunos contornos, imprimiéndoles su estilo personal. Isaacs, en 1984, refiere dos de estas situaciones, una al occidente y otra al oriente de la **Tierra de Arnhem**: **"observé en la parte occidental una disposición individual para percibir con mayor fuerza la amenaza y ferocidad de ciertos espíritus malignos y el poder de los héroes ancestrales. En la parte oriental, se observan las mismas figuras, pero la variación se manifiesta en los contornos y en los diseños; mientras que para aquéllos las cabezas se pintan redondas, para éstos se dibujan triangulares"**.



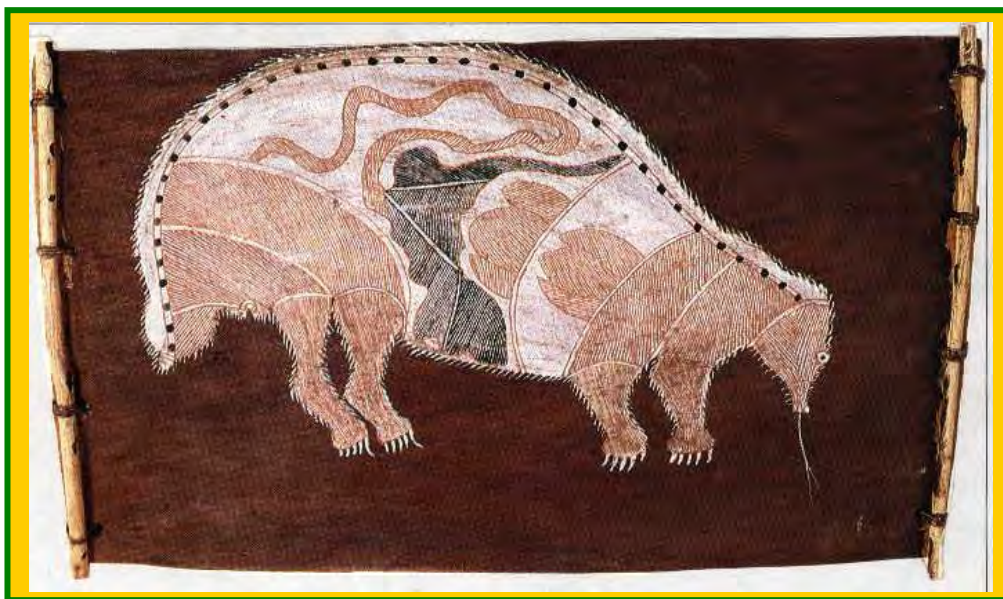


*La figura de una tortuga, en el nor-este de Tierra de Arnhem.*



*Una imagen de la creación, en el sector rural de Galudí, Yirkala, en el nor-este de Tierra de Arnhem.*

**ABAJO:** *En el occidente de la Tierra de Arnhem, Oenpelli, una pintura en el estilo calificado como Rayos X o radiografía.*





Hoy se puede afirmar que la cantidad de pinturas y dibujos que están protegidas y en exhibición se han visto favorecidas por la interacción de la sociedad aborígen con las influencias externas: primero los colonizadores, luego los misioneros, y más tarde los empleados públicos, encargados de atender la administración de los asuntos indígenas y, últimamente, por la acción de los historiadores y galerías de arte. Antropólogos e historiadores han producido un rico y variado bagaje informativo que ha pasado a ser lectura obligada para muchos artistas que buscan elementos del pasado como antecedentes para su inspiración actual.

Los diseñadores industriales, acuden a museos y galerías de arte a realizar observaciones y estudios para utilizar los modelos de las pinturas en estampados de telas y prendas de vestir. En la actualidad se pueden encontrar en los locales comerciales una enorme cantidad de artículos que conllevan dibujos y diseños pertenecientes a la sociedad aborígen. El éxito comercial de estas mercaderías ha provocado en los artistas nativos una profunda molestia; exigiendo ante los Tribunales de Justicia la compensación debida por sus derechos de autor.

## 5.7. Las pinturas

Para finalizar este capítulo de la investigación que he realizado, quiero detenerme brevemente en algunas pinturas; entregar una visión general del motivo que representan. Pero, antes de esto, pienso que es útil conocer de parte de dos autores la opinión que ellos tienen de sus propias obras. Estos antecedentes fueron recogidos a través de entrevistas, que se grabaron en cintas magnetofónicas y posteriormente se reprodujeron en libros y catálogos de exhibiciones.

### 5.7.1. La visión de los artistas



*Las dos iguana, macho y hembra,  
que Djankawu vio*

Wandjuk Marika (1927-1987). Durante los años 1950 a 1960 Wandjuk fue un destacado artista que alcanzó un gran prestigio nacional por la calidad de sus pinturas y por la habilidad para tocar el didgeridoo, instrumento musical de la sociedad aborígen que es usado en sus celebraciones religiosas. Más tarde llegó a ser Presidente del Consejo de Artes Aborígenes. He aquí su narración:

**“Mi nombre es Wandjuk Marika, y el de mi padre era Mawalan. Yo les voy a explicar el significado de estas dos pinturas, una de las cuales fue hecha por mi padre y la otra por mí. Cuando yo tenía 11 años, mi padre me enseñó a pintar, cómo usar los pinceles hechos de cabellos humanos. Esta**

pintura (la primera) la hice cuando tenía 14 años. Cuando mi padre me enseñó a pintar, me indicó también el significado de las pinturas, es decir, la historia que hay tras ellas. El me enseñó a sostener la brocha, cómo usarla y cómo hacer las líneas derechas y al mismo tiempo, me enseñó la historia de nuestros antepasados.

La historia es acerca de Djankawu, nuestro espíritu creador. Cuando Djankawu llegó a Yalangbara, lo que ustedes llaman el Puerto de Bradshaw, caminó a lo largo de la playa con dos bastones ceremoniales, uno en cada mano. Los dos bastones tienen nombres, importantes nombres, y mi padre sabía los nombres. Uno de ellos era Mawaan. Djankawu caminó adelante y vio estas huellas que ustedes ven en la pintura. El preguntó a sus dos hermanas, Madalatj y Bitjiwurrurru, que estaban con él: **"hermanas mías: ¿Qué son estas huellas?, y sus hermanas respondieron: "hermano, estas son las huellas de Djanda, hechas por la goana"** (*iguana del género Varanus*). Entonces Djankawu compuso una canción acerca de Djanda. Después ellos caminaron hacia adelante y vieron a dos Djanda, dos goannas. De nuevo Djankawu preguntó a sus hermanas: ¿Queridas hermanas: qué son estos dos animales, uno hombre y la otra mujer? Y sus hermanas le respondieron: Hermano, estas son dos Djanda, hombre y mujer. Entonces Djankawu cantó una canción, Djanda. Este es nuestro totem, nuestra especial y sagrada goana. Cuando nosotros vamos a través de esta área sagrada de Yalangbara y vemos goannas, no podemos matarlas, estamos impedidos de hacerlo. No podemos comerlas. Esto es válido hasta hoy.

¿Ven ustedes esta marca aquí, las líneas y cruces transversales con sombras? Esta es la marca de la goana, y las sombras transversales es la arena cayendo de la montaña cuando las goanas se arrastran a lo largo, jugando juntas, hombre y mujer. El hombre está al lado derecho de la pintura y la mujer al lado izquierdo. Ustedes pueden ver una oscuridad al lado de los dos cuellos. Son hoyos que ellos cavaron, para tratar de encontrar cangrejos o insectos para comer. Djankawu empezó a cantar acerca de la arena y la arena empezó a caer desde las montañas, hacia este lado de la pintura. La montaña se ve en cada lado del dibujo, desde arriba hasta abajo. Esta es una pintura muy especial, y yo estoy diciendo las mismas cosas que mi padre me enseñó.

La segunda, es una gran historia pintada por mi padre en esta corteza pequeña. Estos son nuestros símbolos, para toda nuestra gente, de generación en generación. Nosotros continuamos conociendo nuestra historia, nuestras ceremonias, nuestras pinturas, para siempre. En la pintura de mi padre, ustedes pueden ver, en el medio de ella, el pozo bajo el mar en un lugar cerca de Yalangbara. Hay seis u ocho túneles desde el pozo y son líneas cortas que se ven aquí, las Dharripas. Así como tenemos esta pintura, nosotros tenemos canciones y



Lo que Djankawu vio en Yalanypara.

una ceremonia; esto es parte de la historia de Djan-

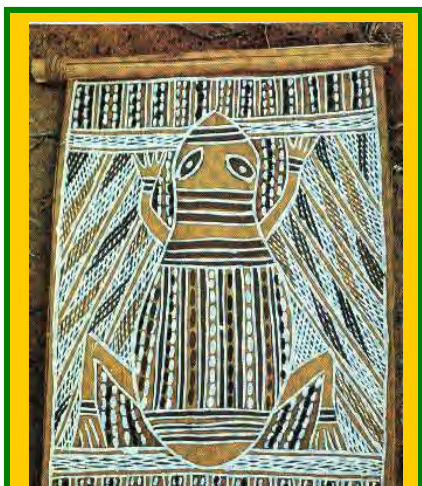
kawu. Solamente los hombres mayores pueden acercarse al pozo.

Este es mi lugar especial en Yalangbara, en el cual tengo derecho a pintar. Esta es la pintura de mi padre y los símbolos son los de mi clan, de mi gente, de mis hijos (yo tengo un hijo con el nombre de mi padre). Yo le estoy enseñando, como hijo primogénito, como yo también lo fui. He tomado el espíritu de mi padre y el trabajo de él, porque aprendí de mi padre cuando yo era joven. Soy el sucesor de mi padre y mi padre me enseñó. Yo sé la historia, conozco las canciones, sé danzar y yo enseñaré todo esto a mis hijos.

Cuando Djankawu vino a Yalangbara, él vio la Dharripa y vio el pozo y las marcas de agua bajo el mar en la baja marea. Y él cantó. Es así como nosotros tenemos canciones para Dharripa, para las aguas que vienen y se van, y para todas las cosas de aquí. Nosotros tenemos también una danza para las aguas que llegan. Esta es una pintura muy especial para nuestro pueblo, el clan **de Riratjingu, la mitad de Dhuwa**". (Referencia a la división territorial de la comunidad aborigen).

George Milpurrurru, de la comunidad aborigen de Ganalbingu, en el centro de la Tierra de Arnhem. Esta entrevista se realizó en 1987. Estas son sus palabras:

**"Nosotros pintamos hoy día para las ceremonias y para vender nuestros trabajos. Compartimos nuestras pinturas religiosas, porque las pinturas son eso, religiosas, con los balanda, porque así ellos pueden aprender algo sobre nuestras pinturas. (Balanda es el término usado en la Tierra de Arnhem para referirse a los blancos; expresión que tiene cierta similitud en el contenido con la palabra "huinca" usada por los Mapuches en el sur de Chile).**



***Pintura de Wadamu, en la isla de Elcho. (Douglas Baglin en "Aboriginal Art of Australia, p. 32.***

Yo fui instruido por mi padre a pintar, Ngulmarmar (fallecido), quien fue también un pintor de cortezas de árboles, y por mi tío Gomindju, bailarín y actor del padre de David Gulplil, y por mi segundo padre, Lululna, padre de Bobby Bununggur. Cuando esta gente pintaba, vendían sus trabajos en la Misión de Milingimbi por muy poco dinero, o hacían trueque por alimentos y tabaco. Mi padre me enseñó primero a pintar en cortezas de árboles, en bumeráns, en bastones mensajeros de bambú, pero yo no pintaba cosas sagradas al principio. El me enseñó esto solamente en los años 60, cuando yo era grande para saber de estas cosas.

Algunas pinturas las hago casi de la misma forma que mi padre, pero yo cambio algunas cosas dentro para darle un carácter más personal. Siguen siendo las mismas pinturas; así por ejemplo en la "cacería de huevos de ganso" los botes van en esta dirección y en este camino, como lo hacen los gansos.

Este es una pintura en acción; sin embargo, mi padre me enseñó a pintar esta historia con todas las canoas navegando en una dirección, una detrás de la otra. El cuadro que yo he hecho está basado en

lo que me enseñaron, pero yo pienso también hacer mi propio cuadro como los gansos magpie (*ave del género Gymnorhina, que está incorporada al escudo del estado de Australia del Sur o Australia Meridional*)

Nosotros, la gente de Yolngu que dependemos de diferentes barpurri (grupos de clanes) y cada pintura barpurru tiene cosas diferentes; dependiendo si tú vienes de gulunbuy (del área de aguas saladas) o de diltjipuy (bosques) o rangipuy (playa). Yo vengo del bosque y de los pantanos. Yo soy de dos caminos. Es importante conocer la diferencia y nosotros debemos enseñar a los jóvenes a pintar en esta forma, porque ellos no saben. Yo les enseño a pintar un cuadro y ellos pueden ver las diferencias.

Mi padre me enseñó a pintar, pero yo pinto diferente. Yo enseñé a otros a pintar y algunas veces ellos pintan diferente. Mi padre enseñó a pintar a mi hermana, Dorothy Djukulul. Ahora hay muchas mujeres pintoras en Yolngu, y los hombres no tratan de detenerlas.

Yo he escuchado por algunos balanda que el arte aborigen es bien sencillo, un tipo de arte simple comparado con el que tienen los balanda. El arte de Yolngu es un arte ceremonial y que está relacionado con las actividades nuestras. La gente pinta de diferentes maneras y trata de decir algo a través de su arte, otros no tienen nada que decir.

Yo sé que los artistas balanda obtienen más dinero por sus pinturas que los aborígenes; pero yo no sé la razón. Muchos artistas de Yolngu son castigados al no pagarles lo que corresponde, ya que ellos son buenos artistas. Ellos trabajan bien y son mal pagados. Nosotros necesitamos el dinero de nuestras pinturas para comprar cosas, como vehículos, botes o cosas caras. Pero, si yo trabajo duro y no obtengo suficiente dinero por mis pinturas, yo seguiré pintando.

Yo no me preocupo por la forma en que los balanda venden su arte; los artistas deben esperar largo tiempo para recibir su pago, hasta que la galería de arte venda sus trabajos. Aquí, nosotros necesitamos el dinero en forma urgente para comprar alimentos y otras cosas.

En Yolngu existe una ley; ella establece que cada pintor es dueño de su obra. Nadie las puede copiar sin antes haber pedido permiso. Yo soy Ganalbingu, y si alguno desea usar nuestros dibujos sagrados, ellos deben preguntarme a mí, o a John Bulun o a Bobby Bununggur, todos estos son del clan de Ganalbingu y pueden autorizar. Yo puedo pintar la serpiente grande, Pitón, de Nawarran, porque esa historia de la creación pertenece a la familia de mi mujer. Yo tengo permiso de ellos. Y si yo pinto los nidos de miel de las abejas silvestres de mi madre, yo tengo que tener autorización de Don Gundinga y Jimmy Moduk; que son personas de la comunidad de Marrangu. Pero yo he visto robar a los balanda (hombres blancos) o copiar nuestras pinturas y ponerlas en camisetas, en toallas de té, y cosas por el estilo. La gente que roba nuestros dibujos quebranta la ley de Yolngu, a lo mejor sus propias leyes.

Yo pinto diferentes tipos de cosas, pájaros, que solamente pueden ser pájaros y no ancestros o espíritus, pinturas en el cuerpo, hojas, árboles. Todas estas cosas son reales allí, y ustedes las pueden ver; nosotros también cantamos; pueden ser canciones sagradas. Algunas veces yo canto la canción de la pintura que



*El simbolismo y el naturalismo se unen en las actividades de enseñanza para los novicios, los cuales son preparados en los misterios de la creación.*



estoy haciendo. Mis pinturas son como mi alma, algo muy raro, ellas no son sólo un poco de pinturas y cortezas. Incluso si yo las pinto para venderlas.

Los pintores (artistas) de Yolngu desean decirles a los hombres blancos (balanda) acerca de nosotros, de nuestras vidas, de nuestros pensamientos acerca de la Creación (*Dreaming*).

Yo siempre pinto la tierra. Mi pintura es acerca de la tierra; cada pintura está relacionada con ella. Mis pinturas son acerca de Matika, o Ngalyindi, u otros lugares, -son de mi país-. Mis pinturas están referidas también a las ceremonias, a las canciones y a las danzas. Todas estas cosas son lo mismo, ellas nos mantienen fuertes; a toda la **gente de Yolngu.**”

### 5.7.2. Contenido de algunas pinturas

La versión de cada pintura está siempre insertada en alguna narración que se refiere al tiempo de la creación. Es la justificación racional que los pueblos originarios establecen sobre el medio ambiente y sobre las especies que en él existen.

Estas interpretaciones se han transmitido a través de miles de generaciones y son generalmente aceptadas por las comunidades aborígenes, dentro de un contexto cosmológico de carácter religioso. A todos los fenómenos naturales, a los accidentes geofísicos y a las especies que habitan en el mundo, se les entiende dentro de esta perspectiva. Pero, simultáneamente, el desarrollo de sus rituales o de las celebraciones litúrgicas, le ha ido imprimiendo a estas imágenes un carácter de íconos, es decir, han pasado a ser las representaciones tangibles de la creación, que sus Seres Ancestrales realizaron en el pasado distante.

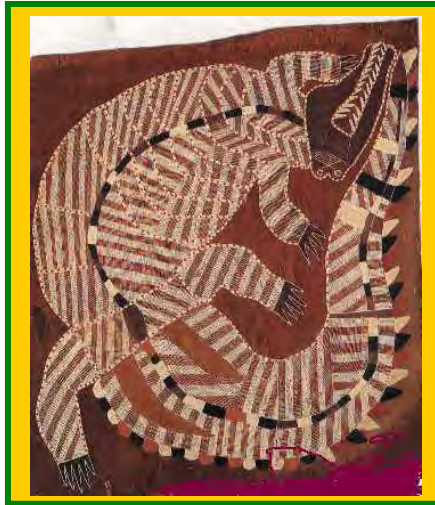
De esta forma, se puede observar deformaciones o apreciaciones distintas sobre el contenido original. En este caso, al igual de lo que ocurre en otras religiones, se producen fenómenos sociales que se caracterizan en posiciones integristas, vanguardistas o expresiones de fetichismo.

El fenómeno natural, el accidente geofísico o una especie determinada del medio ambiente, pasa a ser centro de su vida religiosa, perdiendo la visión cosmológica que originó la imagen que el pintor ha elaborado como un medio visual y didáctico para las nuevas generaciones.

Lo que sí no se ha perdido, especialmente entre los adultos, es la interacción que existe entre el proceso creativo y su necesidad de reactivación permanente. Las celebraciones religiosas, los obligan a ello. De aquí que las comunidades aborígenes sean, por lo general, pueblos muy religiosos. Si los fenómenos naturales o las especies dejaran de existir, ellos también terminarían por desaparecer.

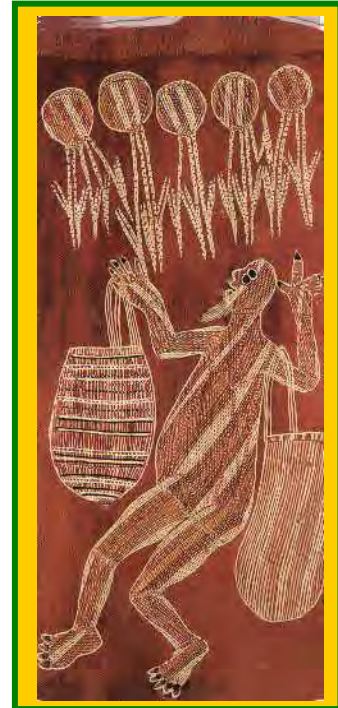
Veamos, brevemente, algunas interpretaciones entregadas directamente por los artistas aborígenes.

En el Tiempo de la Creación, Kumoken, el cocodrilo de aguas saladas emerge desde la tierra, detrás de las planicies montañosas. Para construir su camino lentamente hacia el mar, su cola arrastrante fue dejando una abertura en la tierra que se fue llenando con agua, para transformarse en lo que hoy se llama río Liverpool.



*Curly Bardagubu (fallecido) Maningrada, Territorio del Norte – Kumoken. Pintura El cocodrilo, 1976. Ocre en corteza de árbol, 129.5 x 115.2 cmts. Comunidad de Naborn.*

El espíritu de Waiyara está vinculado con Mandjanek, un espíritu insolente de un tubérculo tropical. Éste es amargo y tóxico. En esta pintura el espíritu es dibujado llevando dos bolsas (dillybag). La de la izquierda es conocida como **"bulbbe"**, la cual es fuertemente trenzada para transportar miel silvestre. La otra bolsa, de la derecha, es llamada **"dangke"** y es de tejido suelto para recolectar tubérculos que son depositados dentro en el agua.



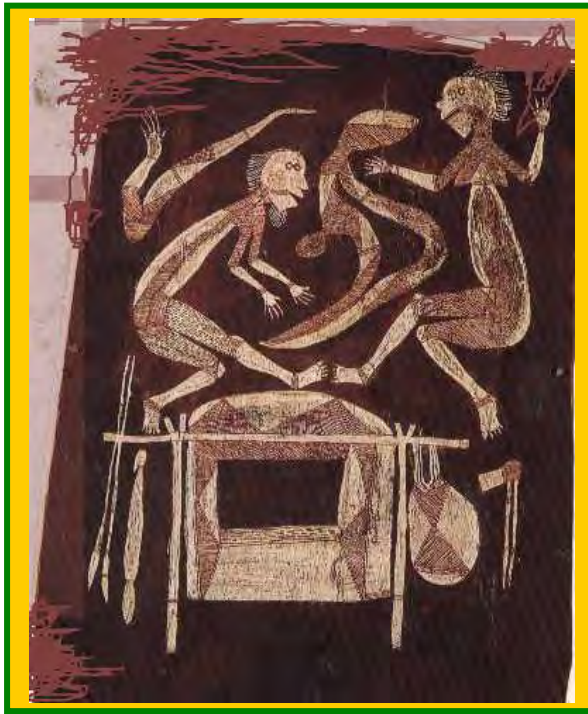
*Wally Mandarrk (fallecido). Korlobirrahda - Territorio del Norte. Espíritu de Waiyara en Benebenemdi. Ocre en corteza de árbol, 91 x 40 cm. irregular. Comunidad de Barabba.*

Yawk Yawk es un espíritu femenino, de quien se dice que dejó crecer su cola, después de haber realizado un viaje de caza antes de entrar al agua. Este espíritu particular vive en las profundidades del agua en las rocosas Montañas de Malwon, cerca de Maningrida, en el centro de la Tierra de Arnhem.

Después de una cacería exitosa, un hombre y una mujer faenan un canguro. Ellos están pintados en su campo de residencia, con las patas traseras y el brazo de un canguro desarticulado. Debajo de ellos una habitación de refugio confeccionado de cortezas de árboles, sostenido con varillas. A la izquierda está la lanza y el lanzador del hombre; a la derecha del refugio, está la bolsa y el hacha de la mujer. De acuerdo con la comunidad de Kunwinjku, los aborígenes no sabían faenar un canguro, hasta que vieron a los espíritus Mimi hacerlo. Estos espíritus removían las manos, las patas y la cabeza, separando cada pierna, después el lomo, el vientre, los hombros, la cola y en último lugar las patas traseras. Frecuentemente las marcas y rayas que dividen las secciones de

una pintura en el estilo Rayos X de un animal son indicativas de cómo un animal debe ser faenado.

*Peter Maranlwanga (fallecido.) Maragalidban - Territorio del Norte. Espíritu de Yawk Yawk. 1974. Ocre en Corteza de árbol, 96.5 x 48 cm. irregular Comunidad de Nagardbam.*

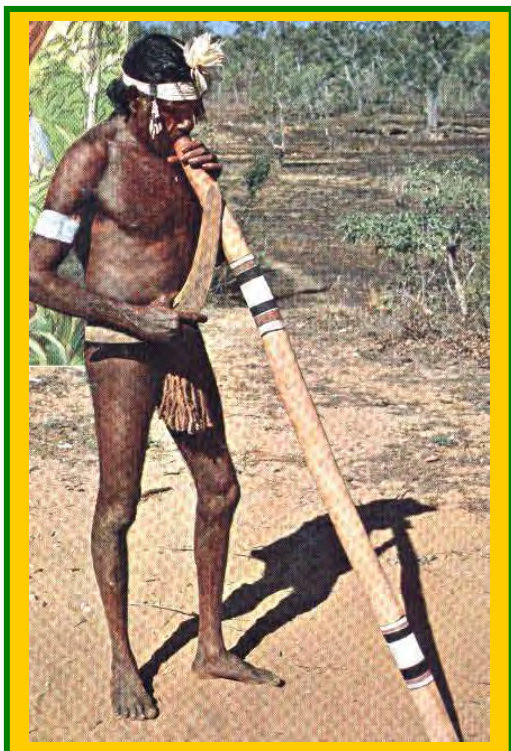


*Lofty Nabarrayal. Oenpelli - Territorio del Norte. Escena de faenamiento, 1970. Ocre en corteza de árbol, 58.5 x 44.4 cm. irregular. Comunidad de Mok.*

-----ooOoo-----

# La sociedad aborígen en Australia

## Capítulo VI



## EL ARTE EN LOS MATERIALES CULTURALES

- 6. El arte en los materiales de uso cultural.
  - 6.1. Las armas de los aborígenes.
    - 6.1.1. El búmeran.
    - 6.1.2. Los escudos.
    - 6.1.3. Los bastos o clavos.
    - 6.1.4. Las lanzas.
    - 6.1.5. Los woomera o artefactos de lanzamiento.
  - 6.2. Los objetos de arte sagrado.
    - 6.2.1. La tjurunga.
    - 6.2.2. Los paneles sagrados.
    - 6.2.3. Los bull-roares o tablas sonoras.
    - 6.2.4. Los símbolos totémicos y objetos ceremoniales.
  - 6.3. Instrumentos musicales.
    - 6.3.1. El didjeridu.
    - 6.3.2. El batintín o tambor de percusión.
    - 6.3.3. Los palillos de madera.
  - 6.4. Utensilios de uso domésticos.





## 6. INTRODUCCIÓN

Para muchos observadores superficiales, las posesiones materiales de los aborígenes australianos son simples y reflejan un estado de vida en extremo primitivo. Sin embargo, esta observación es contradictoria con la elevada y compleja vida social y religiosa que ellos poseen. En la práctica se desvincula la concepción cosmológica de la tecnología usada para exteriorizar, a través del arte, el contenido profundo de sus vidas, de la naturaleza y de los fenómenos que en ella ocurren. Sin lugar a duda que esta actitud obedece a una mentalidad colonialista. Es un error de algunos historiadores, antropólogos, y de una gran parte de la opinión pública, establecer una valoración de las sociedades humanas en función exclusiva de su desarrollo tecnológico. Si éste es atrasado o primitivo en comparación con el que viven sus intérpretes, no vacilan en atribuir a toda esa sociedad el carácter de primitiva, bárbara o subdesarrollada. Si los aborígenes australianos han usado herramientas de piedra, se comete la imprudencia de evaluarlos como representantes de **"la Edad de Piedra"; que no fueron capaces de avanzar hacia otros estadios de desarrollo, ni transitar por los períodos de la Edad del Bronce o del Hierro.**

De hecho, como lúcidamente sostiene Ronald y Catherine Berndt, **en 1978, "el que los aborígenes hubieran usado las piedras, los huesos y la madera como elementos de su tecnología, es algo absolutamente irrelevante."**

La tecnología que estuvo a su alcance en este largo período de más de 40.000 años de habitación continuada y de extremo aislamiento, era naturalmente pobre, simple, miserable. En contraposición a ello, irrumpe la existencia vigorosa y sutil de diferentes sociedades y culturas, que obligan en términos éticos a una evaluación global de lo que ofrecen, y no a la selección antojadiza y parcial de ciertos aspectos particulares de ellas, que se ponderan excesivamente a expensas de otros.

Una observación atenta, como lo señala Andrés Rosenfeld, **en 1978: "permite descubrir la existencia de una gran diversidad de objetos que en su vida cultural cumplen funciones bien determinadas y concretas. Es una variedad que expresa una enorme imaginación de los artesanos para preparar y confeccionar materiales que están vinculados a cada uno de los grandes misterios, epopeyas o recuerdos transmitidos de generación en generación". Esto pone de manifiesto la capacidad de una cultura para crear sus objetos de manera ingeniosa, como una forma de solucionar las limitaciones que impone un estilo de vida seminómada.** John Mulvaney, en su artículo sobre los orígenes de los **primeros australianos en "Aboriginal Australia, 1981, sostiene con razón que "la sociedad aborígen fue creativa y, a diferencia de las sociedades europeas que usan los objetos sin asignarles o desarrollar en ellos valores y virtudes, los pueblos nativos procuran reflejar en ellos sus creencias y su extrema vinculación a la riqueza de la vida y a su permanente reactivación de ella". De esta manera los artistas o artesanos australianos, no hacen distinción de terminologías; expresando en sus obras y artículos que confeccionan no sólo una posición estética, sino que también sus**

valores metafísicos. Una gran diferencia que los distingue del hombre europeo.

En este contexto, todos los objetos al servicio de sus necesidades están, de una u otra manera, vinculados a un centro motivador, desde el cual nace y se proyecta un criterio. Este centro se expresa en el ritual, en su vida litúrgica, impregnada por una característica eminentemente social, de grupo, que les permite verse como partes integrantes del mundo que los rodea, mundo legado por sus antepasados, por los Grandes Seres de la Creación y que se reactualiza continuamente en fuerza y vitalidad gracias al ceremonial y a la representación de los objetos que en él participan.

Las armas no son confeccionadas sólo como instrumentos de caza y pesca, de defensa o de guerra. Los objetos sagrados no constituyen meras reminiscencias de seres benéficos o malévolos. Los instrumentos musicales no son sólo juguetes de entretención o para pasar el tiempo ni los utensilios de uso diario son sólo objetos utilitarios. Todos ellos cumplen una función dentro de un mundo revestido de características especiales.

Los instrumentos y materiales son una forma de relación con sus ancestros, quienes los crearon originalmente. Hoy se trata de recrearlos para así estar en contacto permanente con ellos. De los Seres Ancestrales proviene el don de la vida y de las cosas. De ellos emana la fuerza y vitalidad que los hace vivir. Este vínculo no puede ser destruido, ya que hacerlo significaría la muerte y la destrucción; no sólo de las personas sino que también de la naturaleza.

De esta forma, los aborígenes australianos nunca terminan el drama de la vida. Sus necesidades sólo pueden estar satisfechas por completo con la entera participación en los ritos de unidad con las fuerzas espirituales de sus creadores. Los materiales usados en la decoración contienen toda la potencia de la creación y son un canal directo de comunicación con ese tiempo original. Así el pasado es perpetuado y la vida entendida en términos de propósitos muy antiguos.

Estas son las razones por las cuales ellos siempre han puesto una enorme dedicación en la confección de sus artículos. Llenos de figuras, símbolos y motivos. Cada uno de ellos es conducido solemnemente al lugar del ceremonial y allí, como parte fundamental de la vida, se utilizan para dejar constancia que su fabricación continúa, junto a la intención de proporcionales la capacidad que requieren para la función a que son destinados.

### 6.1. Las armas de los aborígenes

A pesar de ser muy simples, las armas de los aborígenes fueron ingeniosamente diseñadas, de manera que pocas herramientas, livianas y fáciles de transportar, constituían los enseres que trasladaban de un lugar a otro en su constante peregrinar estacional.

En general, las armas eran usadas para una variedad de propósitos. El bumerán, por ejemplo, aún cuando era fundamentalmente un arma de caza, se usaba también para hacer fuego, mantenerlo vivo mientras se cocinaba, y aún para raspar y emparejar ciertas herramientas. En algunas áreas, dos bumeranes

eran usados como instrumentos musicales, que acompañaban con sus golpes las canciones de sus ceremonias religiosas.

*Una escena de caza en Australia central. Fotografía del Museo Nacional de Australia.*



---

**Los pueblos originarios de Australia siempre ponían sumo interés en decorar sus materiales culturales. Escudo y flechas usadas tanto para sus ceremonias religiosas, como para confrontaciones con otras comunidades.**

---

En los museos y galerías australianas de hoy existen muchas colecciones de armas y utensilios decoradas. Tallados hermosamente labrados, con pliegues y pinturas, con dibujos geométricos, que constituyen verdaderos testimonios de las convicciones religiosas y, muy especialmente, de la visión cosmológica de la creación del hombre, de los animales y de los factores geológicos que circundaban su área o zona de habitación.

En algunas antiguas armas encontradas en el sureste de Australia, se perciben los mismos diseños que hoy siguen labrando los aborígenes, lo que indica la enorme continuidad milenaria en sus símbolos y en la técnica de su confección. En la actualidad, los artesanos aborígenes que continúan la tradición de confeccionar estas armas están, en su mayoría, localizados en el Desierto Central, en el Territorio del Norte y en el Cabo York.

Hoy como ayer, la perfección técnica de sus formas y la paciente y cuidadosa decoración de sus superficies disponibles confieren a estas piezas un valor estético que inspira respeto y admiración entre quienes tienen la oportunidad de observarlas.

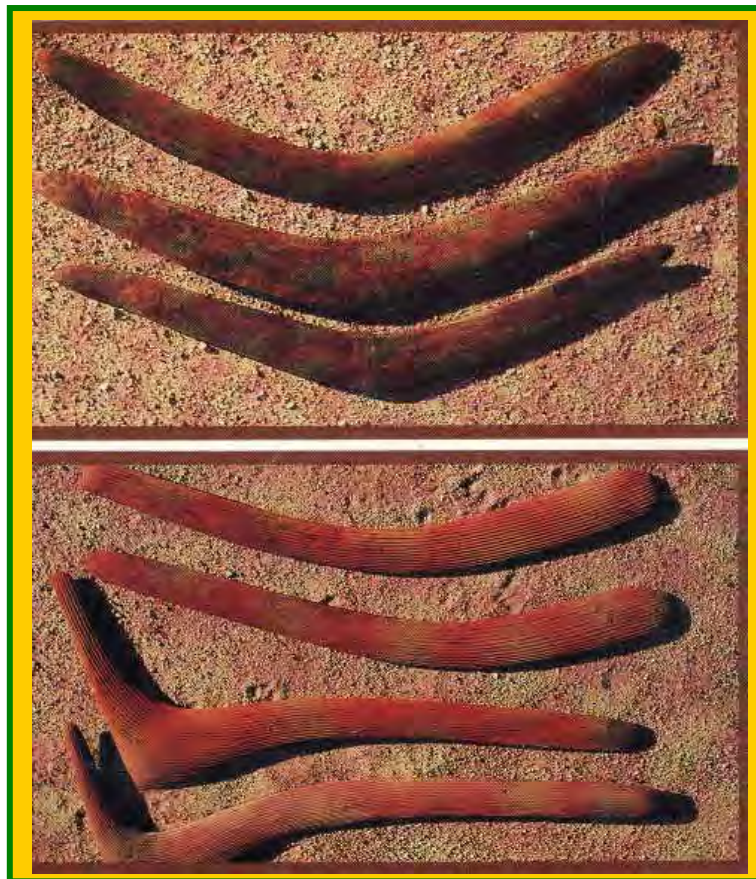
Con la intención de entregar una visión más específica de sus características, me referiré a algunas de ellas:

#### 6.1.1. El Búmeran

El bumerán o boomerang, es un arma curva confeccionada de madera y cuyo uso es variado. Fundamentalmente sirve como instrumento de caza y de guerra. Es el arma que ha pasado a ser el símbolo internacional de los aborígenes australianos, aún cuando armas hechas con palos arrojados se han documentado en el antiguo Egipto y en varias localidades de América del Sur.

Si bien es cierto que constituye un arma tradicional y típica del país, su uso era desconocido en la isla de Tasmania y en el extremo norte del continente, como en la Tierra de Arnhem y en el Cabo York. En varias lenguas vernáculas es denominado de diferentes maneras. Así por ejemplo, en la zona nor-occidental se le llama "calé". Su longitud varía,

*Bumeráns  
de  
diferentes  
formas. Los  
que se  
muestran  
en la parte  
superior,  
son  
llamado  
bumeráns  
de retorno.  
Los de  
abajo,  
llamados  
sin retorno.  
Fotografía  
de Dick  
Kimber.*



siendo la más estandarizada la de 30 a 75 centímetros de largo y su peso el de unos 340 gramos. Lanzado, completa un círculo de hasta 45 metros.



Hasta el día de hoy, el bumerán sigue siendo usado para cazar en áreas del desierto, como si se tratara de rifles modernos. La técnica de su confección y los métodos en sus grabaciones y tallados permanecen inalterables desde hace varios cientos de años. El monje benedictino Rosendo Salvado, en 1852, describe y

**caracteriza el uso de este instrumento:** " Es un semicírculo de madera de cerca de dos pies de circunferencia, de dos pulgadas de ancho y de un tercio de pulgada de espesor. Durante la lucha lo arrojan en medio de sus enemigos, seguros de que donde quiera que dé, hiere gravemente. Lo usan mucho, y en especial, cuando van a la caza de pájaros. También lo arrojan por mero pasatiempo, ya de día, ya de noche, escogiendo para esto una llanura donde no haya árboles, y allí se ejercitan con mucha fuerza y soltura, valiéndose tan sólo de tres dedos. Si lo ejecutan de noche suelen encender una de sus extremidades y entonces es muy hermoso verlo como un punto luminoso en la atmósfera, girar sobre sí mismo haciendo miles de círculos y arrojando innumerables chispas. Para su confección usan madera de **acacia**".

Aun cuando los bumeranes son confeccionados de distintos tamaños y tipos, Isaacs refiere, en 1976, que el más interesante parece ser el **"bumerán de retorno"**, creado para determinados juegos o competencias deportivas, para cazar pájaros o para inducir a sus presas hacia trampas previamente preparadas. Estos bumeráns son más delgados y presentan una curvatura más pronunciada en relación con su longitud. Los extremos o puntas van inclinadas en direcciones opuestas y mientras la cara o superficie baja es pareja, la superior es convexa.

**Otro tipo de bumerán es el llamado "sin retorno"**, el cual es más pesado. Los de este tipo poseen brazos más largos y un gancho distintivo sobre uno de los terminales y está diseñado para dar con el blanco de un escudo o coraza, o en otra defensa protectora, con el fin de desarmar al enemigo. Este bumerán fue muy usado en el centro de Australia.



*Izquierda: Búmeran y protector con tallados interiores. Derecha: Para un buen búmeran, la madera debe ser bien seleccionada.*

McCarthy, en 1974, indica que los bumeráns usados para las peleas y enfrentamientos **"tribales" son** minuciosamente decorados en todo el continente, especialmente en el Estado de Nueva Gales del Sur y en el nor-este y centro del Estado de Queensland. Figuras longitudinales son marcadas con líneas sinuosas y paralelas que forman óvalos conectados unos a otros como si fuesen cadenas. En la mayoría de los casos se insertan figuras de serpientes, huellas de canguros o emus, que expresan contenidos religiosos de origen totémico.

Los bumeranes son pintados rojos, usando para ello tierra de color; cuando son incorporados a las ceremonias religiosas se decoran con colores blancos, amarillos y negros. Como otras armas aborígenes, el bumerán tiene una multiplicidad de usos. Es una herramienta eficaz para limpiar terrenos, para asar la carne en el rescoldo de las cenizas, usándolo como pala o azadón. En las ceremonias sagradas presta el servicio de instrumento musical, siendo golpeado o frotado para producir vibraciones y sonidos al ritmo de las canciones y danzas.

La palabra bumerán proviene del lenguaje aborigen de la región del río Jorge (*George's River*), en las cercanías de la ciudad de Sydney. En la actualidad ha pasado a ser un valioso souvenir para los turistas que visitan el país. El Gobierno Federal lo emplea como símbolo y logotipo de las más diversas expresiones de lo **"nacional australiano"**. Asimismo, los deportistas lo lucen en competencias y torneos internacionales.

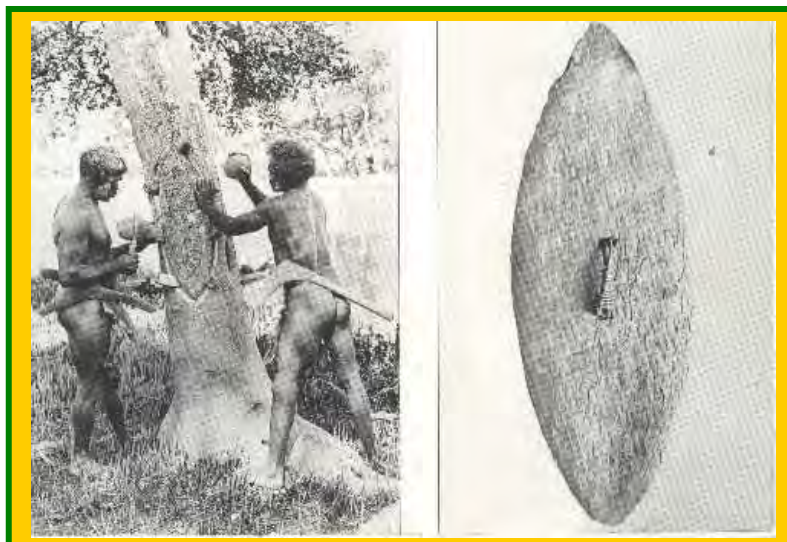
#### 6.1.2. Los Escudos

La tradición milenaria de los aborígenes australianos ha preservado hasta nuestros días la confección de un instrumento que puede ser descrito según su uso y finalidad como un escudo. Los autores consultados (McCarthy, Berndt, Salvado, Isaacs, Burnum y Edwards), sostienen que se trata de un pedazo de madera confeccionado en forma ovalada y cóncava cuidadosamente, que servía para protegerse de los golpes del enemigo, tanto en las guerras entre comunidades como en las peleas o riñas individuales.

Los escudos variaban de tamaño, dependiendo de las posibilidades de encontrar un pedazo de madera adecuado. Este podía tener una longitud aproximada de 90 a 120 centímetros. Su ancho se establecía de manera que cubriese adecuadamente el cuerpo. Su espesor era de 3 a 8 centímetros, disminuyendo sustancialmente en los extremos para darle una forma cóncava. Generalmente se usaba el eucalipto rojo, pero también se usaba la madera

de higuera y, en algunos casos, el corcho. Pedazos de corteza de estas variedades eran usadas también en escudos de menor elaboración, ya que por lo general, se recurría a un pedazo extraído del interior de la corteza.

Aún pueden observarse, en ciertos lugares del noroeste del Estado de Nueva Gales del Sur, las marcas dejadas en algunos árboles de donde fueron removidos pedazos de corteza para confeccionar escudos.



*Algunos escudos eran hechos de la parte más fuerte del tronco o bien de raíces de higuera. El pedazo de madera seleccionado era removido con hachas de piedra, tallado y posteriormente pintado con diseños de la comunidad. Fotografía de Thomas Dick, Museo Nacional de Australia.*

Para este trabajo usaban hachas de piedra y cuñas que les servían de instrumentos extractores del pedazo de madera. Para darle una curvatura convexa utilizaban el mismo procedimiento o técnica básica que aún emplean para secar y darle nueva forma a las planchas de corteza que usan para dibujar y pintar: se la cubre con cenizas y arenas calientes, tras disponer la plancha, esta vez, sobre un lecho curvo de piedras pesadas y arenas calientes, forzando, con ayuda del calor, su convexidad. Recordemos que para dejar plana una corteza, la depositan y cubren de igual manera, pero sobre una superficie plana.

Los autores citados coinciden en sostener que los australianos confeccionaban dos tipos diferentes de escudos, uno ancho y otro delgado. El primero, de madera sólida, era usado fundamentalmente en las guerras comunitarias y el otro, se prefería para las peleas individuales. En los escudos anchos, se incrustaban sostenedores o manillas que, generalmente, procedían de un pedazo de madera distinta; en los escudos delgados, la manilla era parte integral de la pieza. En ambos casos, el sostenedor era revestido con cuero de posum, o bien, éste servía para envolverse la mano antes de introducir los dedos en el mango interior de la placa.

Como regla general, todos los escudos eran minuciosamente decorados. En el Estado de Nueva Gales del Sur, en el de Victoria y en el de Australia del Sur, se alcanzó un desarrollo estético muy significativo, no sólo por la calidad de los dibujos e incrustaciones realizados sobre su cara externa, sino que también por la forma del aparato, cuyas características permitían que un objeto lanzado contra él resbalara con extrema facilidad.

La ornamentación de la cara externa de estas piezas ha influido para considerarlas artísticamente. Según McCarthy, en 1974 y Berndt, en

1982, ellas son ejemplos claros y significativos de la capacidad artesanal de los aborígenes australianos.

*Dos aborígenes del estado de Queensland. Además de confeccionar sus escudos o protectores para sus riñas, hacen un sable, propio de la región. Biblioteca Nacional de Canberra.*



Los diseños incrustados en los escudos son, en general, figuras geométricas, aún cuando existen algunos procedentes del Río Murray que incorporan figuras estilizadas de seres humanos, serpientes y lagartos. Ubicado el diseño en el centro de la plancha, es rodeado con calados que permiten resaltar la figura central. La cara superior del escudo es dividida en paneles separados por bandas longitudinales, cuyos calados aparecen en forma transversal o como cruces dentro del panel. Las fajas divisorias son pintadas de color rojo y los cortes interiores de color blanco, formando un simple pero efectivo contraste.

En la gran variedad de paneles delgados tallan pliegues de diamantes concéntricos, triángulos, jinetas y líneas cruzadas. Hacen hileras de rombos transversales y figuras hexagonales, en zig-zag y líneas delgadas que se utilizan para dividir la cara exterior del escudo. Los modelos son generalmente simétricos y ubicados con agrado a la vista y en ningún caso en forma grotesca o exagerada. Salvado, en 1852, hace notar que en Nueva Nurcia, en el nor-oeste australiano, se incrustan dientes de canguros y que se los pinta para darles una fisonomía agradable. Los escudos del Estado de Queensland, según Berndt en 1982, son extremadamente anchos y de tallas irregulares, pintados con una gran variedad de dibujos religiosos. Según MacCarthy, se sabe muy poco del significado de estos complejos grabados de la superficie exterior de los escudos, pero probablemente, según sus palabras, tienen una significación similar a los dibujos de Australia Central. Isaacs sostiene, en 1984, que en centro de Australia se usan los mismos diseños para los escudos, para adornar el cuerpo y los dibujos preparados en el suelo para las ceremonias religiosas. Si esto es así, tendríamos que recurrir a las explicaciones que hoy entregan los artistas de la pintura acrílica del Desierto Occidental.

Para ellos, y para sus intérpretes, serían cartas o mapas geográficos, que junto con documentar físicamente el lugar de habitación, relata la epopeya o el viaje de sus Ancestros en los momentos de la creación. Aunque las necesidades tradicionales de confeccionar estos escudos han terminado, los artesanos aborígenes continúan realizándolos con fines comerciales, vendiendo a los turistas estas piezas que conservan las características heredadas de sus antepasados.

### 6.1.3. Los bastones, garrotes o clavos

Destaca el uso del garrote como arma ofensiva. Los autores que se refieren a este tipo de armas emplean, por lo general, la palabra inglesa "club", cuya traducción envuelve el contenido de las palabras españolas clava, cachiporra, garrote, tranca y maza. Salvado, en 1852, la describe como "un pedazo de madera cilíndrica, de unos cinco pies de largo con cuatro pulgadas de circunferencia y oval en sus dos extremidades; es sumamente duro y tan pesado



que un golpe con él en la **cabeza deja tendido al más robusto**". Estos garrotes son contruidos de árboles jóvenes que se arrancan de raíz, que sirve como cabeza del arma y el tronco como continuación de ella.

En el léxico aborígen esta arma recibe diversos nombres de acuerdo con la zona y al lenguaje que se habla, como asimismo, por las características particulares que presenta, ya que existe una gran cantidad de tamaños, tipos e, incluso, funciones que se le asignan. (No nos olvidemos que los aborígenes hablaban más de 300 lenguas distintas hace 200 años atrás, cuando llegaron los ingleses a Australia).

Los mazos son usados en combates entre comunidades, peleas individuales y para la caza silvestre. No han sido ajenos, según Salvado, a las peleas domésticas entre el hombre y la mujer.

Algunos tipos más elaborados de mazos, comparados con los "mulla-mulla", son los Kud-jee-run, del río Yarra, el Kul-Kul, del pueblo de Gippsland y el Lil-Lil, usado en Victoria y en el Estado de Nueva Gales del Sur. Este último es también llamado jabalina o palo de lanzamiento, ya que además de ser usado como garrote, puede ser lanzado a cierta distancia como se hace con el bumerán. Todos estos garrotes poseen en su parte delantera, construida con la raíz, una punta extremadamente filuda para ser ensartada en el cuerpo del adversario. En el noroeste se le llama *dáuac* y en el sureste, *kurna*. Su uso es generalizado. Por lo general, se lanza desde cierta distancia, especialmente cuando se trataba de usarlo como instrumento de caza, ya que su consistencia y fuerza permitía quebrar las extremidades del animal para luego darle fácil alcance.

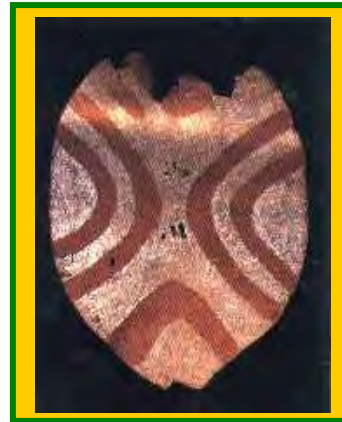
Como todos los instrumentos de guerra, los garrotes eran también prolijamente decorados, como los escudos y los bumeráns. Se usaban los mismos motivos geométricos, a pesar de ser la superficie notoriamente inferior. La cabeza del garrote, luego de tallada, era pintada con diversos colores. A las superficies planas de la cabeza del arma se le daba una forma piramidal, triangular o semicircular. Sobre este limitado espacio, las bandas de tallados se pintaban con rojo en la base y con blanco en los relieves. El uso de pliegues o rizados acanalados permitía incluir figuras menores, tales como círculos y óvalos, además de huellas de emus.



*Distintas variedades de escudos. Izquierda: Un modelo de la región suroriental de Australia. Centro: Un ejemplo de la parte baja del río Murray, en Australia Meridional. Derecha: Un tipo de escudo arqueado de la zona del río Darling, en el estado de Nuevas Gales del Sur. Fotografía de Ronald M. Berndt & Catherine H. Berndt with Johan Stanton, en Aboriginal Australian Art, Methuen Australia, 1988.*

Especial dedicación se ponía en algunos garrotes destinados a ceremonias religiosas, cuyos tallados eran elegantemente confeccionados, como lo hace notar Burnum en 1988.

Muchas de estas armas permanecen hoy en los museos australianos, siendo hermosas evidencias del arte decorativo y de las cualidades artesanales de los aborígenes del pasado. Si bien es cierto que ellas han logrado ser preservadas, ha sido casi imposible determinar el contenido simbólico que encierran los tallados. El uso de elementos geométricos seguirá siendo para los antropólogos un puzzle difícil de descifrar.



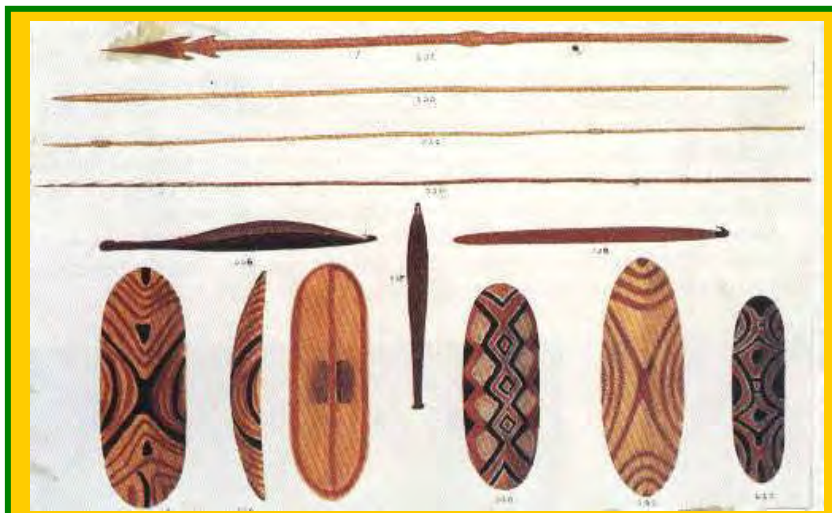
*Un escudo tallado en Kurna, planicie de Adelaide, estado de Australia del Sur.*

#### 6.1.4. Las Lanzas

Como todos los pueblos nativos, los aborígenes australianos usaron lanzas en todo el Continente. Constituyó, junto a otras armas y herramientas, una pieza fundamental para la subsistencia. Eran usadas en los enfrentamientos tribales, para la caza y la pesca. Algunas, construidas en forma especial, constituían instrumentos de magia y hechicería; otras eran preparadas para infringir severos castigos a los violadores de las leyes comunitarias. Por lo tanto, de acuerdo con los múltiples usos, había una gran variedad de ellas. Cada hombre poseía una colección de ellas, que, atadas en forma de ramo, cargaba obligadamente de un lugar a otro en su constante peregrinación semi-nómada.

Por lo general, eran de un largo considerable, y lanzadas con la mano o con la ayuda de un original instrumento, el woomera, alcanzaba una gran velocidad, fuerza y precisión.

En los combates se usaban unas lanzas cortas. Los niños y jóvenes eran adiestrados en su lanzamiento utilizando pedazos de madera o cortezas que otros arrojaban al aire y debían ser ensartadas antes de caer al suelo con la lanza de entrenamiento.



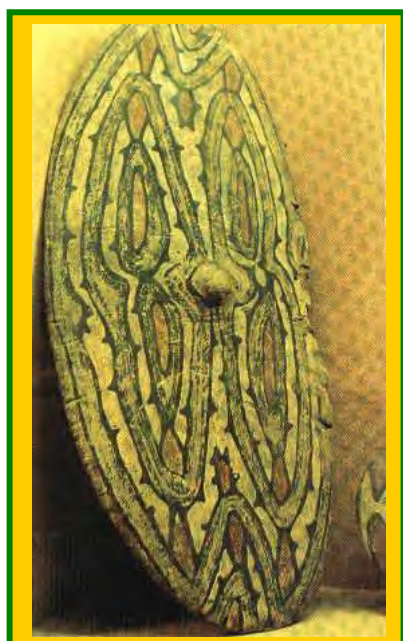
*Una colección de armas aborígenes que se exhibe en el Museo Nacional de Australia.*



*Un hacha, decorada en la isla Grootte, en el Territorio del Norte.*

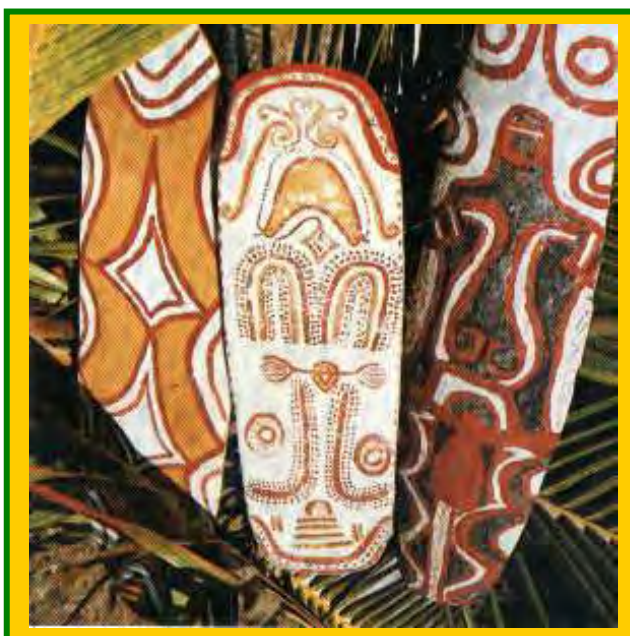


*Lanzas de madera usadas para ceremonias religiosas en la isla Grootte.*



---

**Un escudo que perteneció a la colección de Baldwin**



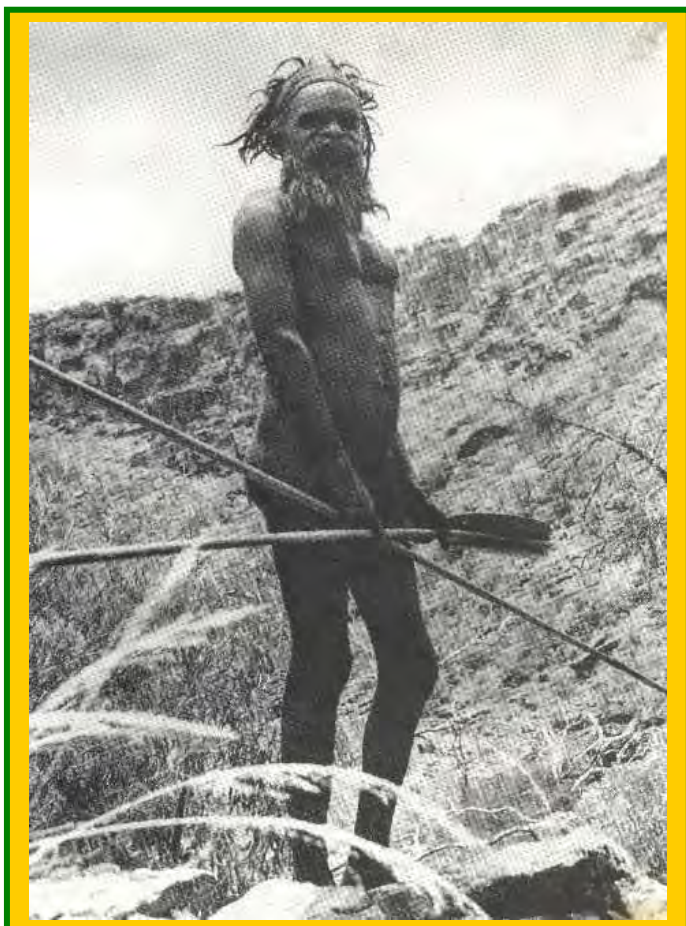
---

**Tipos de escudos, con diseños que pertenecen a la comunidad aborigen de Kurumba, en el estado de Queensland.**

---



Se han documentado más de 30 variedades de lanzas; desde las planas y puntiagudas con piedras o huesos en su cabezal, hasta las confeccionadas de una sola pieza, hechas generalmente de madera dura. Otras, hechas con tallos y troncos huecos como el bambú, se hacían con una punta cortante de 2 a 6 centímetros.



*Una de las figuras clásicas de un aborigen australiano, en el centro del país. Dispuesto con sus lanzas a iniciar la casería.*

Las lanzas confeccionadas para la pesca tenían, por lo general, de 2 a 3 metros de largo; no sólo pe- ves sino que también tortugas marinas y mamífe-ros acuáticos eran especies muy requeridos por estos pescadores. Asi-mismo se acondi- cionaban de mane- ra especial lanzas para la caza del canguro, de los wallabies, las iguanas, lagartos y otros animales de la selva incorpora- dos a su alimentación.

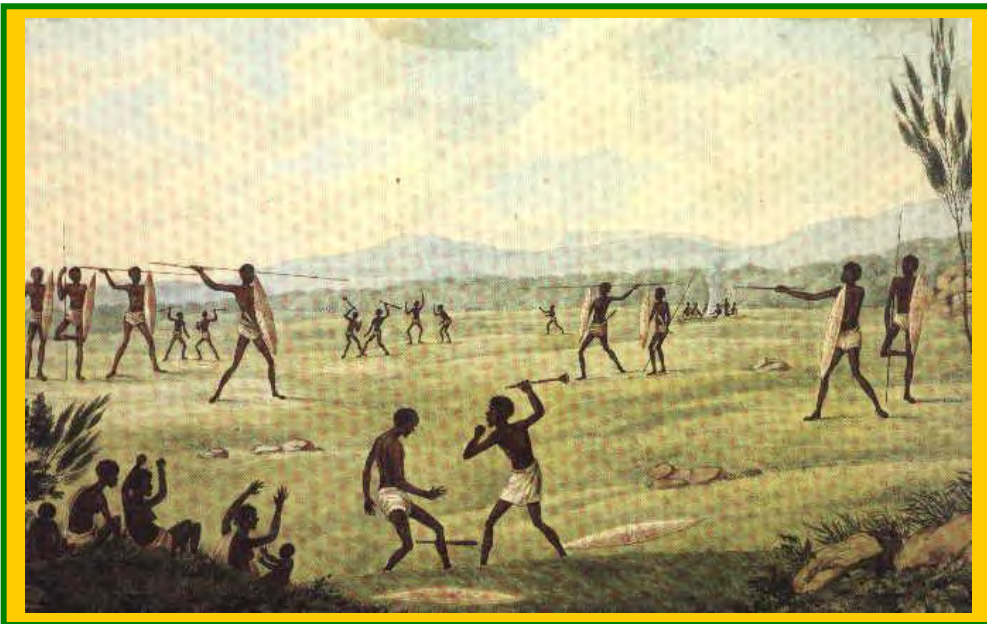
De esta gran variedad, las más pesadas están localizadas en las Islas Bathurst y Melville, cuyas afiladas puntas se incrustaban y pegaban con resinas. Constituyen hoy en día una muestra muy significativa del pasado. Este procedimiento de pegar las puntas con soluciones resinosas provenientes de los eucaliptos se usó también en la región de Kimberley. Las astas, hechas de piedra, madera o hueso, se documentan en la Tierra de Arnhem y en Australia Central, mientras que en la zona costera se usaba fundamentalmente **el hueso. Las llamadas "lanzas de la muerte"** poseían una piedra o concha de crustáceo insertada con goma en su punta. Ella permanecía en la herida cuando la lanza era extraída. En la zona del Cabo York, se confeccionaban lanzas cuyas puntas estaban constituidas por



varios dardos afilados y se cree que eran usadas con fines de magia y hechicería.

Fuera de las lanzas acondicionadas para la caza, la pesca y los combates o riñas comunitarias, otras eran decoradas con propósitos religiosos, talladas con gusto y pintadas con los colores disponibles en su zona geográfica.

Cuando una persona violaba las leyes y reglamentaciones de la comunidad, era castigada con una lanza hueca que, después de muerto el trasgresor, permitía extraer su espíritu y conocer las intenciones de los antepasados del sujeto castigado. A muchas lanzas se les incorporaba en su punta un pedazo de piedra en forma de hoja, cuya tradición milenaria los aborígenes conservan. Estas puntas eran filudas a ambos lados, normalmente dentadas para una mayor eficacia. Con la llegada del hombre blanco, la cultura europea les dio la oportunidad de reemplazar las puntas de piedra por vidrios o por pedazos de aisladores usados para el tendido de líneas telegráficas.



*Los primeros colonos y exploradores recogieron, en sus diarios de viaje, escenas de los pueblos originarios de Australia. Estas dos muestras, pertenecen al pintor Joseph Lycett y se conservan en la biblioteca nacional, en la ciudad de Canberra.*

Así como ha existido una gran variedad de tipos de lanzas, igual ha ocurrido con la variedad de puntas o terminales: triangulares, acanaladas, dentadas; cortantes, con una simple punta filuda, con lengüetas; otras en forma de dardos, cuyas características demuestran una extraordinaria habilidad artesanal en su confección.

#### 6.1.5. Los Woomera (umera) o artefactos de lanzamiento

El cazador aborígen usaba su lanza como un arma de largo efecto, extendiendo su alcance con la ayuda del **"Woomera"** o aparato de lanzamiento. Para los aborígenes es conocido con el nombre de Woomera, siendo transferido al inglés como Woomera, expresión más usada en el sureste del continente, ya que en el noroeste se le denomina **"miro"**. Se trata de un instrumento de 24 a 30 pulgadas de largo y un poco más grueso que las lanzas. A diferencia de éstas últimas, el Woomera no se arroja, sino que sirve sólo de impulsor, permaneciendo siempre en la mano del lanzador. La punta se ubica hacia arriba y la lanza se deposita en la cavidad labrada en su interior. La lanza descansa así en el lecho del woomera y se dispara con la fuerza del movimiento del brazo.

Existieron una enorme variedad de modelos. Los aborígenes del sur y de la Tierra de Arnhem usaban una angosta y perfilada tablilla, mientras que en el Cabo York el woomera era más ancho y grueso. En todos los casos llevaba en la parte superior una arista o lengüeta, llamada también clavija, confeccionada con madera o hueso. Rosendo Salvado refiere que en una de sus puntas se le incorporaba otro pedazo de madera cilíndrica, atado con nervios de canguros y reforzado con gomas provenientes de árboles resinosos. El extremo de la lanza se ubica allí, permitiendo que durante su lanzamiento el arma rotara sobre su eje cuando abandonaba el Woomera, dándole una gran fuerza y precisión.

El Woomera se usaba también con otras finalidades: en la región del desierto central, la punta era tan filuda que servía como cincel, cuchillo, instrumento de perforación de cortezas de árboles (que contenían insectos de los cuales se alimentaban). Los Woomera de tipo angosto, similares a un plato poco profundo, se usan aún hoy para preparar colores, además de servir como recipientes de sangre en las ceremonias religiosas de iniciación.

Todos estos artefactos eran cuidadosamente labrados con dibujos y tallados simbólicos relacionados con la comunidad y sus creencias.



**Una lanza sostenida en un Woomera.**



**Umeras de  
Coldea y  
Warburton  
en  
Australia  
Occidental**

Los escritores y antropólogos australianos se refieren así a una gran variedad de objetos destinados a la función religiosa; es decir a todos aquellos elementos materiales y decorativos que usan en sus celebraciones ceremoniales, vale decir: litúrgicas. Como R. y C. **Berndt, en 1988, afirman que "ellos son usados sólo en los lugares sagrados, determinados desde el principio de los tiempos por la tradición milenaria". Son parte importante de sus "corroborees", expresión usada para referirse a sus ceremonias de cantos y danzas, como documentaron los primeros colonos de la Bahía Botánica en 1788.**

Los pueblos originarios de Australia desarrollaron desde muy antiguamente un verdadero culto a todos estos objetos; de esta manera, al tener un destino ceremonial, se esfuerzan en poner gran esmero en su confección, sin importar si es de madera o piedra, de hueso o de cabellos humanos, de corteza o de arbustos, de concha de crustáceo o de cuesco de fruta.

Decoraciones convencionales se efectúan sobre ellos como una manera de testificar el contenido de sus creencias, su sensibilidad religiosa y las expectativas que les atribuyen. Por esta razón, han pasado a convertirse de objetos toscos y naturales a valiosas piezas de arte elaborado. Podría decirse que cada objeto sagrado forma parte del secreto de la vida que los nativos guardan para sí: de una protección misteriosa que reciben, de una jerarquía sagrada para el que conoce su significado y de una transmisión de fuerza y poder que proviene de sus antepasados.

La riqueza y fuerza imaginativa y la diversidad de materiales en que se crean, están referidas a una concepción religiosa común a todos los antiguos habitantes del continente, que los hermana como pueblos nativos que usan representaciones realistas y simbólicas para ser parte de su cotidianidad de sus seres ancestrales. Ellos participan así en la iniciación mística de las nuevas generaciones en una perspectiva de doble alcance: por una parte, los proyecta más allá de las categorías temporales, a los inicios de la creación; por otra, les entrega una determinada energía, la que les permite rejuvenecer constantemente la naturaleza y proyectarla a formas trascendentes.

De los objetos más significativos, que no son obviamente todos, se puede mencionar la tjurunga, los paneles y los llamados bull-roarers, que en lengua española puede describirse como un pedazo de madera delgada y plana que está unida a un hilo, cuyas características describiremos más adelante.



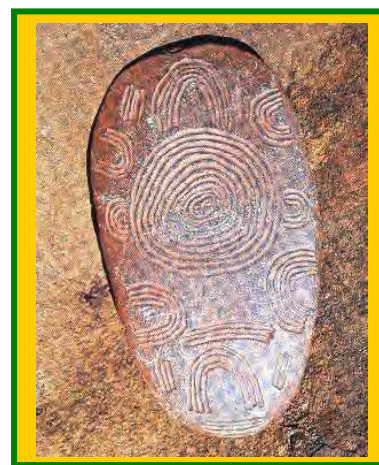


**Izquierda: La iconografía de una gaviota, usada en Yirkala, al nor-este de la Tierra de Arnhem. Derecha: Un ancla, utilizada para el ceremonial del amor, también en**

### 6.2.1. La Tjurunga

Consiste en un objeto plano, de forma ovalada y pareja que está confeccionado de piedra o madera. Según McCarthy, 1974, "su principal función se relaciona con la vida totémica de la tribu, y es una especie de morada o residencia de los espíritus que pertenecen al que lo posee, a su dueño". El objeto posee un poder extraordinario que se ejerce sobre los seres humanos y sobre las especies del medio ambiente. Su influencia mágico-religiosa permite convocar la abundancia, la fertilidad animal y vegetal que servirá de alimentación; también influye en el equilibrado balance entre las criaturas y los medios de subsistencia humana; permite convocar a los espíritus de los niños que vagan disgregados en la naturaleza para que encuentren albergue en los vientres de las mujeres y se desarrollen físicamente para incrementar la especie y hacer crecer sus comunidades. Son, además, portadores de los grandes eventos del pasado, evocadores de las historias antiguas que guían a los iniciados cuando se adentran en el conocimiento genealógico de la comunidad.

Estas características hacen que la "Tjurunga" sea un objeto extremadamente sagrado. Sobre ellas se estampan dibujos, signos y símbolos: círculos concéntricos, figuras geométricas, herraduras, líneas paralelas, jinetas, curvas y espirales. No se olvidan de grabar en su diminuta superficie hileras y paneles de puntos, huellas de animales y pájaros. Cada detalle ilustra la historia de los antepasados de la comunidad. Spencer y Guillén, 1899, le



*Arriba: Una piedra tallada y compuesta con diseños familiares, heredados de sus antepasados.*

*Abajo: Una tjuringa labrada en piedra, en la zona de los valles de McDonnell, en el Territorio del Norte.*



dieron originalmente el nombre de **"churinga"**, en razón a la denominación obtenida en la tribu de los Aranda o Arunta, en el centro de Australia; sin embargo, la antropología contemporánea prefiere llamarla Tjurunga o Tjuringa. Su carácter sagrado prohíbe a los niños y a las mujeres verlos o tocarlos. Son parte de la vida secreta, de la historia reservada sólo para los iniciados.

Aunque la mayoría de las Tjurungas son propiedades de las comunidades o grupos territoriales, también existen a título individual, cuyo préstamo constituye un significativo honor y muestra de amistad entre los aborígenes.

#### 6.2.2. Los Paneles Sagrados

Estos objetos juegan un importante papel en la liturgia ceremonial de los nativos australianos. Son piezas de madera liviana sostenidas con varillas que varían desde los tres a cinco centímetros hasta los cuatro o seis metros de altura. En la zona norte se les conoce como **"nurtunja"** y como **"waninga"** entre las comunidades del sur de Australia central. Son usados como ornamentación en sus danzas sagradas, para lo cual los confeccionan livianos a fin de transportarlos fácilmente en la cabeza y llevarlos cómodamente. Otras veces, atado a la espalda de los bailarines. También se les ubica en el sitio del ceremonial, antecediendo al inicio de la fiesta.

Hay autores como McCarthy, Berndt, Elkin y Worms, que describen estas piezas preparadas con un soporte vertical y con dos o más barras transversales, que son cruzadas con adornos hechos de cabellos humanos, de posum o zarigüela, o con pieles de bandicut. Sus diseños son, por lo general, en forma diamante, y están pintados con colores muy llamativos y vistosos. También usan plumas de aves autóctonas para adornarlos, especialmente las del kokatoo blanco y negro.

Los paneles sagrados representan, simbólicamente, a los cuerpos de los ancestros, los cuales participaron activamente en la acción de la creación. Su preparación les puede ocupar varios días, aún cuando su uso será sólo por algunos minutos. Terminada la ceremonia, los desarman y guardan sus partes para un ritual posterior.

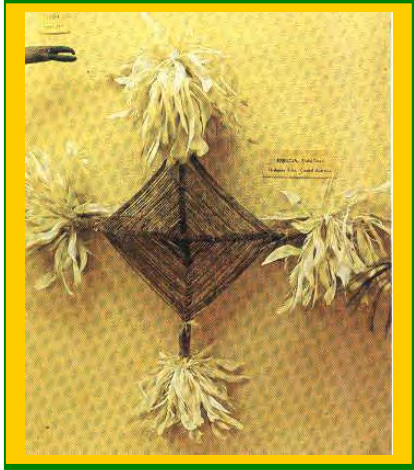
#### 6.2.3. Los bull-roares o tablas sonoras

Se denomina con este nombre a una tabla de madera lisa y delgada que se sostiene por uno de sus extremos con un hilo o cáñamo vegetal. Su particularidad radica en que al hacerlo girar sobre su propio eje produce un fuerte ruido, que se intensifica en la medida en que aumenta la velocidad de rotación.

Se ha documentado su existencia en varias partes del mundo, pero son los aborígenes australianos quienes le atribuyen un carácter sagrado. Worms afirma, **en 1986, que "según la tradición, estos objetos** están lejos de ser considerados como meros souvenir o réplicas de las imágenes de sus espíritus creadores. Al contrario, los primeros australianos están convencidos que habita en ellos una presencia personal, vinculada a la energía vital que, estando presente en quien lo confecciona, es transmitida directamente al objeto, como consecuencia del contacto previo al nacimiento con los seres sobrenaturales". **De esta forma, según anota Reed en 1974, "pasan a** constituir la verdadera voz de los antepasados, cuya privacidad se expresa sólo a través de los iniciados, prohibiendo a las mujeres y a los niños **el tocarlos y observarlos". Son impuestas severas sanciones, incluida la pena de muerte, para los no autorizados a hacerlo girar. A tales extremos llegaba su carácter sagrado que las mujeres y lo no iniciados no podían siquiera**

pronunciar su verdadero nombre, conocido en secreto como "gayandi", mientras que el resto se debía conformar con denominarlo "gurraymi" en señal de reverencia y respeto.

*Este objeto es llamado "Waninga" y pertenece a la comunidad de Pariltja, en el centro de Australia. Es la representación de una serpiente que es considerada parte del totem, de esta comunidad.*



Para todas las comunidades de Australia central, donde este instrumento fue creado y luego desde allí expandido a otras áreas, significaba la presencia de espíritus o demonios que hablaban o rugían a través del sonido provocado por el movimiento rápido de su giro. Este instrumento que no canta, pero que habla con varias voces, según Reed, es la expresión de diferentes propósitos: llama a los iniciados al lugar del ritual, sirve para expresar sentimientos de amistad y simboliza a los seres totémicos de la comunidad y a los Espíritus de la creación.



*Paneles que incorporan la ceremonia religiosas, cuya significación permite darle a los Corroboree una solemnidad especial.*

Debido a la importancia asignada a estas tablas sonoras, los artesanos se esmeran en decorarlas y estampar en sus dos caras los símbolos y dibujos que expresan su historia y los antecedentes de su medio natural. Se han encontrado ejemplos de estos instrumentos

confeccionados en piedra, pero por lo general se confeccionan en madera. Sus dimensiones varían de 15 a 90 centímetros de largo por 10 a 15 centímetros de ancho. Su espesor nunca excede el centímetro. La terminación de sus puntas es ovalada, aunque existen algunas que no son cortadas en sus extremos.

Estos objetos se guardan en lugares secretos y nadie puede aproximarse a ellos, salvo la persona encargada de hacerlo girar durante el ceremonial. Si por casualidad algún animal, pájaro o reptil penetra en el lugar donde se guarda, éste no puede ser sacrificado como alimento, aún cuando las necesidades alimenticias así lo requieran.

#### 6.2.4. Símbolos y totémicos y objetos ceremoniales

Dentro del material cultural confeccionado para el ceremonial religioso se contabiliza una gran cantidad de objetos físicos ornamentados, que expresan su visión de la naturaleza y de la vida, del universo y del hombre, que motiva e influye en la actitud de los aborígenes, no sólo en la organización social y religiosa que desarrollan, sino que, además, inspira su liturgia y los une como pueblo con el pasado. Por eso Elkin **establece, en 1979, "que el camino para entender** la filosofía y el universo de los aborígenes es aquel que permite mirar al hombre y a la naturaleza como una sola cosa y que hay que verla incorporada a las funciones sociales y a su ceremonial religioso. Es una filosofía que une el pasado con el presente, lo anterior a la vida con la vida actual, los hechos históricos y epopeyas del origen o del pasado al momento actual".



Esta visión presente en la antropología social australiana, y destacada en forma reiterada por la mayoría de los autores, permite establecer con claridad el contenido existencial en una filosofía, que a su vez constituye una religión; pasando inadvertidamente del plano de las ideas al de la fe, del discernimiento a la esperanza y del coraje del diario vivir al convencimiento de perseverar y persistir como individuos y como comunidad social.

Stanner, en 1968, en la serie de Conferencias preparadas por la A.B.C. (Australian Broadcasting Commission), lanzó a su auditorio el reto de entender a los aborígenes bajo cualquier aspecto del pensamiento y de las costumbres expresadas en su simbología; y con ellos regresar al tiempo de la creación -al Dreamtime -, y allí encontrar la razón de sus prácticas y de sus representaciones físicas a través de los objetos de culto destinados a la liturgia de reactivación y compromiso con ellos mismos y con su medio ambiente.

*Esta figura se ubica en el centro del ceremonial y representa la estrella de la mañana. (isla Elcho).*

Existe un lazo entre los individuos y los antepasados expresado en objetos simbólicos, preparados cuidadosamente. Ellos son decorados y presentados en su ritual como las expresiones más genuinas de su capacidad estética, mostrando la belleza, la fuerza y la energía de los seres y animales concretos que existen en su medio y que constituyeron en el pasado los espíritus de sus grandes héroes. Por eso en el ceremonial se usan estos objetos para expresar la continuidad del pasado con el presente. Estos símbolos permanecen allí, en el centro mismo de su liturgia, como si fueran en la realidad la presencia actual y permanente de aquellos que aún existen, aún cuando hubieran adquirido otras formas.

Cada símbolo contiene un significado y cada objeto representa esa relación o vínculo con su historia. Enumerarlos sería una larga lista que complicaría el carácter sucinto de esta visión general del arte. En las ilustraciones que se acompañan se encuentran algunos de ellos.

### 6.3. Instrumentos musicales

Los aborígenes australianos usaban, por lo general, sus armas como instrumentos musicales de acompañamiento en sus cantos y danzas. La utilización de membranas de cuero permitía confeccionar una especie de tambor que era golpeado con palillos o con instrumentos como el bumerán. **Sería una sorpresa, anota Worms en 1986," que los aborígenes no trataran de expresar sus sentimientos religiosos a través de la música, de la danza y de las canciones. Si bien es cierto que lo hacen, se puede sostener, sin embargo, que sus instrumentos musicales son muy limitados". Además del uso de los bull-roares, existen las trompetas huecas confeccionadas con ganchos de árbol conocidos como didjeridu, que junto a los tambores hechos de troncos huecos y a los palillos de percusión, constituyen los únicos instrumentos conocidos y documentados por la antropología australiana.**

#### 6.3.1. El Didjeridu

Pareciera ser que la importancia de este instrumento y las características que contiene su confección, lo convierten en el instrumento musical más destacado dentro del material cultural de las sociedades aborígenes.

Su nombre es deletreado o escrito de distintas formas. Según Reed, en 1974, se puede escribir como didgeridoo, didjeridoo, didgeridu o didgeredoo.

En las comunidades de la Australia central se confecciona con un gancho de 0,6 a 2,40 metros de largo, hueco en su interior y con un diámetro de 5 a 3 centímetros. Con alguna piedra dura es decorado a lo largo con grabados y pintado con ocre rojo y anillos blancos en la parte inferior. Se le agrega una boquilla en la punta, a través de la cual se sopla. La característica del sonido es muy aguda.

El didjeridu se aprende a tocar cuando se es joven. Un buen músico es capaz de producir dos tonos simultáneamente. Cuando se usa en las festividades, no se emplea más que un sólo tono. Generalmente, en la parte posterior del instrumento se le instala una concha de crustáceo que actúa como resonador, función que en la actualidad cumple un tarro o tambor industrial. Durante las ceremonias religiosas adquiere carácter sagrado; por ejemplo, en la Tierra de Arnhem, simboliza al Julunggul (la pitón, serpiente grande y no venenosa que ahoga a su presa entre sus anillos). En este caso, el instrumento es decorado profusamente con representaciones religiosas y otras ornamentaciones exteriores. El didjeridu se constituye así en una pieza central durante los "corroborees".



Una de las funciones más importantes que cumple el didjeridu es en las ceremonias religiosas de iniciación, sobre todo durante la circuncisión. Según una **observación directa realizada por Worms**, "el didjeridu fue ubicado en el rescoldo humeante del fuego, a fin de que su interior se llenase de humo, el cual fue exhalado con fuerza junto al sonido provocado por el músico. De esta forma, la Gran Serpiente o el Gran Padre, como ser mítico, llamó a los jóvenes a reunirse para el ceremonial. Una vez reunidos los candidatos a la iniciación, el instrumento fue ubicado entre sus cuerpos, mientras se les provocaban cortes en los brazos. Con la sangre que fluía rociaron sus cuerpos y el instrumento, indicando con ello su incorporación al círculo de la vida y del orden natural. Después de varias danzas, el didjeridu fue depositado en un pozo de agua hasta la nueva estación, del que sería retirado para cumplir similar **función**".

En la actualidad el didjeridu se utiliza en todas las representaciones artísticas de los aborígenes; constituyendo además, una hermosa pieza de decoración en oficinas, colegios y centros turísticos.



*Un bastón mensajero del distrito de Murchison, en Australia Occidental.*

*Una bolsa sagrada o "dilly bag", usada especialmente en las celebraciones litúrgicas en la zona de Yirrka-la.*

*Emblema de Brol-ga, utilizado en Oenpelli, en las ceremonias religiosas.*



*En la isla Mornington, un aborigen practica en el didgeridu, instrumento usado por las comunidades nativas para sus ceremonias religiosas.*

### 6.3.2. Batintín o tambor de percusión :

En la Tierra de Arnhem se ha usado este instrumento como una significativa influencia del mundo asiático. Consiste en un tronco hueco, similar a un tambor, de 150 centímetros de largo por 20 de ancho. Es también un instrumento sagrado, decorado con diversos ocre y plumas. Reed indica que se le ubica preferentemente al sur-este de la Tierra de Arnhem, especialmente en los rituales cercanos al Río Roper.

Normalmente se le pinta con rojos y amarillos, y sus diseños incluyen serpientes, emus, plantas y armas. El resto es cubierto con puntos o manchas negras. El músico ubica el batintín bajo uno de sus brazos y, afirmándolo en la tierra, lo golpea con una rama de palmera de pándano. Adquiere tal resonancia, que su sonido alcanza has media milla de distancia.

### 6.3.3. Los palillos de madera

Estos palillos, similares a los usados hoy en la percusión de tambores modernos, han sido una importante pieza de acompañamiento musical para los pueblos aborígenes, tanto para sus cantos como para sus danzas. Se describen como pedazos de madera circulares de 20 a 30 centímetros de largo por 2 a 3 centímetros de grosor.

En algunos lugares, los bumeráns cumplían con esta función. Sin embargo, en la Tierra de Arnhem se ha documentado que la madera de estos instrumentos era cuidadosamente elegida por las características de resonancia que ellas tienen.

Al igual que sus otros objetos culturales, se les decora y pinta con gran dedicación. Adquieren también un carácter sagrado; usándose en las ceremonias, se les cuida y respeta con veneración. Como tales, sólo los iniciados pueden usarlos. Las mujeres deben conformarse con ser observadoras de las condiciones musicales asignadas por la tradición a los hombres de

la comunidad; ellas deben conformarse con golpear las manos si desean incorporarse al acompañamiento musical.

#### 6.4. Utensilios de uso doméstico

En su condición de cazadores y recolectores de alimentos, se veían forzados a confeccionar objetos de uso doméstico que se relaciona

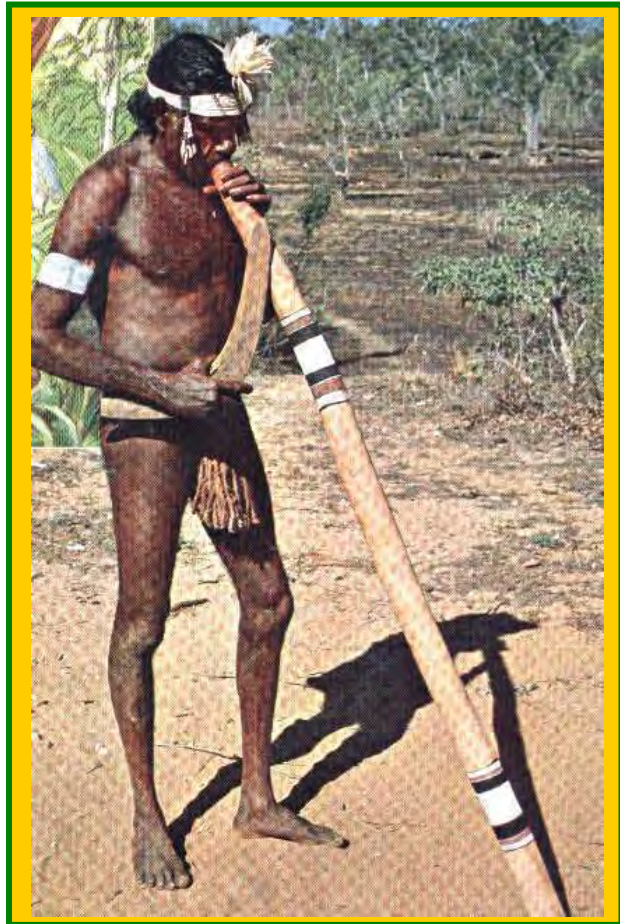
ran a sus características de movilidad y desplazamientos de un lugar a otro. Por lo tanto, ellos eran extremadamente simples y livianos. Se utilizaban productos naturales como cabellos humanos, pieles de animales, cortezas de árboles, fibras y cáñamos obtenidos de raíces o de hojas de palmeras.

Estas materias primas les permitían confeccionar canastos, redes, alfombras, hilos para la pesca, cunas para sus recién nacidos, vasijas, platos y fuentes para los más variados usos. Hay que contabilizar recipientes para transportar agua y bolsas para acarrear sus escasos enseres.

Poseían, por lo general, una notable calidad artesanal en la confección de cada uno de estos utensilios y solamente las condiciones locales de cada comunidad lograba imprimirle variaciones y características especiales. En el capítulo X entrego antecedentes sobre la artesanía textil.

Tradicionalmente, las mujeres asumían la responsabilidad de la confección de platos y fuentes. Estos eran hechos de madera labrada y de acuerdo con las funciones que debía cumplir, ya sea para la selección de

semillas utilizadas en los alimentos o para beber o acarrear agua. La mayoría de estos recipientes eran hechos de raíces de eucalipto que sobresalían cerca de los ríos. La técnica consistía en retirar el pedazo de tronco de raíz y acanalarlo o profundizarlo en uno de sus frentes, logrando una completa suavidad en su interior, mientras que la parte exterior permanecía con las características naturales. Las mujeres aborígenes introdujeron en los últimos 30 años la costumbre de decorar su parte exterior con quemaduras provocadas con un fierro caliente, haciendo mención a epopeyas del tiempo de la creación, en las cuales se vieron involucradas ellas directamente.



*Un aborigen tocando el didjeridu. Un búmeran, en su mano derecha, lo usa para producir un sonido adicional.*

En algunas comunidades, los hombres preparaban enormes vasijas para el agua, provenientes de piel de animales. Después de sacrificar a la bestia, sacaban con cuidado su cuero, lo lavaban y mantenían durante horas con jugos de corteza de acacias. Estos recipientes podían contener hasta 25 litros de agua.

Las bolsas de transporte constituían verdaderas maletas de equipaje. Mientras se desplazaban de un lugar a otro, ubicaban cómodamente dentro de ellas todos los utensilios domésticos, alimentos y herramientas. Las confeccionaban con fibras de cortezas, hojas de pándano o, simplemente, arbustos.

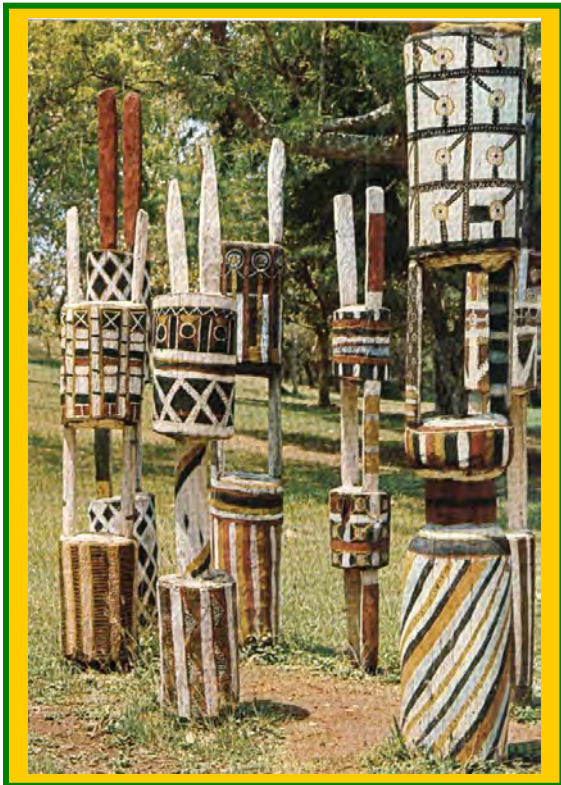
---oo0oo---



# La sociedad aborígen en Australia

## Capítulo VII

### LA ESCULTURA



- 7. La escultura.
- 7.1. Las figuras sagradas.
- 7.2. La escultura funeraria.
- 7.3. Imágenes espirituales y emblemas.
- 7.4. Las figuras de cera.
- 7.5. Localidades documentadas.
  - 7.5.1. Los tallados de Tiwi.
  - 7.5.2. Las esculturas de la Tierra de Arnhem.
  - 7.5.3 Las figuras en Cabo York.
  - 7.5.4. Las Toas de la región de los lagos centrales.



## 7. Introducción

Cuando los autores dedicados a las manifestaciones artísticas de los aborígenes australianos hablan de esculturas, se refieren a las figuras talladas en madera. Los tallados en piedra son escasos y no tuvieron la relevancia de otras manifestaciones de arte visual. Es, sin lugar a duda, donde los aborígenes australianos recibieron la mayor influencia externa. Primero, de las visitas esporádicas de pescadores y navegantes de Indonesia y luego de los colonos y misioneros británicos. Sin embargo, como señala Ronald y Catherine Berndt, en 1982, **“todas las formas de arte aborígen que han sido primariamente tradicionales en su inspiración han ido sumando las características impuestas por la interpretación personal del artista y, naturalmente, por la influencia externa que han recibido”**. De esta forma el arte aborígen nunca ha sido algo estático, fijo o inmutable, sino que por el contrario, se ha ido produciendo un cambio en los estilos y en las formas que no ha alterado el contenido central del mensaje.

Estas esculturas en madera de la sociedad aborígen tradicional se encuentran localizadas, fundamentalmente, en el área norte del país : La Tierra de Arnhem, las Islas Bathurst y Melville, la Península del Cabo York y en el noroeste del Estado de Australia Occidental. Existen también unas interesantes piezas de escultura destinadas inicialmente a ser signos indicadores de rutas y caminos en la región del Lago Eyre, en el Desierto Occidental: Las llamadas **figuras “Toas”, cuyas características concitan hasta el día de hoy un interesante debate entre arqueólogos y antropólogos**.

Sin embargo, también se han realizado figuras más pequeñas en huesos, cáscaras de nueces, y huevos de emu. Otras esculturas se han confeccionado de fibras vegetales que, en una gran variedad de formas y símbolos, representan animales, pájaros, imágenes de plantas, de héroes ancestrales y representaciones de falos totémicos para el ritual de la fertilidad. La mayoría de estas esculturas fueron consideradas sagradas y usadas solamente por los miembros iniciados de la comunidad.

La habilidad para crear estas figuras, pintarlas con ocre naturales, sangre humana y jugos de flores y plantas que servían como adhesivos, se ha traducido en verdaderas obras de arte, con una presentación vistosa y muchas veces solemne. En el norte del país estos objetos son naturalistas en su forma y con dibujos religiosos que pertenecen a la comunidad. Como norma general, se usan los mismos diseños que los aborígenes se pintan en el cuerpo para las celebraciones rituales. Este arte tridimensional fue confeccionado casi siempre con fines religiosos, pero a diferencia de los emblemas totémicos, éstos no constituían objetos de veneración en sí mismos. Isaacs, en 1984, dice que más bien **“intentaban influenciar a los poderes espirituales, trayendo su fuerza hacia el mundo temporal a través de sus danzas y de toda su liturgia o bien para entregar ánimo o valor a los espíritus de los muertos en los momentos en que abandonaban esta vida para ir al Más Allá, lugar desde donde proceden originalmente”**.

De acuerdo con este doble carácter de las esculturas talladas en madera, Ronald y Catherine Berndt las clasificaron en dos tipos, uno en función del tema y el otro en función del propósito que contiene. El primer tipo -

denominado rangga - se refiere a los postes o troncos sagrados, utilizados para una función estrictamente ceremonial y que contienen representaciones realistas de serpientes y otros animales. El segundo tipo se vincula a los rituales de fallecimiento y entierro, y se le conoce con el nombre de " wuramu ".

Los rangga son efímeros. Después de largas horas de trabajo e inmediatamente después del uso ceremonial, son dejados a merced de su propia destrucción. Los wuramu, creados para el ceremonial de los muertos, eran más permanentes, particularmente en el caso de los roncós huecos que servían como ataúdes para los muertos, los que eran llamados "casas de los huesos".

En la actualidad muchas figuras talladas son labradas con finalidades comerciales, permitiendo a muchos aborígenes incrementar su presupuesto familiar.

A continuación entrego una reseña general de las características de estas esculturas.



*El tallado en madera y la impregnación de colores y decoración, constituyó siempre una práctica habitual en las comunidades aborígenes de Australia.*

### 7.1. Las figuras sagradas

Son semblanzas espiritualizadas de sus ancestros o bien figuras profanas que contienen símbolos sagrados. Su función es, por supuesto, ceremonial, algunas de las cuales no están limitadas a los observadores foráneos, como el caso anotado por los Berndt en 1982, de una ceremonia de **circuncisión que tiene a "Djuwei"** como figura central, tallado en un ronco e instalado en el medio del lugar donde danzan los participantes. Hay otras esculturas que son mantenidas en chozas o cobertizos en el mismo lugar de las ceremonias, como anota Worms, 1986, respecto de las estatuillas del **espíritu de "Djanggal"** y sus hermanas. En este caso la figura del espíritu masculino es accesible a todos los iniciados, mientras que las de sus hermanas sólo pueden ser vistas por una minoría de ancianos.

En el noreste de la Tierra de Arnhem los artistas preparan troncos redondos, removiendo toda su corteza, con excepción de la parte superior, la cual utilizan para darle la forma de cabeza con cabellos. El cuerpo es pintado rojo y se le dibujan motivos religiosos propios de la comunidad territorial. El decorado contempla plumas y collares de notable vistosidad. Además de indagar en el significado y en la función que cumplen estos objetos de culto, Elkin en 1979, entrega una elogiosa opinión sobre la **decoración de ellos : "que sus pinturas, plumas, ramos, etc., muestran un gran gusto artístico, calidad en su composición, buen balance, líneas claras y excelente expresión de movimiento. En suma, agradable variación y destacado contraste en los colores"**.

Estas estatuas de la Tierra de Arnhem tienen particularidades propias que las diferencian de las del resto de Australia. Diversas observaciones

atribuyen esto a los pescadores indonesios que fueron asiduos visitantes del norte australiano.

Hoy se ha acentuado la costumbre del tallado en madera a todo lo largo de la costa de la Tierra de Arnhem. Pájaros, a-males, peces y héroes ancestrales son realizados por muchos artesanos. El tallado se confecciona en un sólo pedazo de madera y pintado con diversos colores, usando ocre naturales y pegamentos que están disponibles en el mercado. Han sustituido sus tradicionales cuchillos de piedra por afiladas piezas de acero, permitiendo tallar en ellos motivos muy complejos.

Como ya lo hemos indicado, para la antropología australiana existe un problema relacionado con las influencias que estas esculturas presentan. Varios autores consideraron por mucho tiempo que la influencia de Indonesia y de las Islas Célebes fueron determinantes en su aparición. Que ellas no poseían la antigüedad de otras manifestaciones artísticas, sino que eran, más bien de un pasado reciente. Los propios aborígenes de Yirkala aún recuerdan las visitas periódicas de extranjeros. En las Islas Bathurst y Melville las estatuas labradas



*Izquierda: Figuras de aves hechas de corteza de árboles con decoraciones exteriores. Rangga. Binyinyiwuy Milingimbi, Territorio del Norte.*

---

**En madera presentan el mismo estilo de las expresiones culturales de Indonesia. Más aún, han insistido que este tipo de arte se encuentra ausente en otras partes del territorio australiano. Hay quienes concluyen que este arte habría sido importado a través del sector oriental de la Tierra de Arnhem y que, por lo tanto, no podría considerarse una manifestación genuina del arte de los primeros australianos.**

---

*Derecha: Aves talladas en madera blanda y coloreada posteriormente con incisiones en sus cuerpos. Se cree que estas figuras llevan el espíritu del fallecido a la ceremonia fúnebre que se ha preparado para despedir al difunto.*





*Un hueso tallado y decorado, en el centro de Tierra de Arnhem.*

Peter Sutton, Philip Jones y Steven Hemming dan respuesta a estos argumentos en el capítulo sobre **"Sobrevivencia, Regeneración e Impacto del Arte Aborígen"** (Dreamings, The Art of Aboriginal Australia): **"La actitud occidental hacia la Escultura Aborígen revela un mayor desprecio por aquella capacidad cultural de innovar y adaptarse. En el estudio de Worsnop, publicado en 1897, él entrega serias consideraciones de las posibles influencias de otras culturas en el arte aborígen, proclamando a partir de las especulaciones antojadizas que rodean las informaciones de George Grey sobre las pinturas de las Wandjina en el noroeste de Australia hasta la influencia europea sobre las tradiciones de madera tallada. No fue sino 50 años más tarde, con el análisis de Ronald y Catherine Berndt sobre la influencia de Indonesia en las esculturas de madera de la Tierra de Arnhem que la discusión fue nuevamente actualizada dentro de las Escuelas Antropológicas. Los Berndt, no obstante, fueron de los primeros en observar que las innovaciones introducidas no dependieron de las influencias y estímulos exteriores, sino que eran parte de las características de su cultura. Por otra parte, no es sólo el pasado reciente el que ha revelado el dinamismo e interacción de las escuelas de pintura de acuerdo con las investigaciones realizadas en las comunidades del centro australiano o de las Tierra de Arnhem. Los críticos han sido generalmente repugnantes en la forma explorar la naturaleza de las relaciones entre las formas del arte aborígen y las influencias occidentales. Esta desconfianza tiene el propósito de hacer percibir a la cultura aborígen con una visión estática y de tradición limitada"**.

## 7.2. La escultura funeraria

Mucha sorpresa causó en los etnólogos y posteriormente en los antropólogos la observación de los troncos fúnebres de las Islas Bathurst y Melville. Estos **postes funerarios reciben el nombre de "wuramu"**. Son cortados de manera angular, a diferencia de los usados en otras ceremonias religiosas, que son redondos. El tallado adquiere aquí mayor perfección, incorporando a las figuras la forma de la cabeza, de la cara y de los ojos.

Los troncos alcanzan longitudes de 4 a 6 metros y son, por lo general, árboles de eucaliptos, los que se acondicionan, pulen y pintan con tierras de colores. Se les instala, además, emblemas de plumas, fibras y otros materiales naturales que dan por resultado una compleja y significativa expresión artística. Ronald y Catherine Berndt sostienen, en 1988, que estos maderos son preparados con distintos propósitos: algunos para ser usados como ataúdes, otros, para instalarlos en el centro del ceremonial y, los terceros, para conducirlos adornados, en constante movimiento, mientras se realiza la actividad litúrgica.

En el año 1974 McCarthy entrega un relato sobre el ritual fúnebre que nos permite conocer mejor las características del ceremonial y la función que cumplen las esculturas talladas en tronco. El ritual comienza cuando se presume que la muerte del enfermo es inevitable. Frente al

agonizante, los parientes y miembros de la comunidad cantan sus canciones ceremoniales, alternadas con narraciones referidas a sus ancestros.

Con esta actitud se busca inducir al enfermo a una espiritualización y aproximarlos a quienes lo antecedieron. Una vez que sobreviene la muerte, el ritual se desarrolla con vehementes expresiones de consternación y dolor. Se procede a preparar su cuerpo. Este es pintado de color rojo y su cabeza blanca; el cabello es cortado y con él se confecciona un cinturón. Luego es depositado en una urna de cortezas y junto a él se instalan otros troncos que simbolizan mástiles de embarcaciones, para indicar con ello la partida del espíritu.

Después de un tiempo, sus osamentas son transferidas a un tronco hueco, que es conducido por la viuda, la madre o los parientes más cercanos a un nuevo ceremonial. Son las mujeres las que entregan finalmente los restos a los hombres, indicando con ello que el espíritu abandonó el cuerpo y ha regresado a su lugar de origen.

El tronco se localiza definitivamente cerca de un depósito de agua. Tanto el cuerpo del difunto, como la urna de cortezas y los postes usados como tumba definitiva, son pintados y esculpidos con las relaciones personales que el muerto tenía con los seres totémicos, con los símbolos familiares y los de los espíritus que lo protegieron en su vida temporal.

Después de la ceremonia, tanto la tumba como los postes que acompañan la liturgia de despedida son abandonados a su suerte y su autodestrucción no preocupa a los familiares ni a los miembros de la comunidad. El nombre del difunto se convierte en tabú y no puede ser pronunciado nunca más. Si alguien desea referirse a él, debe hacerlo a través de un subterfugio.

### 7.3. Imágenes espirituales y emblemas

Como ya hemos señalado, los primeros australianos se han valido de todos los recursos naturales a su alcance para confeccionar sus imágenes y esculturas de uso ceremonial, tales como fibras naturales y cortezas de árboles, plumas y crustáceos, cabellos humanos, hojas, raíces, etc.

Cuando estas imágenes están destinadas a un uso ceremonial, reciben el carácter de sagradas, y no son en absoluto comercializables. Los aborígenes siguen sosteniendo que estas piezas sólo cumplen con una función dentro de sus comunidades y que no está permitido a los extranjeros hacerse de ellas.

Sin embargo, aquellas obras que no son consideradas sagradas han experimentado un significativo incremento. El arte tradicional y la artesanía se han constituido en respuestas a sus necesidades materiales.



*Un poste usado en los ritos funerarios, en la comunidad de Tiwi, isla de Barthurst.*

Su venta les permite obtener ingresos razonables y es en la práctica, el único trabajo que realizan con fines pecuniarios. Lo cierto es - y así lo sostienen -, que este trabajo, además de producirles dinero, les permite renovar el contacto con los Seres Ancestrales. Además, para los primeros australianos es la forma de compartir con los extranjeros, incluyendo a los nuevos australianos, su sentido del arte y sus sentimientos.



#### 7.4. Las figuras de cera

En el norte australiano se han documentado figuras hechas de cera de abejas. Edwards, en 1979 y los Berndt, en 1988, se refieren a ellas. Estas pequeñas piezas modeladas son figuras de animales y de seres humanos. Terminado el trabajo de su modelación, se pintan y se le introducen dibujos de carácter totémico, reflejando en ellas los símbolos pertenecientes a la comunidad.

Tanto en la región de Yirkala, donde se han documentado figuras de canguros, tortugas y cocodrilos, como en la Península del Cabo York, donde estas figuras cumplen funciones en los ritos de incremento de las especies, se observa en su confección una técnica similar. En la parte oriental de la Tierra de Arnhem, se han usado estas pequeñas esculturas de cera en actividades de hechicería.

No se les atribuye gran antigüedad a estas figuras, puestos que sus componentes orgánicos las hacen altamente perecibles. Se han encontrado figuras de cera en refugios de piedras, donde las figuras representadas de hombre y mujer expresan el acto mágico del amor.

#### 7.5. Localidades documentadas

Es difícil saber con precisión dónde se realizaron las esculturas de los primeros australianos o cuál fue la extensión física dentro del continente. Se puede aseverar, eso sí, que allí donde se confeccionaron, se usaron materiales estrictamente a su alcance, cuyas posibilidades de destrucción eran muy elevadas. Por otra parte, se ha comprobado que mucho de estos objetos de su cultura eran abandonados luego de haber cumplido la función para la cual fueron realizados. Largas horas de preparación, algunas veces, días, pero al final, su uso era breve y limitado.

En la actualidad, la verdadera fuente de información proviene de las comunidades que han continuado con la tradición. Todas ellas están ubicadas en el norte del territorio, con excepción de una del sureste. De ellas nos ocuparemos a continuación.

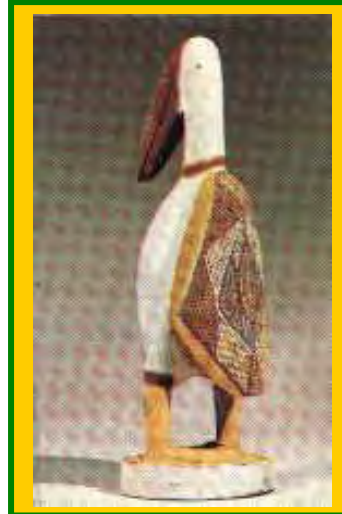
#### 7.5.1. Los tallados de Tiwi

Como he indicado anteriormente, el nombre de Tiwi corresponde a los habitantes de las Islas Bathurst y Melville, ubicadas en el extremo norte australiano. En esta área territorial, cuyas condiciones de aislamiento han sido extremas, se ha desarrollado un tipo de arte especial que ha acaparado la atención de los visitantes y de los expertos de la investigación antropológica. Este arte gira en torno de los troncos confeccionados para el ritual fúnebre, instalados alrededor de la tumba durante el tiempo que dura el ceremonial, que puede ser de varios meses o incluso un año. En ese ínter tanto se efectúan los cantos y danzas que existen para tales ocasiones. Según Isaacs, **este ritual se denomina "pukamini", como una referencia directa a la persona del difunto.** La preparación de los troncos constituye un evento social entre los participantes del ritual, ya que mientras algunos perforan y tallan el madero, el resto entrega su apoyo moral a los artistas y los entretiene con sus canciones y bailes.

En las ceremonias fúnebres no se excluye a nadie, pero la confección de los troncos es tarea de los hombres. Últimamente esta labor se realiza también con fines comerciales, dada la alta solicitud que reciben de instituciones para usarlos como elementos decorativos en oficinas, hoteles, parques públicos y agencias de viaje. Ello ha motivado que la tarea sea realizada por varios miembros de la familia, como una forma de colaborar con los artistas y ganar en rapidez de elaboración.



*La figura de una mujer, en los ritos de Tiwi, en la isla de Barthurst.*



*Ave tallada en madera en Barthurst.*



*Postes funerarios en Tiwi. Esculturas levantadas en las tumbas durante el ritual funerario.*

*Figuras talladas en madera en las islas de Tiwi, en el Territorio del Norte.*

### 7.5.2. Las esculturas en la Tierra de Arnhem

Hemos venido sosteniendo a lo largo de este volumen que la tradición artística en el norte australiano es rica y variada y que la región se caracteriza por una enorme cantidad de materiales, contenidos y estilos. Las esculturas presentan, en este caso, una extraordinaria combinación del tallado con las pinturas y los grabados que en ella se realizan.

El matrimonio de los Berndt, en 1988, comentan esta expresión artística señalando que **"las figuras humanas, redondas y talladas, son ejemplares en su tipo, desde el tratamiento de simples troncos hasta figuras completamente talladas con o sin brazos"**. Sostienen que **los postes (o troncos) "se insertan en un pasado muy antiguo, mientras que las figuras nuevas con brazos han sido introducidas muy recientemente en la tradición"**. En esta región, la escultura ha sido fuertemente ligada a los cantos y danzas, para producir una triple conjunción durante el ritual de la sepultación de los muertos. La canción instruye al espíritu del fallecido para indicarle el lugar donde debe ir; la danza expresa el deseo de sus familiares de permanecer en su medio físico y la escultura provee el espacio ornamentado para que el espíritu se establezca en medio de aquellas grandes figuras que representan a los Seres de la Creación, a sus ancestros y a las criaturas humanas y animales que forman parte de su tótem. Es decir, confluyen las expresiones artísticas para que el fallecido permanezca alrededor de las cosas vivientes.

Conseguir este propósito toma bastante tiempo. El ceremonial fúnebre se prolonga por meses, hasta la desintegración del cuerpo previamente enterrado. Después de reunir las osamentas, se las pintas de ocre rojo y son depositadas en cajas confeccionadas con cortezas de árboles o madera. Finalmente, sus restos son colocados en el interior de un árbol ahuecado y tallado con los símbolos de su comunidad.

En 1974 McCarthy sostuvo que la tasa de mortalidad en la Tierra de Arnhem siempre fue elevada. La muerte por enfermedades, accidentes y combates ha sido comparativamente alta con respecto al resto de la población aborigen. Por esta razón, el contenido expresado en la doctrina de la muerte, del totemismo y de los espíritus ancestrales ha servido como un medio de cohesión social, generado centralmente a través de los ritos mortuorios, a los que le asignan gran importancia.

Además de los troncos tallados y ahuecados del arte escultórico relacionado con la muerte, existe una gran cantidad de figuras y de estilos locales que representan otros aspectos de la visión cosmológica que poseen; pero tienen en común ciertos rasgos, son cuerpos duros y firmes, tiesos y de brazos cortos, hombros horizontales y extremidades inferiores muy poco elaboradas. Por lo general, no incluyen manos ni pies. El cuello está bien definido, mientras la cara es plana con ondulación sólo en la zona de las mejillas. Los ojos son redondos, a veces ovalados, y la boca es estrecha. La parte superior de la cabeza es plana. El cuerpo es a veces redondo y otras veces es plano y con ondulaciones en **los costados. McCarthy, 1974, indica, "por lo general, estas figuras se pintan de color rojo para significar la presencia del espíritu en una forma humana y con dibujos para identificar a un ser ancestral"**. Estas figuras son mantenidas en lugares especiales. Se ha insistido entre los antropólogos que posiblemente han sido introducidas en la tradición aborigen por los pueblos de Indonesia hace varios siglos.



*Mareiyalyun con brazos de serpiente- Isla Elcho, noreste de Tierra de Arnhem.*

### 7.5.3. Las figuras de Cabo York

En el extremo noreste de Australia está ubicada la Península de Cabo York, cuya parte occidental, en el área de Aurukun y el río Mitchell, ha desarrollado una importante indus

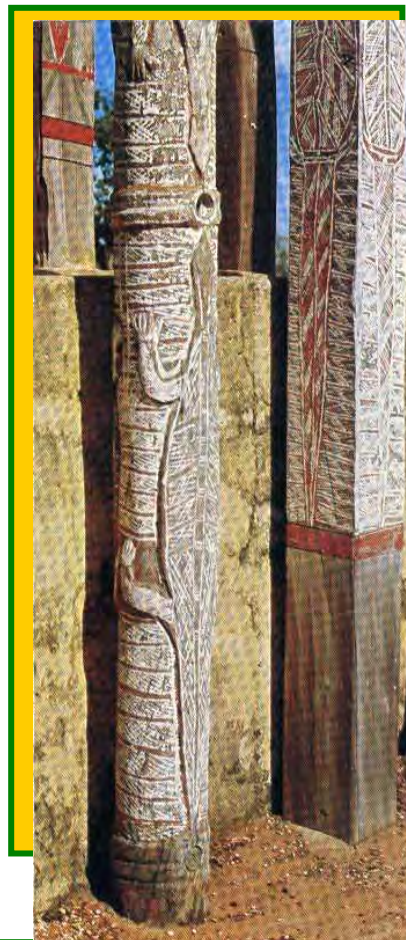
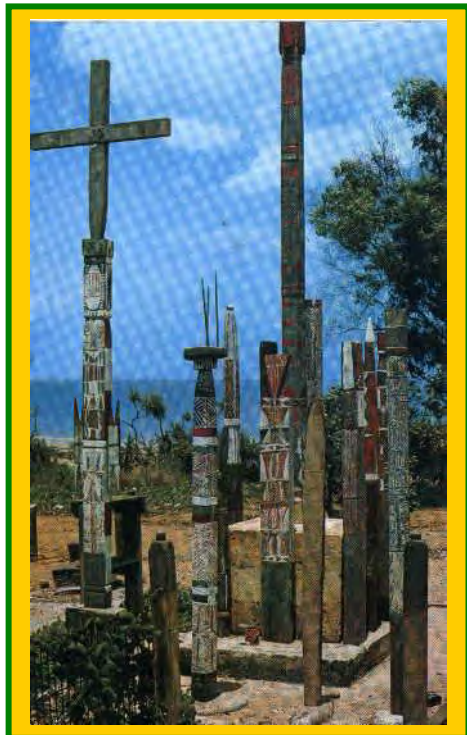
tria manufacturera de figuras talladas que le dan una significativa presencia en el arte de la escultura.

Para **Howard Morphy, en 1982, "estas figuras están** destinadas a ser usadas en las danzas que reeditan los eventos del origen mítico de las comunidades. En cambio, los Berndt, en 1982, se plantean la duda sobre la existencia tradicional de aquellas, ya que posiblemente deriven de objetos y emblemas incorporados desde otra cultura. Lo cierto es que se ha observado que los modelos de estas figuras son también pintados en el cuerpo de los actores de danzas y ceremonias, especialmente en la comunidad de Wik-mugkan y otras que poseen el mismo **lenguaje. McCarthy sostiene en 1974, que "ellas han** nacido de pequeñas fábulas provenientes de distintos clanes, y que están relacionadas con los rituales de la **fertilidad".**



*Izquierda: Escultura de una ave y de un pez, en Yirkala, Territorio del Norte.*

*Arriba: Un animal tallado en madera y decorado posteriormente en Australia Meridional.*



*Las rangas en la isla Elcho, simbolizan el desafío de los aborígenes para adecuarse a las nuevas realidades que ha introducido la cultura occidental.*

*Postes sagrados cuyo contenido representan expresiones totémicas para los habitantes de la isla Elcho.*





*Todas estas esculturas, que tienen diversas interpretaciones, han sido talladas en el Territorio del Norte australiano. Ellas son usadas con propósitos distintos. Algunos de estos modelos, pueden ser adquiridos en la actualidad por los turistas.*

Para los aborígenes del lugar, los espíritus permanecen en los depósitos de agua, después de concluida su labor creativa, estableciendo allí sus moradas y constituyendo el área en un sitio sagrado. Por eso se les representa en lo que fueron originalmente, seres humanos o animales o los dos simultáneamente o bien lo que crearon directamente (el tótem), efectuándose un ceremonial para solicitar la continuación de aquellas especies. Las esculturas son realistas en su forma e incluyen dibujos de los símbolos totémicos de cada comunidad.

Por lo general, el colorido usado en las figuras es el mismo que las especies tienen en la realidad. Su tamaño sólo varía en las figuras humanas, que son más pequeñas, siendo el resto de la misma proporción existente en su flora y fauna.

#### 7.5.4. Las Toas de la Región de los Lagos Centrales

En la región conocida como la de los Lagos Centrales, especialmente en la hoya del Lago Eyre, habitaron los aborígenes de la comunidad de Diyari. El lugar está ubicado al norte de la capital del Estado de Australia del Sur, Adelaide, y se caracteriza por las altas temperaturas en el verano, de hasta 50 grados, y por los agudos fríos del invierno. Su terreno es pedregoso, con montañas de arena, depósitos de sal y una cantidad de lagos extinguidos que le dan a la geografía del lugar una connotación muy especial dentro de los desiertos de Simpson por el Norte y Sturt por el Este.

A la llegada de los colonos europeos, en 1860, se estimó que la población nativa era de aproximadamente 3.000 personas, de las cuales permanecen hoy no más de trescientas. Allí se han encontrado y documentado una gran cantidad de finos objetos tallados. La mayoría de estos objetos permanecen hoy en el Museo de Australia del Sur, donde fueron ubicados en el año 1914, poco antes de finalizar la misión encabezada inicialmente por el pastor luterano de origen bávaro Johann George Reuther. A éste se debe una valiosa información etnográfica del genio artístico de los Diyaris.

Las figuras elaboradas en madera han recibido en **nombre de "Toas", cuya longitud varía entre 15 a 45** centímetros de largo y presentan la particularidad de estar sutilmente elaboradas en uno de sus extremos. En 1988 Burnum planteó que estas figuras eran usadas como información para los viajeros, la que no sólo precisaba la ubicación de las comunidades semi-nómades del área, sino que además indicaba los movimientos y rutas que los aborígenes iban adoptando en su peregrinaje estacional en busca de agua y alimentos. Sirvieron también para informar sobre localidades inhóspitas, en las cuales la fuerza del viento y las duras condiciones climáticas hacían imposible un estacionamiento temporal.

Como medios de señalización de las rutas de aproximación a los lugares habitables, las Toas se caracterizaron por una diversidad de modelos, cuyas representaciones indicaban situaciones diversas. De este modo se elaboraron figuras de pájaros emplumados, pies de lagartos, esferas de madera, características geográficas y partes del cuerpo de los seres humanos o de animales. Otras eran simplemente pintadas sin tallado previo, pero modeladas y con objetos agregados.

Entre las Toas más complejas y artísticamente mejor elaboradas, se han documentado las del Lago de Gregory, ubicado entre los poblados de Etadunna y Dulkaninna. En este lugar fueron usados los arbustos del desierto y yeso como materia prima de sus elaboraciones. En cuanto a colores, predomina el negro, el rojo y el amarillo.

Ha existido alguna controversia con respecto al origen de las Toas. Se ha sostenido que estas figuras han emergido como consecuencia del contacto con la civilización europea, donde el pastor Reuther habría jugado un importante rol en la motivación y confección artística de ellas. Cuando inicialmente, en 1906, se trató de incorporarlas al Museo de Adelaide no fueron recibidas, aduciendo que eran piezas que no provenían de la tradición aborígen, ni mucho menos que ellas tenían un origen histórico distante. Se les observó, además, como meros objetos utilitarios, sin que se valorase la posible expresión innovadora que los nativos podrían haber introducido en sus obras tradicionales. Pero por otra parte existen antecedentes de etnógrafos que visitaron el lugar entre 1900 y 1903, mostrando un gran interés por estas figuras, documentándolas en sus escritos, y como era la tónica de la época, poniendo un gran énfasis en su carácter mitológico y simbólico.



1. Esta toa procede cerca del lago Eyre, donde los antepasados vieron el alma de un Ser de la Creación, subiendo hacia las alturas. La sección blanca de la parte inferior indica la tierra. La cintura es la atmósfera y la parte superior, el cielo. Las líneas verticales representan las almas subiendo hacia las estrellas.

2. Esta representa a un emu y una isla con su montaña.

3. Una planicie y un cenote.

4. Kirlawlina solicita a su tío que la deje ir donde hay otras jóvenes.

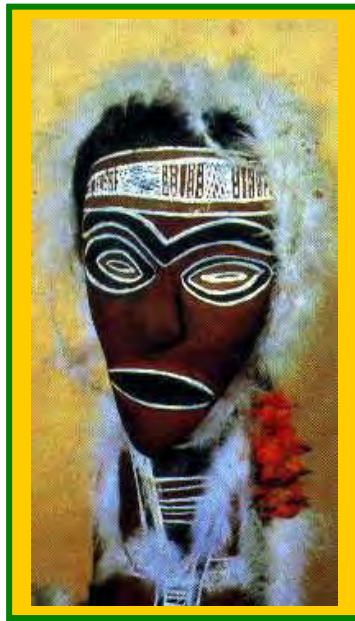
5. Una sección de la ensenada de Cooper y un lugar en que un viejo árbol dio nacimiento a uno nuevo.

6. Un lago con pelícanos.

(Fotografías del museo de Australia del Sur o Meridional.

Al margen de que estas figuras hayan sido o no originales, o independientemente del grado de influencia que la civilización europea ejerció sobre ellos, no cabe la menor duda de que en uno u otro caso constituyen un importante nivel de la creatividad de los antiguos australianos, que con su imaginación, previa a la función utilitaria, lograron imprimirles características que deben ser consideradas genuinas expresiones del valor cultural que representan.

En definitiva, siempre ha estado presente un verdadero conflicto entre aquellos que postulan posiciones etnocentristas y los que entregan una correcta interpretación cultural a las sociedades humanas. Ha habido serias intenciones de terminar con la sociedad aborigen, se han introducido disposiciones legales en el pasado, que buscaban el exterminio cultural a través de políticas de asimilación. Se ha querido desconocer esta gran capacidad artística de la sociedad de los primeros australianos. Aquellos que han pretendido hacerlo, se han estrellado contra una sólida y milenaria cultura que emerge en el presente más fuerte que nunca.



*Izquierda: Un djuwet, poste de Wawalag, en la isla Elcho.  
Centro: La imagen de una anciana.  
Derecha: Dos hermanas. Una joven y la otra anciana. En Yirkala, noreste de la Tierra de Arnhem.*

Para finalizar este capítulo, deseamos introducir las opiniones de Sutton, Jones y Herming, a quienes he citado anteriormente:

"Durante el siglo 19 y principios del 20, siempre se observó el arte aborígen con una perspectiva pesimista. Se presumió que la sociedad aborígen y su cultura declinaría fácilmente hasta extinguirse. Se ha probado que este criterio no era correcto. Los aborígenes, en las partes más remotas de Australia, mantienen las formas de su cultura tradicional, incluso donde han pasado a ser marginales dentro del sistema mundial. En aquellos lugares donde la cultura ha sido más radicalmente transformada por el impacto de la colonización y la asimilación, un gran número de aborígenes ha reconquistado su fuerza después de los años 30, produciéndose una ola de revitalización cultural que alcanza fuerza en los años 60 y que se proyecta con gran vitalidad hasta el presente.

Este movimiento cultural ha sido significativamente fuerte en el arte. Sus formas tradicionales han logrado sobrevivir en remotas áreas, lo que no sólo alegra, deslumbra e influye con su impacto a los artistas no aborígenes, sino que también en los artistas aborígenes que viven en ciudades, para los cuales ese arte era **cosa del pasado**".

---oo0oo---



# La sociedad aborígen en Australia

## Capítulo VIII

### LAS PINTURAS EN EL CUERPO Y EN EL SUELO



- 8. El cuerpo humano como expresión de arte vivo.
  - 8.1. Las pinturas en el cuerpo.
    - 8.1.1. Estilo y forma.
    - 8.1.2. Técnicas y medios usados en la pintura.
    - 8.1.3. Valor y contenido.
  - 8.2. Las cicatrices.
  - 8.3. Vestimentas y ornamentos.
    - 8.3.1. La vestimenta.
    - 8.3.2. La decoración personal.
    - 8.3.3. La ornamentación como símbolo de status.
    - 8.3.4. La ornamentación religiosa.
  - 8.4. Mosaicos y figuras en el suelo.



## INTRODUCCIÓN

La extraordinaria forma de usar el cuerpo humano como una expresión de arte visual, constituye una sólida muestra de un estilo de vida, de una cultura y de una espiritualidad que sólo hace dos décadas ha empezado a ser debidamente valorizada.

Toda la bibliografía sobre el tema se refiere a este hecho y reproduce ejemplos. Sabemos ahora que todas las partes del cuerpo son usadas para expresar y decir algo. En Australia, el Arte representa una compleja zona de la cultura, que encuentra a través del continente distintos estilos y técnicas, pero que proviene y desemboca en la misma fuente de inspiración que conduce su diario vivir, sus prácticas religiosas y su comportamiento social: la seguridad de sus creencias basadas en una concepción cosmológica de la vida.

Así como nosotros nos expresamos a través de la apariencia personal, de los vestidos, pinturas y formas de presentarnos a los demás, los aborígenes australianos poseen su propio lenguaje y lo expresan también con un tipo de vestuario y ornamentación creada por una tradición de más de 60.000 años.

El clima los condiciona en su vestimenta; los recursos naturales a su alcance les facilitan los elementos necesarios para su confección, y el movimiento de sus cuerpos pondrá en acción una literatura visual que cuenta quiénes son, de dónde provienen y cuáles son los valores y sentimientos que albergan.

Para los observadores superficiales este cuadro puede parecer primitivo e incivilizado. Grotesco o inaudito. Sólo la penetración desprejuiciada en los contenidos de la cultura abrirá las puertas del entendimiento a los significados profundos de cada pintura, de cada tatuaje, de cada ornamentación. No todos ellos son hechos con propósitos religiosos. Pareciera que también la vanidad personal influye en su presentación. El diseño de sus pinturas podrá representar aspectos históricos de narraciones y leyendas, su visión mágica del amor y la sexualidad o simplemente acciones de hechicería y venganza. Son verdaderos testimonios de sus estados de ánimo y reflejan, por lo tanto, sus alegrías y tristezas. También el status de cada persona dentro de la comunidad se ve en los dibujos y signos que estampa en su cuerpo o bien en las prendas que viste y luce.

Expertos en arte y antropólogos han denominado a este complejo mundo visual como **"un arte viviente"**, que se mueve, actúa y transmite mensajes permanentes, que son fácilmente adquiridos y asimilados por todos los que viven alrededor.

En las siguientes páginas encontraremos un resumen de estas manifestaciones. Es una relación descriptiva que nos introduce en este complejo arte. Tanto las pinturas en el cuerpo como las cicatrices provocadas en su piel y la ornamentación que ciñen encima de sus físicos son tratadas de acuerdo a las investigaciones que la antropología australiana ha venido desarrollando en los últimos 20 años.

En la lectura atenta realizada en los libros que me han servido de fuente de información, en las conversaciones sostenidas con técnicos y expertos en el Arte Aborigen y, en la observación personal de bailes y danzas que he tenido la oportunidad de presenciar, me permite esbozar sólo aproximaciones descriptivas en base a los aspectos figurativos que connotan antecedentes de tipo naturalista. La interpretación de signos y figuras geométricas,

encierran significados que están irremediablemente fuera del alcance profano. Sólo desde un determinado grado de iniciación dentro de las comunidades aborígenes, es posible una lectura adecuada.

### 8.1. Las Pinturas en el Cuerpo

Las pinturas en el cuerpo también han sido una práctica australiana que se extiende en un pasado milenario, sin que los historiadores puedan precisar cuándo empezaron y cuáles fueron las razones de sus orígenes. Así como Heródoto registró las pinturas corporales de los antiguos Etíopes, los primeros cronistas, misioneros y exploradores de Australia, dejaron testimonios de esta característica cultural del habitante aborígen. Rosendo Salvado, monje benedictino de origen español, se refiere a ellas en el año 1852. Ya lo había hecho antes Phillips Parker Kink en 1837. James Dawson vio las pinturas en los aborígenes de la Colonia de Victoria, en 1881. En la comunidad de Aranda o Arunta fueron vistas por Carl Lumholtz en el año 1889 y por Spencer y Guillén en 1898. Estos últimos se detienen en una observación más minuciosa para indicar algunos antecedentes relativos al contenido y a las técnicas usadas en su confección.

Estas investigaciones y documentaciones tienen el mérito, entre otros, de haber sido obtenidas en un momento en que la sociedad aborígen conservaba vivas sus tradiciones, ya que en esas fechas la colonización recién se iniciaba en la mayor parte del país, con la sola excepción del hoy llamado Estado de Nueva Gales del Sur.

Los antropólogos contemporáneos han ido mucho más allá de la simple constatación festiva del hecho, como lo hicieron los primeros exploradores. Con ayuda de las ciencias se ha documentado todo lo posible sobre los contenidos, métodos y características de las pinturas corporales. Desafortunadamente, sólo en la zona norte se puede aspirar a una mayor precisión. Allí permanecen, en su mayoría, en sus condiciones histórico-tradicionales, ya que en el resto del país, que concentra la mayor cantidad de población de origen blanco, la sociedad y cultura aborígen fueron absorbidas o simplemente destruidas.

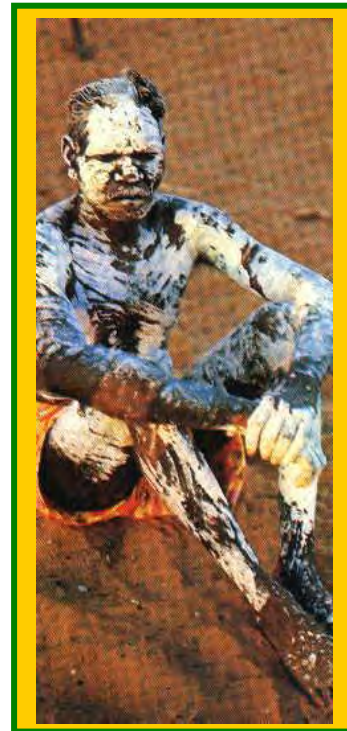
*El sábado 29 de noviembre de 1986, el Papa Juan Pablo II, visitó la localidad de Alice Springs, centro de una importante presencia aborígen. Allí fue recibido por lo lugareños, con sus vestimentas y decoraciones corporales.*



Entre las características comunes, destacadas de la gran variedad que registran de una región a otra, se ha establecido que sus finalidades fundamentales son las ceremonias religiosas y festivas de sagrado, las actividades relacionadas con la caza para camuflarse de sus presas o mantener la temperatura del cuerpo, para lo cual aplican grasa de animal a todo su cuerpo, como pintura previa.

También se dice que la pintura en las zonas tropicales tiene por finalidad alejar a los mosquitos. Como un elemento protector durante los combates. También se les atribuye un valor mágico cuando hay propósitos de hechicería. Las mujeres que pintan sus senos quieren obtener abundante leche para sus hijos. Se pintan hombres y mujeres para atraerse mutuamente. El cuerpo de los muertos es pintado para expresar gratitud y reconocimiento, y los diseños son más complejos en los que han tenido mayor autoridad y conocimiento en los antecedentes de tipo religioso de la comunidad. Las viudas y los familiares cercanos del difunto pintan sus cuerpos en señal de sufrimiento y congoja. No escapa a esta larga lista de propósitos la vanidad de hombres y mujeres que buscan destacar determinados lugares de su cuerpo para llamar la atención del resto.

En definitiva, todos usan su cuerpo como un medio para expresar algo. Piedad, recogimiento, dolor, alegría, intenciones eróticas, lamentaciones, declaraciones de guerra, luto o, simplemente como la forma de identificarse con su comunidad.



---

**La importancia, que las comunidades nativas de Australia entregan a la decoración de sus cuerpos, es algo que los enorgullece.**

---

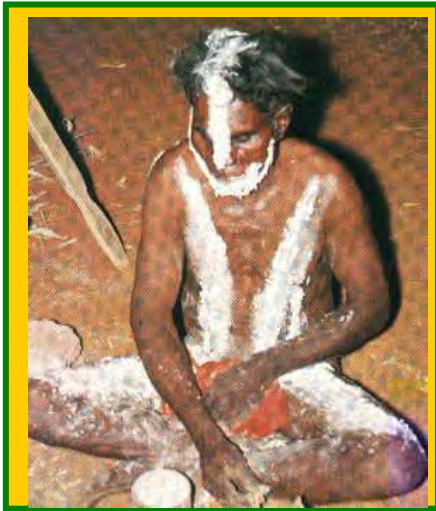
### 8.1.1. Estilo y forma

En un sistema artístico en particular, el estilo es el camino característico en el cual las formas son organizadas para expresar un contenido. El significado expresado es el resultado del estilo y de la forma. No podemos hablar del estilo sin referirnos al significado.

Las pinturas en el cuerpo, como otras expresiones visuales, consisten en diversos niveles de representación. El primer componente está basado en el color de las líneas que dividen representaciones de tipo figurativo y geométrico. Las figuras son realistas, objetos o seres reconocibles con facilidad. En cambio, las representaciones geométricas pueden esconder una infinidad de interpretaciones, que sólo podrán entenderse con la ayuda del artista usuario de esas simbologías.

Los esfuerzos que se han hecho para penetrar en su significado indican de inmediato que su valor es múltiple, que cada elemento puede significar más de una cosa. Que es imposible, en términos generales, alcanzar una interpretación exacta, logro alcanzado a los iniciados. De esta forma, como lo indica Howard **Morphy en 1987, "el estilo es producto de dos sistemas diferentes de representación, usados para crear significaciones en un contexto sociocultural específico"**.





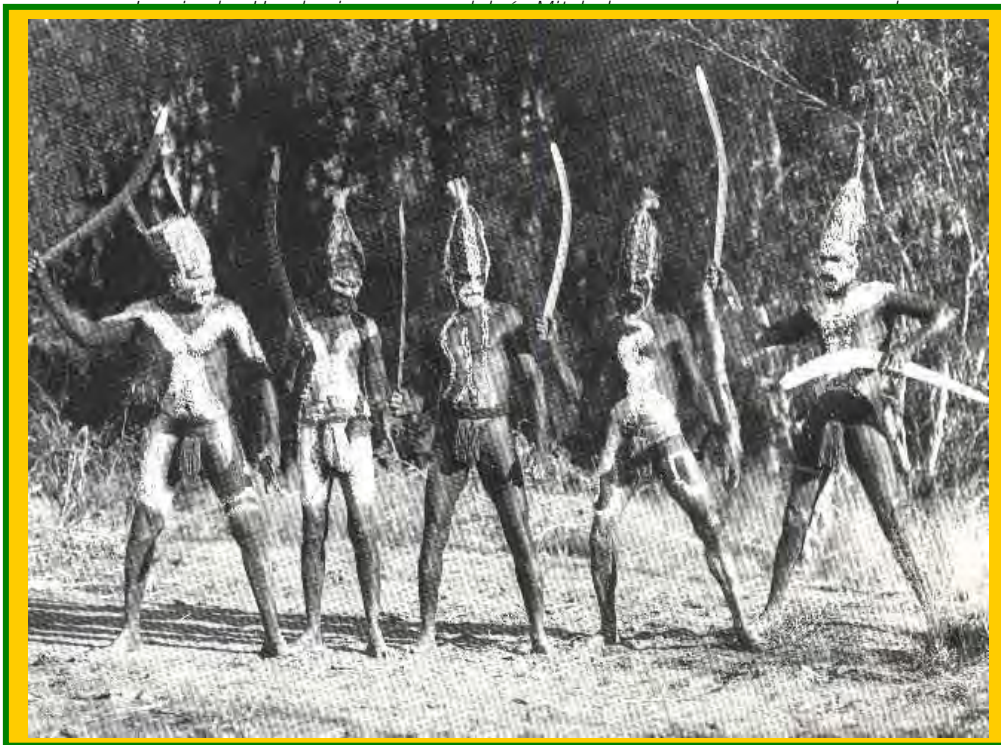
*En el cabo York, cerca del río Mitchell, aborígenes se preparan para la celebración religiosa del corroboree.*

Con estos antecedentes se entiende que la literatura australiana se detenga por ahora en una descripción narrativa de las pinturas en el cuerpo y realice sólo algunas incursiones en el significado que ellas encierran. Por ejemplo, Frederick McCarthy en 1957 describe las pinturas vistas en la Tierra de Arnhem: "un complejo número de dibujos de carácter totémico son pintados sobre el cuerpo, desde los hombros hasta las piernas. Estos dibujos, altamente decorativos, presentan características de animales, plantas, etc. confeccionadas con sombras cruzadas, puntos y líneas paralelas, llamativas serpientes amarillas en fondo rojo y brillantes figuras totémicas, sobre todo animales. Franjas de distintos tipos se usan en la celebración de sus 'corroboree' del Norte, Este y Centro de Australia. Tal vez, el más conocido es el **esqueleto blanco pintado sobre el cuerpo**".

Por su parte, en 1974 Reed habla de una "forma efímera de pintura corporal decorativa que es usada en los actos del corroboree, ritual en que participan muchas tribus al empezar la primavera para pedir a sus ancestros la abundancia y la fertilidad, y, también **en los ritos de iniciación**". Adolphus Elkin con Catherine y Ronald Berndt profundizan en el carácter sagrado de estas pinturas y en su **relación con la "mitología propia de cada tribu**. Quienes lo llevan sobre su cuerpo debe mostrar una actitud reverente hacia los espíritus que representa, y las pinturas en el cuerpo son una especie de **aura sagrada de cada uno de ellos**". Concluyen su narración **contando que "cada momento en que se desarrolla esta tarea - pintar el cuerpo - tiene un significado especial, en que se cuenta la historia que ha dado origen al dibujo y, simultáneamente, se excluye el significado reservado a los iniciados"**.

Esta situación de recogimiento y silencio expresada en el transcurso del proceso de pintura en el cuerpo contrasta con el carácter festivo de otras pinturas, que a veces con los mismos dibujos, son usadas para funciones meramente seculares o civiles, como en el caso de matrimonios y de reuniones sociales entre distintas comunidades. Los cuerpos de los iniciados serán necesariamente pintados con mayor detalle que los cuerpos destinados a expresar lamentaciones. Las pinturas preparadas para la danza y el baile buscarán exteriorizar situaciones más alegres y/o sagradas que las destinadas a combates o enfrentamientos. Las

pinturas fijadas en el cuerpo de una mujer joven que contraerá matrimonio será más suave y sutil que la de una viuda que muestra dolor.



### 8.1.2. Técnicas y medios usados en la pintura

En general, el artista usa cuatro colores básicos: el rojo, el blanco, el amarillo y el negro. Para obtener estos elementos recurren a ocre naturales como tierras de colores rojo y amarillo, manganeso, carbón de leña, yeso y piedra caliza. Ellos pueden estar al alcance u obtenerse en operaciones de trueque, comercio, en pago de deudas o simplemente como regalos de una comunidad a otra. Cada color tiene una connotación diferente; en el Desierto Central, el rojo expresa un contenido religioso. El blanco, en la Tierra de Arnhem posee una característica religiosa muy importante que está vinculada a una serie de historias relacionadas con sus

Seres Ancestrales. También es importante la intensidad del color. Por esta razón en el norte australiano se mezcla el rojo con hematita, produciendo un efecto brillante en la piel. La mayor fuente de pigmentos está ubicada en la Isla Elcho, desde donde se comercializa e intercambia para todas las regiones.

Las brochas son generalmente confeccionadas con cabellos humanos y en algunos casos con champas de bambú, que son extraídas de áreas pantanosas. Hoy día se han incorporado al uso habitual los pinceles introducidos por la sociedad occidental; situación que ocurre también con las pinturas, cuando se trata de celebraciones no religiosas.

El procedimiento de pintar los cuerpos consiste en depositar una capa de grasa animal sobre la piel, bien esparcida sobre el pecho y las extremidades. Inmediatamente se cubren estas partes con pintura roja o blanca, las que sirven como base para dibujar sobre ellas líneas, franjas y símbolos. Cada comunidad y cada área, en el norte australiano, usará diferentes procedimientos, colores y dibujos.



*Aborígenes de Kimberley, en Australia Occidental. Aquí se pueden notar las cicatrices, autoprovocadas en sus cuerpos, por los pueblos originarios de Australia.*



### 8.1.3. Valores y contenidos

Hemos venido sosteniendo a través de este libro que el arte de los Aborígenes australianos es un arte eminentemente religioso. Esta situación es reflejada también en las pinturas en el cuerpo. Ellas deben ser entendidas como parte del ritual. Son un componente fundamental de la liturgia. La danza no tendría sentido si sus actores concurrieran a ella sin sus cuerpos pintados, porque ambas situaciones logran imprimirle validez al propósito que persiguen.



*Un aborígen listo para participar en una de las festividades religiosas en el Territorio del Norte. Incluye lanzas, que también cumplen una función en la ceremonia.*

Pero, además, es importante la incorporación del material iconográfico que conducen reverentemente durante la función religiosa. En éstos, como en sus cuerpos, emergen las figuras legendarias de sus Seres Ancestrales, los que crearon el mundo y la vida. Si en un objeto decorado o labrado es representado el acto de la creación o los fenómenos naturales o, las especies que habitan en la tierra, los dibujos incorporados sobre sus cuerpos guardan la reminiscencia de la forma en que sus Seres Creadores irrumpieron desde la oscuridad, desde la nada, para iniciar su acción creativa.



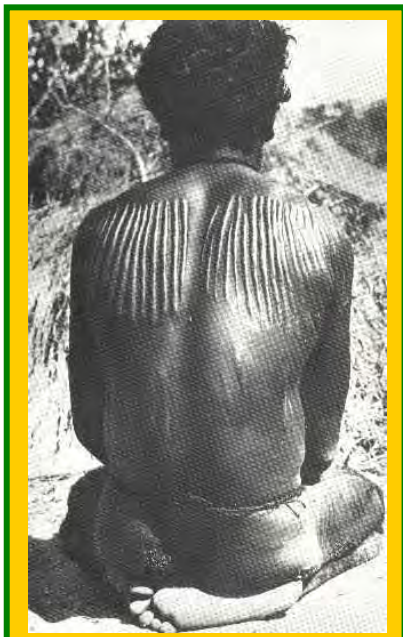


Estas pinturas son las mismas que pintaron sobre sus pechos los Seres Ancestrales. No hacerlo significaría interrumpir esta vinculación con Ellos, y quebrar por lo tanto el ciclo de la vida. Por eso la pintura sobre el cuerpo de una persona no significa solamente status social, sino que, fundamentalmente, es una relación directa con el origen de la vida, cuya obligación no es sólo recordarla, sino que actualizarla a través de su recreación.

De esta forma cada persona, individualmente, establece una relación ontológica con el Poder Ancestral, que le permite ser instrumento de la fuerza sobrenatural para que la creación continúe en la forma en que fue creada. Como establece Elkin y el matrimonio Berndt, los diseños corporales son propiedad de los grupos familiares, por lo que cada grupo puede tener dibujos distintivos. Los lucen con orgullo, sabiendo que así están unidos a sus antepasados y al territorio que ha sido entregado a la comunidad, desde los orígenes, para su custodia y conservación de todas las especies, tanto de la flora como de la fauna.

## 8.2. Las cicatrices

Hasta hace muy poco tiempo atrás, los hombres y las mujeres aborígenes tenían por costumbre lacerar sus cuerpos, a fin de producir en su piel cicatrices o verdugones protuberantes que recibían significativas muestras de admiración en sus comunidades.



Los autores que se refieren a esta práctica coinciden que su finalidad era ornamental, aunque admiten la idea, como Isaacs en 1984, que ella formaba parte del rito de iniciación o que era una muestra exterior de la virilidad o femineidad, ya que ellas eran producidas en los

períodos de la pubertad de los jóvenes. A medida que pasaban los años, cicatrices más visibles y de mayor tamaño se iban agregando. Sin embargo, no era bien visto que los ancianos continuaran con esta práctica. Dentro de la comunidad, las jerarquías podían ser reconocidas a través de estas marcas en la piel. También se hacían cicatrices rituales con motivo de la ceremonia del matrimonio.

El dolor físico que producían estas laceraciones se ha descrito como muy intenso,

y seguramente la intensidad tenía directa relación con la profundidad del significado aceptado por quienes lo sufrían. La operación consistía en abrir la piel con un cuchillo de piedra o con una concha de crustáceo. La herida sangrante permanecía abierta, introduciendo en ella greda, ceniza y, en algunos casos, hormigas, para que la herida, antes de sanar, produjera un levantamiento o protuberancia y así obtener una cicatriz más notoria.

Por lo general, estas cicatrices se hacían en el pecho, en los muslos y en la espalda. En los hombres eran mucho más elaboradas que en las mujeres. Las más llamativas y admiradas eran las que presentaban mayores dimensiones. Las mujeres procuraban lucirlas alrededor del cuello como si fuesen collares. Otras preferían ubicarlas en el centro del pecho o sobre sus caderas.

Cada persona se sentía orgullosa de sus cicatrices. Más aún, en el caso de los varones que obtenían las suyas en enfrentamientos y acciones de valor.

Aún cuando la práctica tiende a desaparecer, todavía hay regiones en Australia que la continúan. En el norte del país, existe la costumbre de crear 4 o 5 líneas paralelas en la espalda o en el pecho. En la región de Kimberley se usan como meras expresiones decorativas. En Queensland, donde adquieren un carácter eminentemente religioso, se usan en el pecho, en la espalda y en los brazos. En Cabo York tienen la costumbre de usar los palos encendidos para su tatuaje. En Australia Central, no siendo muy común, no se la vincula a la ceremonia de iniciación, lo que tampoco ocurre en las Islas Bathurst y Melville.

Si hubiera que buscar un significado profundo a su interpretación, podríamos sostener junto a Geoff Bardon, 1979, que ellas representan **“una especie de analogía**. La tierra es una superficie que es identificada con la piel de sus cuerpos. Por esta razón, los aborígenes marcan y laceran su propio cuerpo para indicar en ellos la presencia de los fenómenos físicos o naturales que los rodean y dentro de los cuales concurre su existencia”.

### 8.3. Vestimentas y ornamentos

Los primeros australianos, como todos los pueblos del mundo, también desarrollaron un singular sentido estético respecto a los vestidos y ornamentaciones con que magnificaban su belleza corporal. Descubrimientos arqueológicos han revelado osamentas adornadas en los pantanos de Kow Swamp, cuya antigüedad sería de 12.000 años. Dichas osamentas poseen en el cráneo una banda o cintillo con incrustaciones de dientes de canguros. Los dientes fueron pegados al cintillo mediante resinas. Josephine Floor, en 1983, constató que cordoncillos similares, con dientes de canguros o fibras de plantas, han sido usadas por los aborígenes del Desierto Central durante el siglo XIX, costumbre que aún se conserva en muchas comunidades nativas.



*Un collar confeccionado con dientes de ualabi.  
Fotografía de Reg Morrison, Museo del estado de Victoria.*

Uno de los más espectaculares descubrimientos para la arqueología australiana es un enorme collar encontrado en las costas del Lago Nitchie, en la parte occidental del Estado de Nueva Gales del Sur. La pieza se compone de 178 dientes del **"Diablo de Tasmania"**, cuya confección requirió a un mínimo de 47 animales. Cada diente está labrado y taladrado en su parte inferior para permitir su incrustación en el cintillo.

Esta joya de la arqueología australiana, legado inestimable de la tradición aborigen, supone una enorme cantidad de trabajo. Se estima que su edad es de 6.000 años, aproximadamente.

En las últimas décadas, los antropólogos y los estudiosos del Arte Aborigen han procurado reconstruir la tradición de vestimentas a través del estudio de las numerosas comunidades que aún conservan sus costumbres, y su modo de vida milenario.

Se pueden diferenciar varias motivaciones en el uso de adornos y vestidos por parte de los primeros australianos: las condiciones impuestas por el clima, la preocupación estética propiamente tal, motivadas especialmente como rasgo diferenciador entre comunidades; la costumbre de exteriorizar la autoridad, conocimiento y status dentro de los habitantes de la comunidad. Especialmente la motivación religiosa, sus ceremonias y celebraciones ocupan un lugar central. Cualquiera sea el motivo, la costumbre siempre trata de lograr el mejor resultado posible con los materiales que se dispone.

Entre sus materiales habituales se encuentran semillas de plantas y de árboles, conchas de moluscos y crustáceos, huesos y pieles de animales, flores y plantas, plumas de pájaro, fibras vegetales, cortezas, ocre naturales y resinas para pintar y pegar. Con ellos hacen cintillos, sombreros, collares, brazaletes, guirnaldas, aros, borlones, cinturones, tapados, mandiles, túnicas, etc.

El cabello, la frente, la nariz, el cuello, los brazos, las caderas, las piernas y los tobillos son lugares apropiados para ser ornamentados, y al realizarlos ponen gran esmero para conseguir el colorido y la vistosidad más destacada dentro de los miembros de la comunidad. Según la tradición, tanto los hombres, mujeres y jóvenes usaban adornos en su vida cotidiana, y, además, confeccionaban ornamentos especiales para las festividades religiosas, las acciones de guerra, los matrimonios y para la etapa de la pubertad e iniciación de los jóvenes, para manifestar el duelo y su dolor. También eran especiales las vestimentas y adornos cuando llevaba un mensajero de una comunidad a otros mensajes importantes, noticias, invitaciones, expresiones de solidaridad, agradecimientos, etc.

### 8.3.1. La vestimenta

Los aborígenes australianos, por lo general, vivían desnudos. Tanto los hombres como las mujeres de cualquier edad lucían sus cuerpos en forma natural y espontánea. Cuando las condiciones climáticas imponían una vestimenta de protección, especialmente en las regiones costeras al norte y sur de Sydney, en Victoria y en Australia del Sur, en la parte occidental del continente y en la isla de Tasmania, se usaba una capa hecha con cuero de canguros.

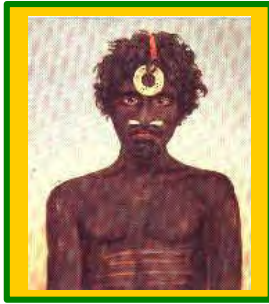
*Un grupo de aborígenes de la región de Yarra, en el estado de Victoria. Esta fotografía fue tomada en 1858, en la cual los aborígenes visten sus tradicionales capas, mientras los de abajo lo hacen con frazadas o mantas introducidas por la colonización. Fotografía de la colección de La Trobe en la biblioteca estatal de victoria.*



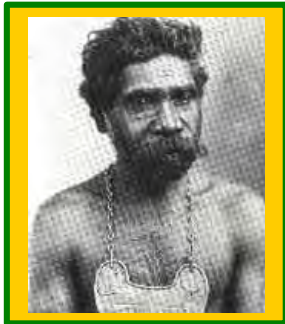
En algunas zonas, como Adelaide, se prefería usar la piel de animales más pequeños, más flexibles y suaves. Según Salvado (en 1852), la tarea de curtir las pieles la hacían, por lo general, las mujeres. El **procedimiento "consistía en poner en el suelo la piel del canguro y fijarla con estacas por las puntas. Luego la descarnaban con piedras cortantes y untaban con grasa de emu (o de goana, nombre que se le da en Australia al monitor rapaz) y cenizas. Antes de embetunar la superficie de la piel, le dan la forma deseada. Para coser y agregar pedazos de piel usan como aguja un pedazo de hueso puntiagudo y por hilos los nervios de la cola del animal. En uno de sus costados hacen un gancho de nervios o de hueso para amararla sobre sus hombros, y permitir desplazar la capa hacia un lado del cuerpo, dejando el brazo derecho, en el caso de los hombres, libre. Las mujeres cubren ambos hombros simultáneamente"**.

Según el clima y la temperatura, usaban la capa con la parte lanuda hacia adentro o hacia afuera. La parte interior de la piel era ocasionalmente decorada, usando conchas filudas para diseños y carbón de leña y pinturas naturales para completar los grabados, cubriéndolos finalmente con grasas de animales para preservarlos. Otra pieza de uso habitual y generalizado en toda

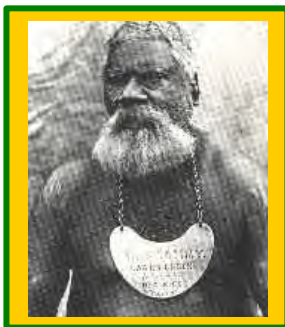




*Un aborigen de Queensland con su decoración comunitaria. Pintura al óleo de M. Jilt, colección de Rex Nan Kivell, Biblioteca Nacional de Australia.*



*La placa que luce esta persona en su pecho, dice: Richard Buttong, Coolangatta, 1888, Museo de Australia.*



*Las autoridades coloniales, hicieron placas de bronce, las que colgaban en los pechos de algunos nativos para identificarlos; especialmente cuando éstos pasaban a ser dirigentes comunitarios, impuestos por el poder colonial. Fotografía tomada por Henry King, alrededor de 1900. Biblioteca Nacional, Canberra.*

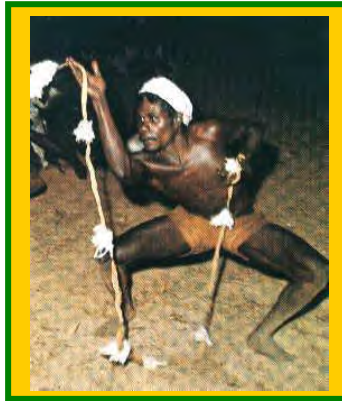
Australia, es una faja que llevaban hombres y mujeres en sus cacerías y búsquedas de alimentos. Es un zurrón La confección de un mandil público era también una costumbre frecuente. En el noreste se usaba principalmente para las ceremonias religiosas, mientras que en la zona tropical los fabricaban con hojas de pándanos para cubrirse permanentemente. En las afueras de la costa oriental del Golfo de Carpentaria, en la isla Groote, las mujeres transitaban desnudas, pero llevaban consigo una plancha de corteza de árbol para cubrirse cuando se encontraban con gente extraña. Los mandiles públicos de los hombres eran confeccionados también con colas de conejo y algunas otras especies de animales marsupiales. Se usaron también conchas de moluscos para cubrir la pelvis, atado a la cintura y del cual penden una serie de cordones de los que amarran armas y utensilios domésticos. Esta faja la hacen de lana de posum y se la ciñen a la cintura como si fuera una madeja de lana. La belleza alcanzada en su confección por algunos artesanos, indica Salvado, ha incentivado el interés por ellas, transformándose en objeto de trueques.

Hay autores (como Isaacs en 1984) que incluyen dentro de la vestimenta un cintillo que usaban los hombres, compuesto de fibras de lana de posum o wallaby, que eran pintados con una capa suave de ocre y sobre ella se dibujaban círculos geométricos tradicionales y símbolos de pertenencia a un determinado territorio y señales de los viajes emprendidos por ellos. Esta costumbre se mantiene viva en la comunidad de Aranda en la Australia Central, mientras que en la costa oriental del Cabo York los cintillos son confeccionados con fibras vegetales.

### 8.3.2. La decoración personal

Tanto los hombres como las mujeres ponían especial dedicación en ornamentar sus cuerpos. Además de las cicatrices incorporadas a sus cuerpos, usaban una gran variedad de elementos naturales para transformar su aspecto y volverlo más interesante ante el resto.

De los cintillos penden hileras de dientes de canguro. De sus orejas cuelgan aros confeccionados con semillas y conchas. La nariz es traspasada por un hueso o pedazo de madera de bambú, que lucen orgullosamente. Los collares que confeccionan con todo tipo de conchas y semillas siguen siendo de extraordinaria calidad. Para los brazos usan cintas o bandas hechas de lana de posum, cuero de animales y fibras vegetales. Todas ellas decoradas y pintadas y de las cuales cuelgan borlones y plumas. En la cintura visten guirnaldas de plumas de aves y en los tobillos ciñen también cintas multicolores. Uno de los



**En las danzas, que se realizan durante los corroborees, los pueblos originarios de Australia, se hacen presente con decoraciones en sus cuerpos y elementos naturales que**

elementos más prestigiados en la decoración personal son las conchas de moluscos, que usan desde el cabello hasta los tobillos.

Su intercambio desde la región de Kimberley y el Cabo York hacia muchas partes del interior del continente constituyó siempre un comercio altamente valorado por los habitantes de esas zonas. Sobre todo, las conchas y perlas de ostión eran muy apreciadas como ornamentos. Con ellas gustaban decorar los lanzadores de flechas; a los adolescentes se les distinguía con mandiles púbicos después de la circuncisión. Era posesión infaltable de los curanderos y de los expertos en comunicarse con los Espíritus Ancestrales para rogativas de abundancia y lluvia. Sobre todo, se usaba en prendedores y collares. En Kimberley era costumbre tallar ciertas conchas, colorearlas en su interior y cubrirlas luego con una capa de resina para que los colores permanecieran en ellas.

### 8.3.3. Como símbolo de autoridad y status

Los cintillos eran usados sólo por aquellas personas, hombres y mujeres, que habían alcanzado la madurez. La madurez es la etapa inmediatamente posterior a la pubertad. Después de la iniciación, los niños pasaban a ser adultos, estando valorado por la comunidad aborigen en el sentido de que asumían responsabilidades concretas para con ella. También este desarrollo y nuevo estado se marcaba con el uso del mandil púbico.

Uno de los regalos más importantes que un joven podía recibir como consecuencia de su iniciación, era un cinturón confeccionado por su madre o por algún familiar cercano. Su característica fundamental era el ser hechos enteramente de cabellos humanos, entretejido con plumas. Cuando el hombre usaba el cintillo o el cinturón de su mujer era como consecuencia de su enfermedad o simplemente por un dolor de cabeza. Era una forma de probar la fidelidad de sus mujeres, ya que si el mal permanecía, el hombre podía suponer que su mujer había sucumbido a la adulación de otro hombre, según documenta Reed en 1974. Isaacs sostiene que toda la ornamentación de los cuerpos en el Estado de Queensland está en relación con la vida secular y religiosa; los cordones de fibras vegetales que son usados en partes específicas del cuerpo significan el estado especial que vive la persona, por ejemplo, las viudas llevan guirnaldas y brazaletes propios de la viudez.

Al no existir líderes o dirigentes en las comunidades aborígenes al modo que se los concibe en las sociedades occidentales, no existe tampoco un modelo de atuendo o vestimenta que los pueda caracterizar como tales. Esta función, el liderazgo, las cumple un Consejo, integrado por hombres que pueden pertenecer a distintos grupos, dentro de la comunidad; entre ellos se cuentan los médicos de la comunidad,

los dirigentes ceremoniales, los mejores cazadores y los ancianos que han alcanzado el respeto y la consideración dentro de sus comunidades.

#### 8.3.4. La ornamentación religiosa



Para los aborígenes australianos la vida religiosa constituye la principal actividad de su existencia. A ella se entregan con respeto, recogimiento y veneración. Cada ceremonia es una compleja liturgia en que se ponen en acción no sólo la totalidad de los miembros de la comunidad, sino que incorporan a ella la mayor cantidad posible de elementos naturales que cumplen funciones icónicas. La preparación de ellos es minuciosamente programada, lo que puede involucrar varios días o semanas.

Además de la preparación física del terreno - tratada más adelante -, se confecciona toda una indumentaria para ser lucida en plenitud durante el ritual. En lo personal, procuran vestir los más vistosos atuendos. El cuerpo entero expresa en cada parte un significado que permite a los observadores tomar conocimiento de los misterios y tradiciones acumulados oralmente de generación en generación. El monje Rosendo Salvado narra en sus memorias de la Misión Benedictina en Nueva Nurcia, **“que los hombres ataviados para el ceremonial usan plumas verticales alrededor de la frente, que extraen de papagayos y emu. También suelen ponerse en la frente una cola disecada de perro, y con un peine de hueso ordenan cuidadosamente sus cabellos. En las regiones del centro construyen unos sombreros de unos 60 centímetros de altura, de cortezas de árboles, los que adornan con plumas”**. Terminada la ceremonia, tanto los participantes como los observadores se retiran hacia el lado del fuego a comentar el evento. Los ornamentos que-



dan tirado en las cercanías del lugar, sin importar la suerte que puedan correr. Sólo aquellos que han constituido parte de las reactualizaciones sagradas son guardados en lugares secretos y a la espera de usarlos nuevamente.

En definitiva, la cultura aborígen proporciona un marco de costumbres, convicciones y control social a su expresividad en las vestimentas y ornamentaciones. Es un lenguaje propio, con materiales y objetos tomados directamente del medio ambiente y sacralizados por una práctica social que encuentra su máxima expresión en sus rituales colectivos. Han sobrevivido al vasallaje conquistador de otras culturas muchas de estas expresiones, tanto en las pinturas como en sus tradicionales cicatrices y ornamentaciones, que dan el perfil propio a esta cultura como otras lo obtienen también con prácticas similares, incluso en las sociedades denominadas a sí mismas como civilizadas.

Si hay algo que caracteriza esta acción ritual, este contacto ontológico con sus Seres Ancestrales a través de la liturgia, es el carácter colectivo de ellas. Los aborígenes siempre han entendido que la Tierra y las especies que en ella habitan, son patrimonio de toda la comunidad, y que su preservación no es una tarea individual.

#### 8.4. Los dibujos y figuras sobre el suelo

Probablemente estas manifestaciones se desarrollaron en toda Australia, pero dado su carácter efímero no han podido documentarse en otras regiones fuera del norte australiano; generalmente, después de su uso son abandonadas o, simplemente, destruidas.

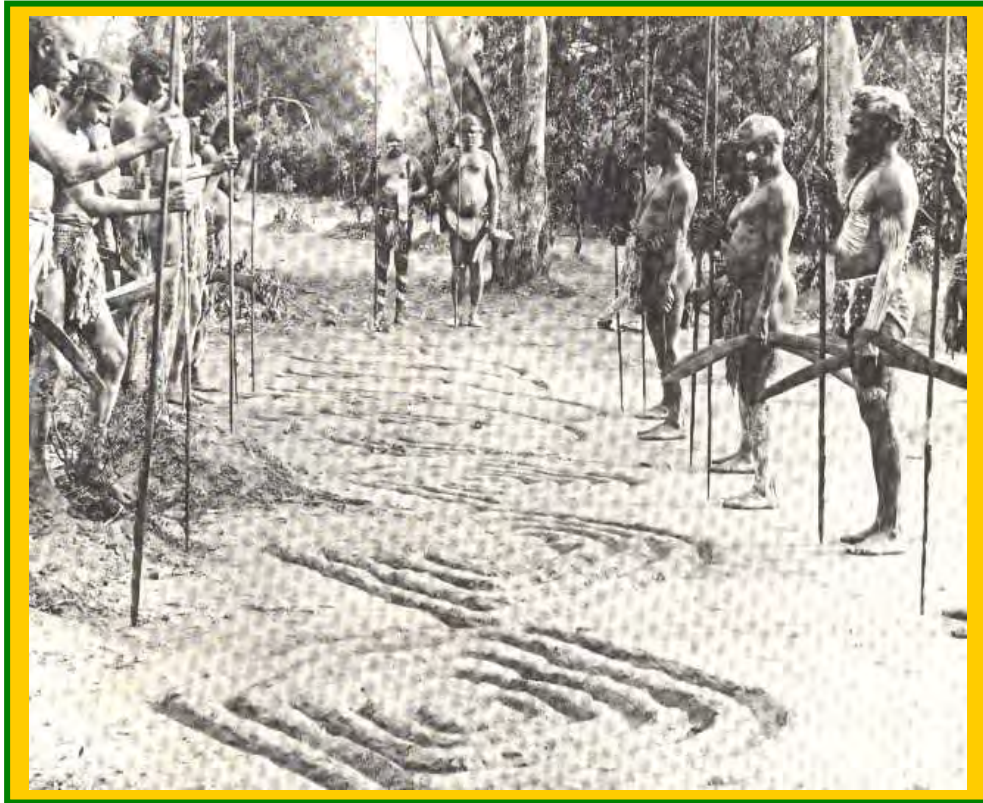
La antropología habla de estas expresiones y las describe como dibujos en relieve, mosaicos construidos sobre la superficie plana de terrenos limpios o sobre la arena. Se componían con figuras convencionales, sin ser exclusivamente religiosos. Worms, en 1986, dice que **"tienen fines didácticos para instruir a los jóvenes que toman parte en las ceremonias de iniciación"**.

Sus contenidos serían, entonces, las historias de la Creación, las aventuras de caza, eventos extraordinarios, instrucción en las actividades sociales y religiosas, normas de comportamiento en el matrimonio, etc. Además, permitían instruir sobre viajes y características topográficas del área. Es decir, eran verdaderas cartas o mapas que cumplían una importante función auxiliar en la enseñanza.

Otros autores (McCarthy, Burnum, Ronald y Catherine Berndt, Reed), al referirse a estos dibujos en relieve ponen el énfasis en la significación **"mitológica y ritual"**, destinada a resaltar la presencia de los Seres Ancestrales y las relaciones entre éstos y los candidatos a la **"iniciación"**.







Podríamos hablar de una doble perspectiva: por un lado, sería una expresión de arte visual, plástico, realizado por la alteración de materiales naturales transformados con un sentido estético o, por otro lado, son las formas que adquiere la expresión de contenidos religiosos. Lo cierto es, sin embargo, que ambas cosas no están separadas en la mentalidad aborigen, sino que, por el contrario, constituyen una unidad inseparable. El arte está en función de la religión y ella se expresa a través de esta literatura visual de figuras, diseños y símbolos.

Estos lugares, habilitados específicamente para la liturgia de iniciación, han recibido el nombre de **"bora", palabra que**, según Burnum (1988), deriva del lenguaje de la comunidad aborigen más importante de Australia, ubicada al este del continente. Su influencia idiomática habría generalizado el término, que provendría de un cinturón de piel de zorro - bor o boor -, y que era construido para los iniciados de la comunidad de Kamilaroi.

En los meses de verano, cuando las condiciones climáticas son favorables para permanecer varios días a campo abierto, se aprovechaba de levantar estas solemnes decoraciones en relieve que servían de escenario para desarrollar uno de los más importantes rituales de la vida social y religiosa de los aborígenes australianos: la ceremonia de iniciación.

La liturgia de la palabra (la narración oral del evento que había tenido lugar en los tiempos de la creación), cantos y danzas encontraban el lugar adecuado y preparado hasta en los más mínimos detalles a fin de permitir el más completo éxito del ceremonial. El tiempo ocupado en preparar el terreno podía tomar, según observadores, hasta siete horas consecutivas a varios miembros de la comunidad trabajando simultáneamente.

El procedimiento consistía en seleccionar el terreno, preferentemente plano, limpiarlo de toda obstrucción, mojarlo y prensarlo hasta conseguir una superficie suave y dúctil. Después, esta superficie se pintaba con ocre de color amarillo fuerte y rojo intenso. Los dibujos eran pintados con colores diversos, entre los que destacaban el blanco y el negro. El terreno seleccionado era, además, preparado como si se tratara de dos anillos o esferas, perfiladas con un relieve de arena. En algunos casos, se usaban troncos para que el relieve fuera mayor.

Los anillos o esferas se disponían a cierta distancia uno del otro, y eran unidos por una huella que marcaba el lugar de tránsito de los iniciados. Una de las esferas era mayor, en la que se ubicaban los miembros de la comunidad y los invitados, y tenía aproximadamente de 15 a 17 metros de diámetro; la otra, de menor magnitud, era reservada para los novicios y no se permitía bajo ninguna condición que fuera observada por las mujeres, los niños o por los no iniciados en general.

Hoy se piensa que la confección misma de los dibujos en los "bora" permitía develar, para los iniciados, el cúmulo de conocimientos que la tradición necesita transmitir a la nueva generación para preservarse y desarrollarse a la vez. En estos eventos de iniciación es más evidente la función vital del arte aborigen, que en este caso es el soporte gráfico de una continuidad cultural total, incluyendo la trasmisión oral del saber, cuya práctica continúa en varias regiones del norte y del centro del país.

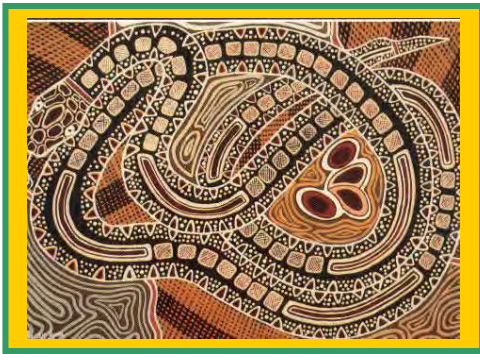
En la actualidad muchas de estas manifestaciones de arte visual, originadas inicialmente en el suelo, han sido traspasadas a telas y maderas prensadas en la llamada pintura acrílica del desierto occidental; tema que trataremos en el siguiente capítulo.

Para concluir con esta información relacionada que con los mosaicos, digamos que ellos representan las características de la visión cósmica de los aborígenes australianos, la que ocurre en dos planos distintos. Por un lado las actividades diarias de su vida social y material, la recolección de alimentos, el intercambio social, el matrimonio, etc. y otro, que les proporciona sentido, valorización y perspectiva. Esto último está constituido por el ritual, el simbolismo y la fe.

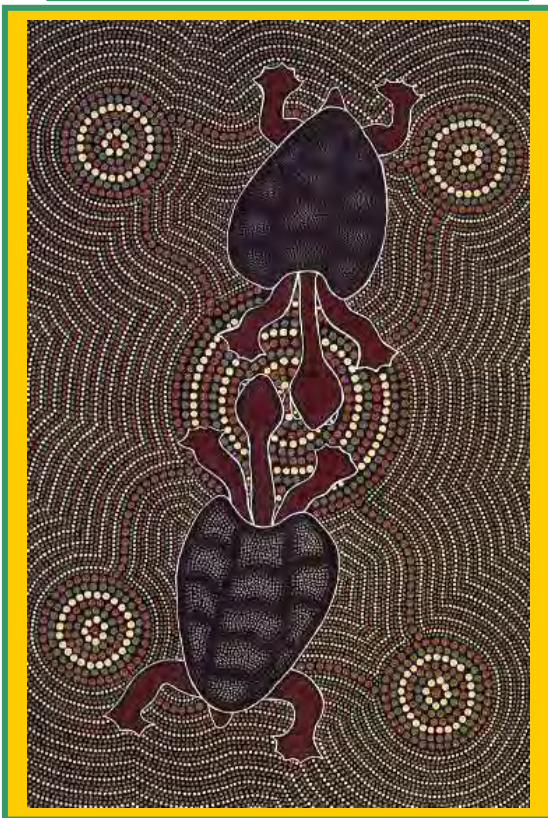
Para nosotros es fácil distinguir entre lo práctico, lo natural y lo simbólico. Los primeros australianos no lo hacen de igual modo. Para ellos, todas las cosas, incluyendo al hombre, poseen un espíritu que permanece y vive como una especie de sombra que tiene existencia por sí misma y que buscaría, en forma permanente, manifestarse a través de diferentes medios. El resultado es el afán constante del hombre australiano hacia la mejor representación simbólica en el arte y en la liturgia. En la actividad expresiva se funden concretamente las dualidades de la existencia, y se logra la unidad con los espíritus ancestrales que aseguran la continuidad del presente hacia el futuro.

-----oo0oo-----

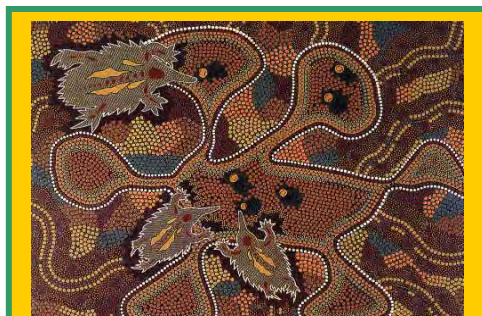
### Capítulo IX



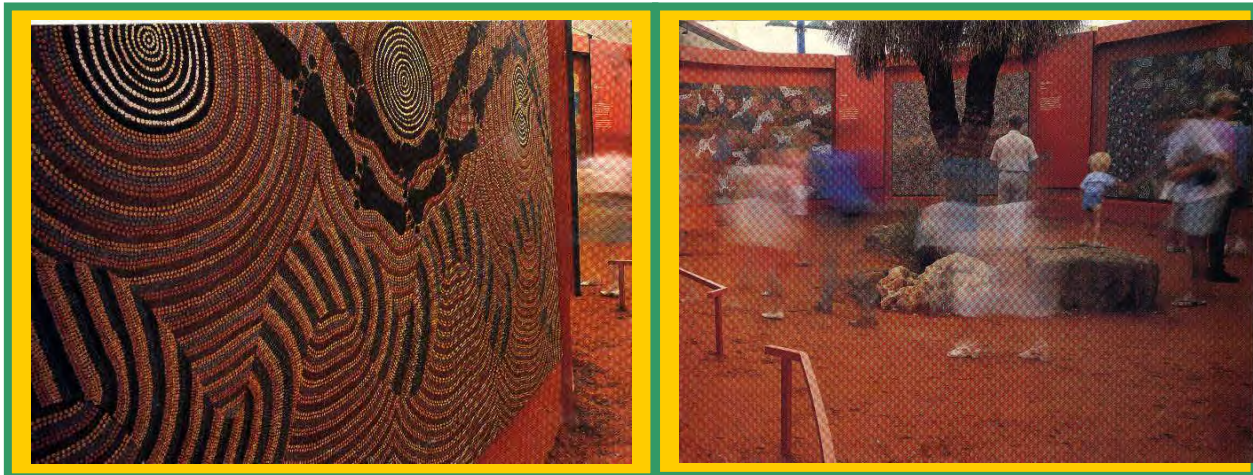
## LA PINTURA ACRÍLICA DE LOS ABORÍGENES AUSTRALIANOS



9. Introducción.
- 9.1. Las Comunidades aborígenes en Papunya.
- 9.2. Antecedentes previos al movimiento.
- 9.3. Los orígenes del movimiento acrílico.
- 9.4. Contenidos y composición.
  - 9.4.1. Conceptualización.
  - 9.4.2. Símbolos y elementos decorativos.
  - 9.4.3. El Color.
  - 9.4.4. La visión cósmica de representación.
  - 9.4.5. Niveles de interpretación.
- 9.5. Forma, estructura y estilo.
  - 9.5.1. Regularidades de la composición.
  - 9.5.2. Estilos.







## 9.- INTRODUCCION

Las pinturas en acrílico o pintura moderna constituyen una nueva forma en que los aborígenes australianos manifiestan los contenidos tradicionales de su cultura,. Empleando materiales de origen foráneo, pero, conservando la identificación con las historias y narraciones propias, se observa una rica creación individual y una calidad profesional que ha permitido que, por primera vez, el arte aborígen penetre en galerías y museos con tarjetas de identidad personal, con la biografía de los artistas y con antecedentes del medio geográfico en que las pinturas fueron confeccionadas.

El centro y el noroeste australianos se han caracterizado hasta el día de hoy como los lugares que conservan un tipo de arte complejo y expresivo. La razón de ello descansa, fundamentalmente, en que constituye un sector de muy tardía colonización, permitiendo con ello que las formas tradicionales de su cultura y de su arte no se vieran terriblemente arrasadas como aconteció en otros lugares de Australia.

La colonización fue un proceso lento, que buscó establecerse inicialmente en lugares más accesibles y de fácil asentamiento. En estos lugares, las sociedades aborígenes fueron desbastadas, y la mayoría de sus tradiciones y expresiones artísticas destruidas. En los sectores menos atractivos, de difícil acceso y de condiciones climáticas más severas, la dominación blanca tardó en imponerse y, cuando lo hizo, ya se había generado un cambio de actitud en la valorización de la cultura aborígen, como consecuencia del **desarrollo de la antropología y de la influencia de las Escuelas de Arte Moderno, el cubismo y el surrealismo**. Esta situación permitió que el impacto no fuera tan dramáticamente violento, aun cuando la cercana influencia del colono produjera modificaciones importantes. Después de 1940 ya no hay sociedad aborígen que no esté tocada por la presencia extranjera. En el caso particular de los aborígenes del centro y del noroeste, se inició a principios de siglo una presión constante a través de misioneros cristianos, católicos y anglicanos, y de agencias gubernamentales, quienes observaron un reconocimiento tácito a que las tradiciones culturales y artísticas permanecieran como parte integrante de su vida social, aun cuando se esgrimía el principio de asimilación hacia la sociedad global como razón y fundamento de dominación política y cultural.

El centro y noreste es extraordinariamente extenso y llena de sutilezas. Cruza la parte baja del Territorio del Norte, configurando una



faja de 800 kilómetros entre el Este y el Oeste. A primera vista parece un territorio inútil, árido y sin valor. Sin embargo, posee una flora y una fauna que ha proporcionado una adecuada dieta alimenticia a sus habitantes. Enormes planicies de arbustos spinix, caracterizados por la flexibilidad de sus espinas, y árboles de acacia - acacia aneura - atraviesan grandes valles arenosos, entre los cuales sobresalen rocas y cerros de piedra cuarzo. Hacia el interior del sector occidental y en medio de grandes extensiones desoladas, emergen las montañas rojas y púrpuras de Mc Donnel. A pesar de su limitada altura, no más de 500 metros, reviste la geografía del lugar formas poco comunes, que la geología ha documentado como una de las formaciones rocosas más antiguas. La lluvia de la estación invernal crea lagos temporales que pronto desaparecen, dejando enormes franjas de lecho arenoso entre los cuales sólo permanecen algunos eucaliptos (gum tree). La belleza se torna solemne cuando al amanecer y al atardecer la atmósfera refleja una luz especial sobre las arenas del desierto, produciendo sombras violetas, púrpuras y azules, mientras las rocas alcanzan rojos intensos en contraste con el verdor de los sectores húmedos y de los arbustos que se levantan al lado de las vertientes y riachuelos temporales.

Esta fue la tierra originaria de la comunidad de Aranda, que compartía con el resto de las poblaciones aborígenes la idea de que el mundo había sido creado por Grandes Espíritus, que habían penetrado en la Tierra para darle su forma y su existencia. El mundo creado pertenecía inicialmente a estos Seres Ancestrales que nacieron de su propia eternidad, haciendo emerger la tierra desde el sueño a la realidad concreta. El sol sale de las profundidades y la tierra recibe la luz. Los Ancestros representan a los Seres Sobrenaturales que, siendo mitad humanos y mitad animales, recorren el mundo y en sus viajes cazan, pelean y van cambiando las formas de la tierra. En sus recorridos crean los actuales paisajes, las montañas, los ríos, los árboles, las vertientes de agua, los valles y las rocas. Ellos crean las plantas, los pájaros, animales y todos los seres vivientes. Crean a la especie humana como descendientes suyos y les proporcionan los elementos físicos para la vida, el agua, el aire y el fuego, como también le entregan al hombre las leyes sociales para regir la vida de la comunidad.

Cuando esta tarea ha terminado, estos Seres Creativos retornan a la tierra a un estado de sueño, permaneciendo en el medio ambiente bajo distintas formas y condiciones (árbol, roca, caverna, etc). Así, el lugar en que se encuentran se constituye en un sitio sagrado, accesible solo para los iniciados.

De esta forma, todo el medio ambiente es un ciclo natural de vida que expresa permanentemente el valor de la creación, que los aborígenes contemplan reverentes y manifiestan poéticamente en su arte visual: mosaicos y pinturas en el suelo, en la decoración de sus cuerpos, en tallados de roca y en pinturas rupestres.

Estas expresiones artísticas se documentaron inicialmente en toda Australia, pero donde logran sobrevivir es en el Centro, específicamente al norte de la ciudad de Alice Springs (a unos 800 kilómetros), y al suroeste del Desierto Occidental. Esta tradición continúa desarrollándose entre las comunidades de Pitjantjara, Pintupi, Wailpri, Anmatjira y Warramunga. También se preserva en todo el norte Australiano una interesante sobre vivencia del arte aborígen tradicional.

En el Centro de Australia, lugar donde tiene origen el movimiento y desarrollo del arte acrílico, es tal vez la parte más interesante que observan los antropólogos, en el sentido de haberse producido un vuelco de grandes proporciones: de un estado de aparente tranquilidad y abandono tradicional, surge inesperadamente el impulso de vol

ver a reconquistar sus cauces de expresión milenaria, a través de formas y medios que le ofrece la sociedad de origen europeo.

Los habitantes de esta extensa área fueron reubicados en Papunya, a 258 kilómetros de Alice Springs, cuya planificación fue concebida por el Gobierno de Robert Gordon Menzies en su segunda administración iniciada en 1949. La idea del Gobierno era **"donde pudieran permanecer nómadas juntos y controlados para un progreso y avance"**. El diario Sydney Morning Herald, en su edición del 18 de octubre de 1989, **puntualiza que "la idea era construir una pequeña ciudad, que contaría con un hospital, un colegio, y una estación de policía, además de la instalación de galpones metálicos corrugados que servirían como viviendas para los nativos"**. Naturalmente que toda la prensa aplaudió y estimuló el proyecto, ya que con ello se despejaban importantes áreas de habitación aborigen, las que pronto pasaron a ser ocupadas por compañías mineras, en sus propósitos de extracción de recursos naturales.



Localización geográfica del área en referencia

De hecho así aconteció, aunque la reubicación de las comunidades aborígenes fue un proceso gradual. El lugar de asentamiento fue establecido a 32 kilómetros al norte de las montañas de McDonnell, entre dos pequeños cerros, lugar denominado *Papunya Tula*, centro de una gran significación religiosa, ya que allí habrían acontecido una serie de actos relacionados con la hormiga de la miel, el emu, el canguro, las goanas, y que fueron protagonizados por los Ancestros. El asentamiento gubernamental quedó consolidado en 1970 y hasta allí concurren aborígenes provenientes de muy lejanos y distintos lugares del centro y del noroeste australiano. Cada grupo con su diferente background, dispuestos a trabajar como si fuesen una sola y uniforme comunidad. Aunque se presentaron contradicciones, éstas se han ido superando debido a compartir creencias religiosas básicas y de mantener una preocupación muy atenta por la conservación del medio ambiente, frente al cual se comportan como celosos guardianes y custodios.

Es en este sector donde surge el más excitante desarrollo del arte moderno australiano. En manos de comunidades aborígenes, con motivos tradicionales, con materiales de origen europeo, y, que logra imponerse más allá de las fronteras; convirtiéndose en la más significativa muestra de arte visual contemporáneo de toda la sociedad australiana.

Generalmente, los temas son religiosos, pero ligados a las vivencias del artista, quien emplea una enorme variedad de símbolos similares a los encontrados en las antiguas manifestaciones artísticas del área.

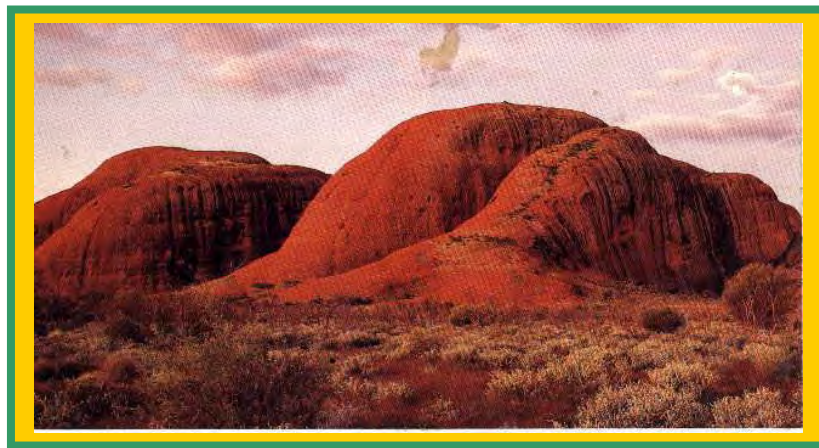
Para Christopher Anderson y Francois Dussart (Peter Sutton, 1988), la aceptación de esta nueva forma de arte está vinculada al cambio de políticas surgidas en Australia en la mitad de los años 70, acompañado por el creciente interés del conjunto de la sociedad, por entender los significados culturales que las obras aborígenes encierran, además de la similitud que tiene con la pintura abstracta del mundo occidental.

## 9.1. Las comunidades aborígenes en Papunya

No todas las comunidades mostraron la misma inclinación por participar en un nuevo desarrollo artístico, ya que muchas de ellas perdieron las características tradicionales de su cultura, ya sea por haber trabajado largamente en haciendas ganaderas o por la influencia ejercida sobre ellas por las misiones protestantes y católicas. Sin embargo, ello no ha impedido que el lugar se haya transformado en un fecundo centro de producción artística. Estos grupos comunitarios erradicados de su ambiente ancestral miraban con añoranza la tierra dejada atrás y que había pertenecido milenariamente a sus antepasados. El movimiento social originado en los años 70, con gran apoyo de la población blanca más sensibilizada, aprovechó la coyuntura que se presentó en el **Congreso Australiano cuando se trató la legislación referente al "Derecho a la Tierra de las Comunidades Aborígenes"**. Entre el período de 1972 y 1980 los Pintupi abandonan Papunya y regresan al sector occidental, estableciendo comunidades en Yayayi, Nueva Bore, la Montaña de Liebig y Kintore en Australia Central y en Kiwirrkura, en el Estado de Australia Occidental. Los Walpiri también abandonaron Papunya y se establecieron al norte y al este del asentamiento. Por esta razón, ya que en todos estos lugares tiene expresión **el arte acrílico, se habla hoy del "Arte del Desierto", y no como originalmente se hacía, referido exclusivamente a Papunya.**

Entre los grupos aborígenes más importantes trasladados a Papunya está el de los Warlpiri, que proceden del desierto occidental. Del Noroeste fueron trasladados los Walmadjarri; del Centro y desde el Occidente se movilizó a los Pitjantjatjara y del Sur se trajo a los Luritja o Loritja, comunidad vinculada a los Pintupi, y del sector Oriental se trasladó a los de la comunidad de Aranda, que inicialmente se ubicaron en la misión de Hermannsburg, fundada por los luteranos en 1877.

Todas estas comunidades presentan enormes afinidades, no sólo por su capacidad de entenderse lingüísticamente, sino que también por la semejanza en su material cultural, pero sobre todo, por sus concepciones religiosas, que los identifica como uno de los sectores australianos de más alto y sofisticado desarrollo en comparación con el resto del país.



---

**Katatjuta, sigue siendo conocida como Las Olgas, cuyo significado es "muchas cabezas". El lugar tiene un gran significado. Cada borde, cada caverna o arbusto, representa una semblanza de la creación. La colina del lado occidental representa para los lugareños los cuerpos de caníbales gigantes que mucho tiempo atrás vinieron a comerse a la gente. Otra de las colinas, la del lado sur, representa la historia del hombre canguro, quien murió en los brazos de su hermana al ser atacado por un dingo. Otra historia habla de Wanabi, una gran serpiente que vive en las cavernas de las montañas de las Olgas, de acuerdo a la narración, cuando la ley natural es quebrantada, Wanabi se enoja y produce fuertes vientos sobre los valles. Cuando se tranquiliza se transforma en arco iris.**

---



*Una comunidad de "colectores" ancianos en el centro de Australia. Fotografía de la Biblioteca Nacional, Canberra.*

Mientras el Oriente y la Costa Norte de Australia presentan una gran diversidad geográfica, de lenguaje y de características socioeconómicas, el Centro presenta un estilo de vida impuesto por las condiciones desérticas que lo configuran como una unidad cultural compacta, pese a la inmensidad de su extensión territorial.

## 9.2. Antecedentes previos al movimiento acrílico

Es necesario describir las características generales de las comunidades del centro y del noroeste australiano, antes de avanzar en las modalidades y desarrollo del movimiento acrílico.

El arte tradicional aborigen se realizó siempre para todo tipo de ceremonias. Los artistas de esta área miraban su arte como una reducción simbólica de eventos complejos. Su acercamiento era más bien conceptual, opuesto al naturalismo y a los elementos que podrían tender al desorden. A primera vista, sus diseños parecen mapas que podrían ser leídos por partes, de acuerdo a la capacidad interpretativa del espectador.

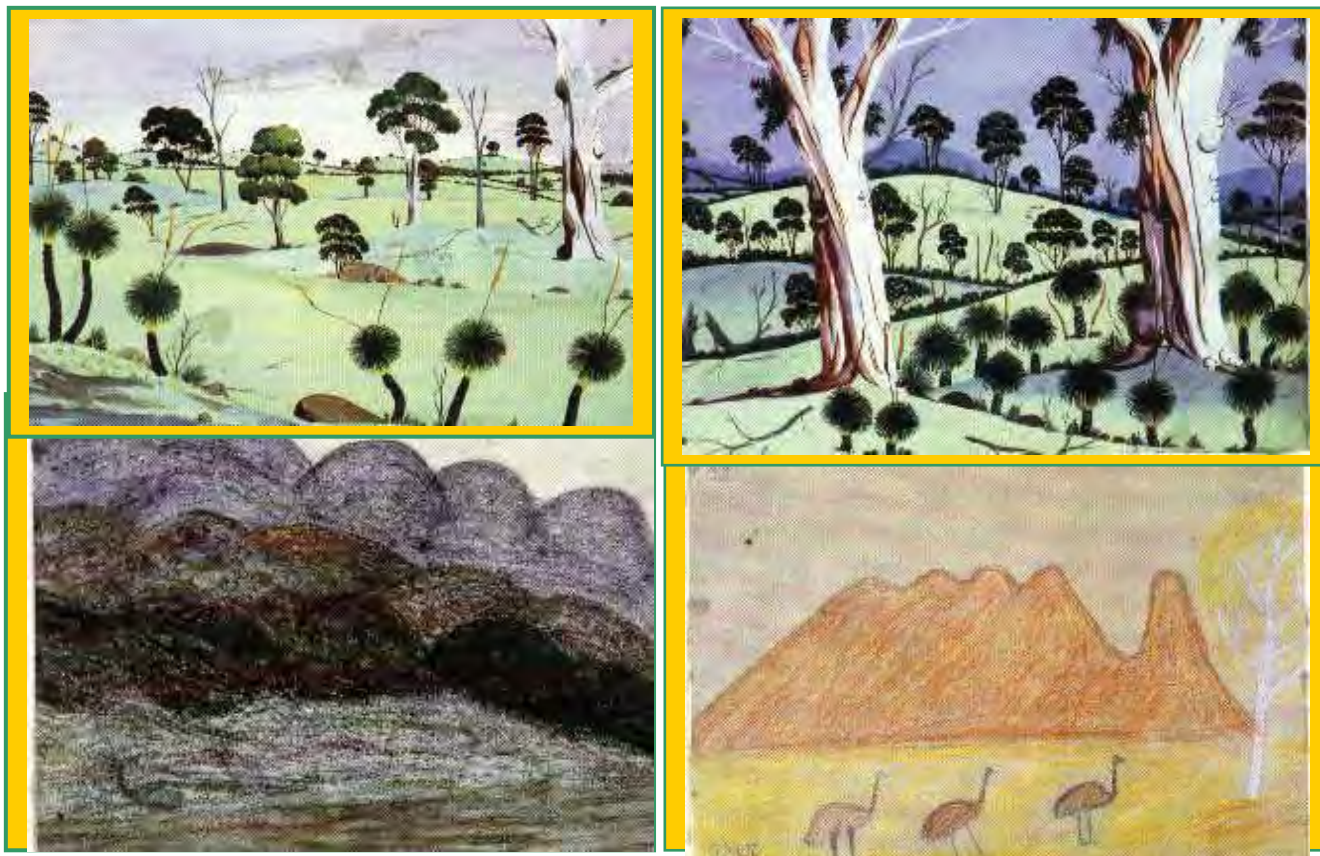
Este amplio sector, especialmente el centro australiano, fue desde fines del siglo pasado un lugar obligado para los etnógrafos y antropólogos que buscaban comprender un modo de vida tan distinto al de las sociedades occidentales, atraídos por la riqueza de materiales nativos que allí se encontraban.

En mayo de 1894, Baldwin Spencer y Frank Guillén iniciaron los primeros trabajos en el centro de Australia, especialmente con la comunidad de Aranda, marcando con ello el comienzo del trabajo antropológico. En una expedición posterior, iniciada en 1930, los antropólogos N. B. Tindale y C. P. Mountford, se internaron llevando con ellos papeles y lápices. Era la primera vez que los aborígenes se encontraban con materiales de origen europeo. El resultado fue una serie de complejos dibujos simbólicos que retrataban su geografía y sus eventos religiosos, similares a los que hoy encontramos en las pinturas acrílicas. En otros sectores, no sólo aceptaron usar los materiales europeos, sino que también presentaron una pintura de corte occidental, como aconteció en el asentamiento de Hermannburg. Con la introducción de la acuarela se generó un movimiento de pintura basado en el arte tradicional, pero que a través de un simbolismo estilizado dio un tratamiento naturalista a la pintura. Si algo tiene de relación con la tradición aborigen, es sólo su énfasis puesto en el medio ambiente, pero en definitiva, se encamina en dirección distinta a los dibujos obtenidos por Tindale y Mountford, como de las modernas pinturas acrílicas.



El más destacado exponente es Alberto Namatjire, que a través de sus acuarelas inmortalizó para los observadores occidentales el lugar de Punpanyi, como precursor de Papunya, que más tarde cobrara notoriedad con la técnica acrílica.

Pese a la distancia entre Hermannsburg y el asentamiento de Papunya (alrededor de 1.600 kilómetros), desde la colonización del área hubo siempre una relación estrecha entre ambos.



**1. Escena del suroeste. Revel R. Cooper.**

- 2. La montaña de Sonder.
- 3. Paisaje de las montañas de McDonnell, Hermannsburg, Australia central.
- 4. Eucaliptos blancos en Hermannsburg, en Australia central.

Muchos de los aborígenes que habían vivido en Hermannsburg fueron ubicados en Papunya, trayendo con ellos el desarrollo adquirido por la pintura de acuarela e influidos por el resultado económico favorable para la comunidad aborigen a través la venta exitosa de pinturas a los turistas que visitan el lugar.

Se gestó así en el asentamiento de Papunya una disposición a buscar nuevos caminos que permitieran incrementar sus ingresos y mirar hacia posibilidades más exitosas de sobre vivencia, teniendo en cuenta que el subsidio proporcionado por el Gobierno Federal de la Commonwealth sólo les permitía vivir en condiciones muy limitadas. Este ambiente de expectación por elevar sus niveles de vida e incorporarse al mercado de consumo ofrecido por la sociedad australiana necesitaba ser impulsado por un agente externo: éste fue el profesor australiano Geoff Bardon.

9.3. Los orígenes del movimiento acrílico

Bardon cuenta cómo se inició este movimiento en **su libro "Aboriginal Art of the Western Desert"**: "El movimiento comenzó cuando yo fui trasladado a Papunya para enseñar a los hijos de los aborígenes arte y artesanía en el

*colegio de la localidad en 1971".* Bardon nació en agosto de 1940 y se educó en la Universidad de Sydney, donde estudió derecho por tres años. Posteriormente estudió en el Colegio Nacional de Arte donde, después de cuatro años, se tituló como profesor de arte en 1966. Trabajó en diferentes liceos del estado de Nueva Gales del Sur, desarrollando un gran interés por el arte japonés y chino. Luego se trasladó al Territorio del Norte, donde desplegó un intenso trabajo con escolares antes de ser nombrado profesor del Colegio de Papunya, asentamiento establecido en 1959 y que permaneció bajo el control y administración del Gobierno Federal de Australia y del Gobierno Local del Territorio del Norte.



---

**5. Eucaliptos blancos en Australia central.**

**6. Un cazador y un nido de aves en un eucaliptos en Hermannsburg.**

---

El asentamiento constituía un nuevo lugar de residencia para aborígenes traídos de distintos sectores del desierto occidental, para someterlos a la política de asimilación a la cultura europea. Los niños fueron obligados a una asistencia periódica al colegio de la localidad, mientras los adultos, que en su mayoría no hablaban inglés ni poseían un oficio, fueron destinados a trabajos de limpieza, jardinería y otras actividades manuales. Otros fueron ubicados en haciendas vecinas en trabajos esporádicos y generalmente mal remunerados. El escuálido salario era suplementado por Servicios de Seguridad Social del Estado.

Después de un periodo de permanencia, Bardon indujo a los escolares a pintar murales en las paredes del Colegio y en algunas superficies deterioradas del establecimiento. Para ellos les proporcionó brochas, pinturas, diluyentes, etc., que logró adquirir con el presupuesto corriente de la escuela. La mayoría de los jóvenes, no mayores de 15 o 16 años de edad, no pusieron mucha dedicación a esta iniciativa y sus trabajos no alcanzaron la perfección imaginada por Bardon y su profesor ayudante Obel Raggett, viéndose obligados en muchos casos a completar ellos mismos los trabajos iniciados por sus alumnos. En este esfuerzo por terminar los murales se incorporaron los porteros del Colegio, ambos aborígenes, Bill Stockman Tjapaltjari y Jack Phillipus Tjakamara. En ese momento, muchos hombres de la comunidad mostraron interés por las pinturas y un deseo de participar en la confección de ellas, especialmente los aborígenes de Pintupi, que ya habían tenido una experiencia con acuarelas y materiales de origen europeo.

Entre los meses de mayo y agosto de 1971, Bardon convocó a los dirigentes comunitarios de la localidad a una reunión, preocupado de

mantener viva la tradición artística de los aborígenes, muchos de los cuales habían visto hombres blancos sólo a partir de 1962. Además, le preocupa la integración al colegio de los jóvenes, que no respondían a las expectativas de asistencia y estudio concebidas por sus profesores. Más bien seguía primando la formación tradicional de los aborígenes, centrada en su vida familiar. Además, se habían revelado diferencias entre los grupos aborígenes en el uso de los símbolos y en la ortodoxia de sus imágenes.

Bardon decide entonces incorporarlos a una nueva reorganización del trabajo mural, para lo cual cubre con cemento las superficies disponibles y logra llegar a un acuerdo con ellos en relación con las exigencias de la comunidad, que representaba a diversos grupos familiares. Se resolvió también excluir de las pinturas colectivas y de las que tuvieran carácter público, las imágenes sagradas, reservadas solo para los iniciados. De este modo, los niños y las mujeres podrían participar en el trabajo y en su contemplación.

Considerando el entusiasmo generado, Bardon decidió proporcionarles materiales adecuados para realizar primero borradores, que luego serían ampliados en las paredes. Los dibujos se empezaron a realizar en las murallas de las salas de clases y, para sorpresa de Bardon y sus colegas, aparecieron ilustraciones realistas en el trabajo que conducía Kaapa Tjampatjimpa, que actuaba como artista principal de todo el proyecto. Kaapa se concentraba en representar la historia de la creación protagonizada por la hormiga de la miel silvestre. Una rápida conversación con el panel de artistas los llevó a eliminar las hormigas y pájaros concebidos al estilo naturalista europeo y a reubicar en el mosaico las mismas especies, pero expresadas en el estilo simbólico al que estaban habituados los aborígenes del Centro y Nororiente de la región. El fondo del cuadro mural fue llenado con puntos negros y con signos hechos en forma de U.

Este mural, **realizado como una "aventura colectiva"**, produjo de inmediato un interés individual por continuar con proyectos personales, usando telas, cartones y maderas prensadas revestidos de géneros de lona o géneros gruesos y ásperos. También se formaron nuevos grupos en la tarea de elaborar pinturas en el estilo tradicional, usando los materiales novedosos que le ofrecía la sociedad australiana-europea. Las pinturas adquirieron pronto una calidad sorprendente y se expresaban en ellas las más antiguas tradiciones orales heredadas de sus antepasados.

Las primeras pinturas fueron adquiridas por el establecimiento y, más tarde, su venta se extendió a coleccionistas, galerías de arte y museos del país. Esta comercialización inicial, que permitía un ingreso de 25 a 30 dólares por pintura, motivó a la cooperativa Papunya Tula a poner mayor énfasis en su confección. En el año 1985, dichas obras llegaron a cotizarse en 2.000 a 15.000 dólares, y en la actualidad han subido a un valor de 40.000 a 50.000 dólares en galerías de Londres y Nueva York. De acuerdo al diario *The Daily Telegraph*, del martes 18 de junio de 1996, (página 17) se había batido el record de una pintura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la cual alcanzó a 74 mil dólares.





*Pintura acrílica de la región de Yuendumu, pintada por varias mujeres de la comunidad de Warpiri (Peggy, Maggle, Jorna y Reeleen Napurrula)*

Las pinturas del Dreaming (de la creación por parte de sus ancestros) han recorrido ya las principales ciudades del mundo, a través de la coordinación y asesoramiento de personas que desde el principio cooperaron en su desarrollo. Hoy existe la compañía de Artistas de Papunya, que actúa como intermediaria entre los artistas aborígenes y el mundo exterior, organizando las exhibiciones y la venta de las pinturas.



---

*Pintura de Muntja Nungoray, de la comunidad de Balgo.*

---



## 9.4. Contenido y composición

Las pinturas son realizadas hoy en telas, con acrílicos y empleando las brochas y pinceles que ofrece el mercado local a cualquier usuario. Sus características provienen de un arte que los aborígenes desarrollaron - y desarrollan - como mosaicos y dibujos en la superficie de la tierra o sobre arena, generalmente complementadas con dibujos en el cuerpo.

Se ha expresado con razón, Kimber en 1978, que las pinturas acrílicas derivan de los mosaicos sagrados, lugares de encuentro en el culto tradicional y que son abandonadas y destruidos después de las celebraciones. En cambio, las pinturas permanecen, y constituyen un valioso testimonio de aquellos mosaicos vedados a los ojos profanos.

Las pinturas acrílicas son el traslado de estos documentos cartográficos al género, al material textil del que hoy se valen los aborígenes para seguir expresando la relación intrínseca entre el mundo actual y el de sus ancestros.

Los artistas que crean los mosaicos en el suelo son todos hombres, que han debido pasar por un doloroso proceso de iniciación que contempla la circuncisión, laceración de parte de sus cuerpos y la extracción de sus colmillos. Por lo general, tienen más de 40 años y desde los 10 han acumulado conocimientos que los convierten en verdaderos historiadores de su pueblo y de los tiempos originales. Tienen la autoridad necesaria para expresar visualmente el saber heredado y se convierten en maestros que utilizan esta literatura gráfica como instrumento pedagógico en la formación de los jóvenes.

¿Cómo lo expresan? ¿Qué buscan visualizar en estas pinturas? Esto es lo que trataremos de describir a continuación.

### 9.4.1. Conceptualización

Las pinturas, como todos los grabados efectuados en roca, cortezas, maderas, etc., son representaciones simbólicas que buscan expresar los contenidos de una visión cosmológica, en la cual concurren elementos provenientes de su tradición oral: narraciones de misterios, alegorías, ficciones, interpretaciones de creencias, epopeyas, fábulas o, simplemente, antecedentes históricos conservados milenariamente por su población. Los Seres que crearon el mundo continúan su existencia en formas de espíritus invisibles. Así como ellos existieron desde el principio de los tiempos, el arte también se remonta a esas fechas distantes, porque es a través del arte que se mantiene este vínculo de relación entre los hombres y sus Seres Ancestrales. Trasmiten sus poderes, ejercen su influencia en los acontecimientos de la vida diaria. Por esta razón, las obras de arte no son simples expresiones estéticas de sus sentimientos profundos, sino más bien evaluaciones gráficas del cúmulo de creencias transmitidas desde el origen. El arte es parte de un ritual en desarrollo, a través de los tiempos, sobre la base de las estructuras sociales y costumbres tradicionales. Billy Stockman, sostiene en su artículo sobre las Pinturas Acrílicas del Desierto, en 1976, que *"el arte en tela es una expresión tangible, que expresa en sus imágenes una connotación emocional que reactualiza la realidad mitológica, haciéndola contemporánea"*. **Geoff Bardon, en 1979, precisa que "los trabajos en tela no son copias de obras anteriores, sino que cada vez concurre la subjetividad del artista para expresar su propia visión"**.



---

Izquierda: **Michael Nelson Tjakamara**, comunidad de Warlpiri. La pintura representa la creación de 31 posum, del wallaby y del cokatoo, 1984.

Derecha: **Sandra Nampitjinpa**, de la comunidad de

La obra se inicia con un curioso procedimiento físico: el artista se pinta los dedos y los deposita en la tela, como una forma de traspasar su conocimiento inmanente al material que contendrá su diseño. Allí, en la tela, convergerán impresiones abstractas, que pertenecen al conocimiento común y tradicional de la sociedad aborigen, con un tipo de realismo determinado por una cualidad psicológica propia, relacionada con el sueño creativo y con la concepción de una interacción trascendental del hombre y su espíritu con el mundo. La personal subjetividad se convierte en realismo en la medida que exterioriza una historia, independientemente de los medios simbólicos de que se vale.

Para los primeros australianos el realismo está en la globalidad de la pintura, en el traslado físico de la visión del artista al material textil y descartada, por lo tanto, la posibilidad de realizar reproducciones. La reproducción no tiene cabida porque siempre la visión será distinta, dinámica, alimentada con visiones reactualizadas que las fuerzas superiores de sus ancestros le proporcionan sobre la vida, en las circunstancias concretas y específicas que viven.

Una vez concluida la pintura, señala Bardon, "*pasa a formar parte del patrimonio cultural de toda la comunidad. El conocimiento que antes era secreto, ahora está al alcance de todos*". Sin embargo, subsiste la posibilidad de la mantención de una reserva significativa de conocimientos por parte de los iniciados, guardianes de un saber exclusivo que la tradición y la ley natural (llamada ley tribal por la mayoría de los autores) imponen conservar, puesto que la obra no debe ser observada por niños y mujeres que no están en condiciones de saber todos los acontecimientos ocurridos en la historia.

Dentro de este marco conceptual son elaboradas las pinturas. El uso de los signos y símbolos, de muy antiguo origen, es una brillante simplificación de los fenómenos observados y documentados desde un pasado distante. La exteriorización de estas historias, leyendas y alegorías, a través de las pinturas acrílicas en tela, permiten al mundo

exterior, y a los australianos en particular, la posibilidad de compartir su visión, sus creencias y su arte viril, que ofrece una concepción tan distinta a la que acostumbramos en el mundo occidental.

#### 9.4.2. Símbolos y elementos decorativos

Los autores que tratan el tema de las pinturas acrílicas con mayor profundidad - Bardon, Sutton, Crocker, Kimber, Anderson y Dussart, entre otros, dedican un notable espacio a la interpretación de los símbolos y elementos decorativos que caracterizan cada pintura en particular. Se habla de la evolución que ellos presentan y de los contenidos que mantienen inalterables en su tradición milenaria.



---

*Izquierda:*

*La pintura representa cómo fue hecho el búmeran. Un joven, llamado Gunmoj fue instruido por sus mayores para cuidar su territorio, mientras los mayores se dedicaban a la caza. Cada día lanzaba una piedra a las alturas y una de ellas volvió, haciendo una curva en el espacio. Gunmoj llamó a esta piedra búmeran o boomerang.*

*Derecha:*

*La pintura representa las montañas del invernadero. La historia cuenta que un día, Tibrogargan, estaba mirando hacia el mar y se dio cuenta que los mares subían de nivel. Corrió a la montaña a pedir ayuda de Connowrin para su madre, Beerwat, que estaba en cinta. Connowrin dejó a su madre sin defensa. Entonces Tibrogargan golpeo a Connowrin y lo cogió del cuello y éste ahora se siente avergonzado y mira hacia abajo.*

---





Croker, en 1987, sugiere que los símbolos son de naturaleza secundaria, de complementariedad. Lo central está puesto en el gran episodio de la narración histórica, y sus agregados simbólicos provienen más bien de factores adyacentes que tienden a reforzar el contenido de la pintura, a dramatizarlo y hacerlo más memorable en la función última que debe cumplir como elemento de enseñanza para el grupo de la comunidad.

Sin embargo, no es solo un lenguaje expresado en signos ni un vocabulario identificable a través de elementos figurativos. Podrían ser más bien aproximaciones a un conocimiento común y compartido por el equipo de artistas que confeccionan los mosaicos y las pinturas. Es decir, formas y contenidos naturales que ratifican el relato allí expresado, haciéndolo más real a través de figuras identificables para todos. Por ejemplo, los aborígenes dependen de su habilidad para reconocer huellas y senderos, para cazar y trasladarse de un lugar a otro. El camino que tomarán es el mismo que usaron sus Seres Ancestrales, demostrando con ello su dominio territorial, la posesión física que sobre él tienen.

La vida social va imponiendo al conjunto de la comunidad una familiarización con los símbolos, que los ancianos consideran como una garantía que les asegura ese dominio y pertenecía, no solo de la cultura, sino que también de la tierra.

A esto se agrega el uso de la decoración, incorporada al ceremonial tanto en la ornamentación de sus cuerpos como del lugar donde se realizan las celebraciones litúrgicas. Las pinturas de las ceremonias religiosas buscan la reactivación de su historia y la de su territorio integrando decorativamente a las especies que lo habitan. Por lo tanto, su ubicación en el mosaico y en las pinturas es una reflexión de su significado, una apreciación de su existencia y de la relación armoniosa con ellas. La ornamentación es parte del significado.

Observando las pinturas se ve que existe una ponderación y exaltación de hechos centrales, constituidos como afirmaciones enraizadas en sus concepciones cosmológicas, pero construidas sobre un telón de fondo hecho de puntos.

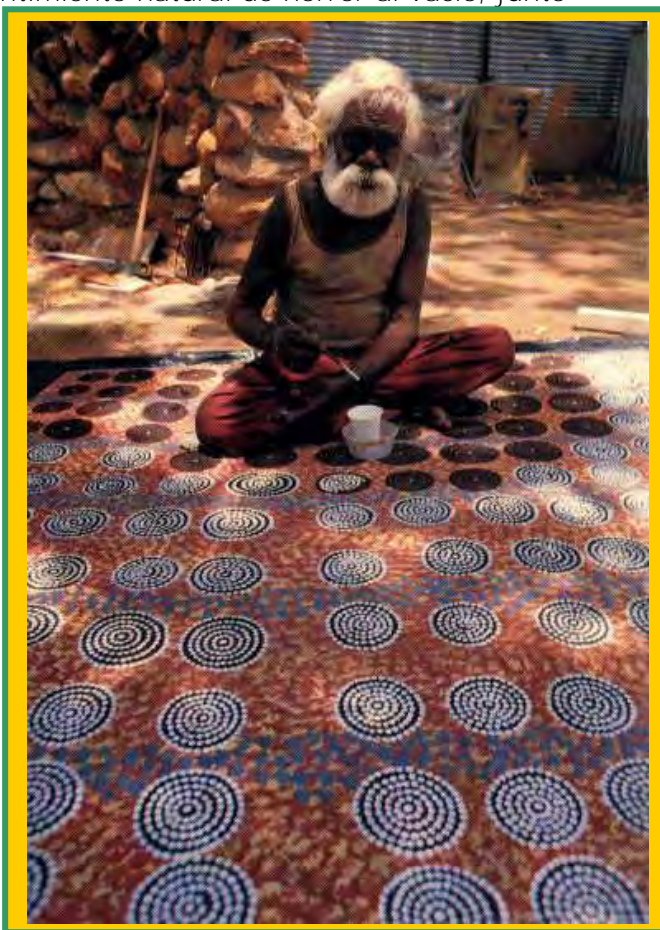
¿Qué significan estos puntos? Al parecer, son motivos secundarios que usan como trasfondo narrativo. Inicialmente aparecen como una decoración suave que bordea en forma gradual las imágenes, para luego adquirir más intensidad. Se ha sostenido que estos puntos podrían ser los espacios destinados a la incorporación de información secreta, sagrada, que al no ser revelada, encontraría



en los puntos una alternativa sustitutiva. Para otros, como Tjaruru, coincidiendo en la seguridad de ellos, expresarán un sentimiento natural de horror al vacío, junto con el placer de cubrir la tela completamente y regocijarse en la contemplación del resultado en la obra. A esto se le ha llamado dinámica agradable, aun cuando no existe, al parecer, un examen profundo de la materia.

El hecho es que el uso de los puntos ya estaba establecido para los objetos ceremoniales desde antes de que se iniciara el movimiento de la pintura en acrílico en 1971. Andrew Crocker al comentar las pinturas de Charlie Tjaruru Tjungurrayi para el tour de sus obras por distintas ciudades australianas en el año 1987, llega a su propia conclusión, sosteniendo más o menos esto:

*"durante su confección -de las pinturas.- se canta la historia que está siendo pintada, y que existiría una similitud del ritmo de la canción que se identifica con el ritmo de la aplicación de los puntos". Incluso, sigue sosteniendo, "cuando la obra es terminada, las manos son golpeadas sobre la tela - puesta horizontalmente sobre el suelo - indicando que la historia ha sido contada".* Otra importante observación podría indicar una especie de reminiscencia de las huellas que dejan los danzantes en la arena alrededor de los dibujos y mosaicos.



*Un artista aborigen en el proceso de preparación y diseño de una de las pinturas acrílicas.*

#### 9.4.3. El color

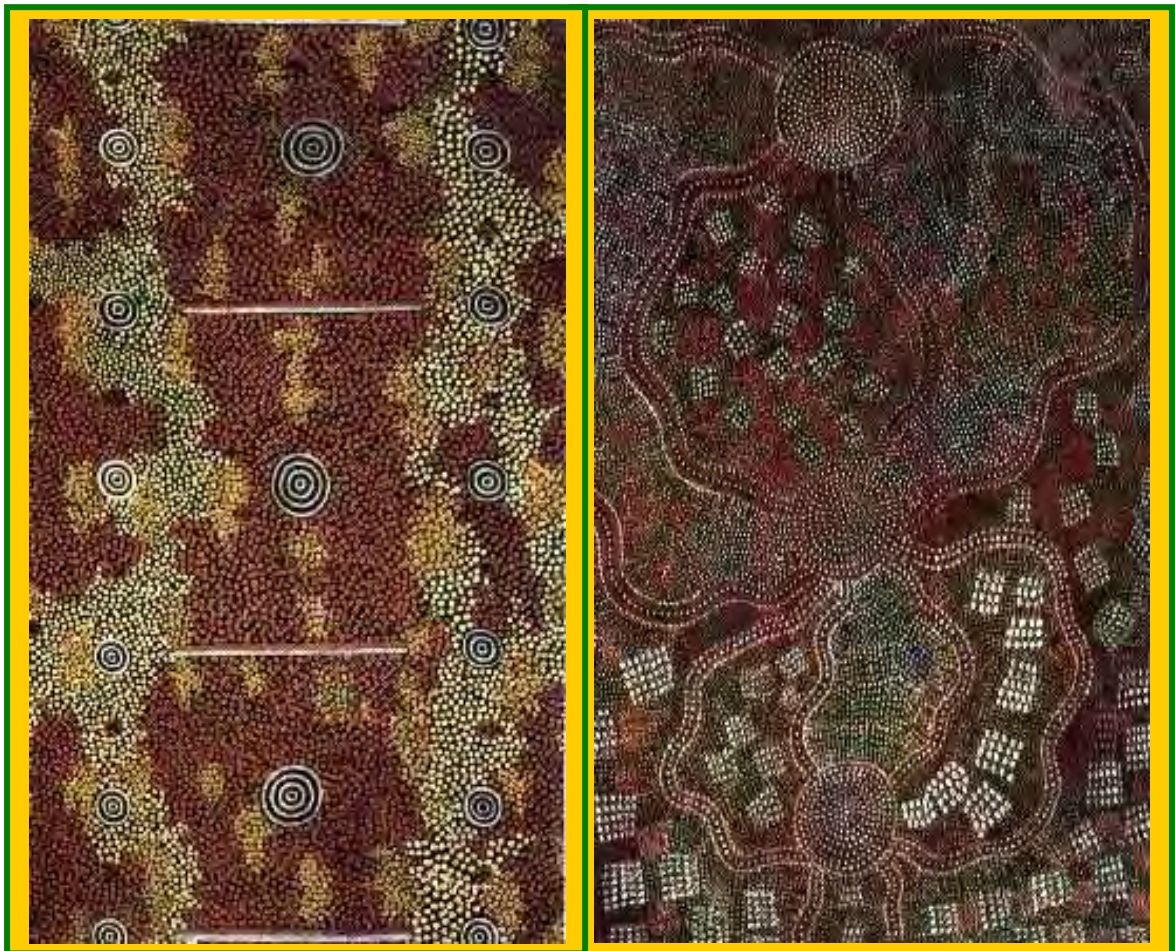
El color y sus tonalidades juegan un importante rol en el contenido de la imagen proyectada. La pintura acrílica, que ha sustituido los ocre naturales, ha mantenido una fuerte intención de preservar los colores básicos asociados a las figuras tradicionales de las pinturas rupestres y de las confeccionadas sobre cortezas de árboles, las cuales son, en alguna medida representaciones de los aspectos de la creación; pero, además de eso, cada color representa un contenido religioso, ya que está vinculado a un origen sobrenatural, situación que los obliga moralmente a recurrir a ellos de acuerdo al uso tradicional que se les ha dado. Si la disponibilidad del mercado o la entrega de pinturas por parte de sus grupos asesores no coincide con las tonalidades requeridas por los artistas, se las ingeniarán para lograr los tonos buscados mezclando los colores disponibles.

Dado lo novedoso de la pintura acrílica, y a pesar de estar inserta en el estilo de la tradición, el artista se permite una mayor flexibilidad

en el color, buscando también un efecto estético que sea agradable al observador.

Otro factor influyente, anotado por Anderson y Dussart, en 1988 (*Dreaming: The Art of the Aboriginal Australia*), es el requerimiento y la presión del mercado comprador, representado fundamentalmente por galerías de arte y negocios de venta de cuadros, que en alguna medida han ido imponiendo sus puntos de vista - no aborígenes - al **artista**. *"Ha sido una fuerte presión en el último tiempo, por exigir una presentación "lo más chillona posible", para dar aspecto de primitividad e indigeneidad a las obras, con lo que se pierde la hermosa tonalidad del arte tradicional"*.

Pero a pesar de esta enorme presión, la mayoría de los artistas aborígenes siguen luchando por preservar las tonalidades y su derecho a elegir y mantener las características esenciales de su arte tradicional. El color es parte de su historia y con las tonalidades específicas se representan los actos de la creación protagonizados por sus Seres Ancestrales. Por ejemplo, como señala Anderson y Dussart, para la comunidad de Warlpiri, el negro y el blanco están relacionados con la creación del Emu y el amarillo con la creación de la serpiente. Por otra parte, ciertas tonalidades indican funciones específicas, como el rojo intenso, brillante, que está reservado para las ceremonias de iniciación, mientras que el blanco opaco expresa dolor y consternación, lo que explica su uso en ceremonias fúnebres. Este es el rol entregado al color en el contenido de la obra, que no puede ser cambiado sin trastocar valores esenciales.





#### 4.4.4. La visión cósmica de representación

La pintura en sí es un diagrama esquemático de una visión religiosa. Es una representación de motivos individuales que se relacionan entre sí para exteriorizar un evento de la creación en el cual los aborígenes se insertan en sus condiciones contemporáneas. No es un mero recuerdo que pertenece a su pasado, sino que es algo actual que relaciona el presente con las epopeyas vividas por sus antepasados.

Es precisamente esta combinación de elementos individuales lo que permite mirar la obra como un conjunto de intenciones que se sostienen en una tradición cultural que pondera una visión icónica del medio ambiente en que vive. El estilo es legible si estamos en condiciones de asumir la lógica visual de los aborígenes. De la particularidad de los hechos expresados separadamente en la tela podremos alcanzar la interpretación global de la obra. Estos pasos nos acercan a ver no sólo las formas, sino que también sus contenidos. El efecto componente de la yuxtaposición de áreas y espacios, la interpretación del color y las vinculaciones entre los símbolos nos acercarán a la historia que nos hacen llegar.

Detrás de cada pintura existe una historia. Los artistas, como los historiadores, interpretan los acontecimientos de acuerdo con el impacto que les producen. Sus niveles de interpretación dependerán de la ponderación o exaltación de los hechos recibidos subjetivamente. En las pinturas acrílicas encontramos también esta pugna por reflejar visualmente los antecedentes que provienen de la tradición oral y de las prácticas rituales que los han iniciado en la contemplación y entendimiento de los mosaicos y diseños realizados por los adultos que portan el conocimiento ancestral de la comunidad. Entonces, cada pintura es una interpretación a la vez personal y colectiva, que mediante el ritual hace real esta vinculación entre el pasado y el presente, entre el presente y el pasado. En otras palabras, la vida actual se relaciona con los Seres Ancestrales como una cosa permanente, como un ciclo ininterrumpido que alcanza su momento más álgido cuando el artista incorpora su obra al ritual.

#### 9.4.5. Niveles de interpretación

Las pinturas son susceptibles de interpretación en varios niveles y un acercamiento real a ellas dependerá del conocimiento que el observador tenga de la iconografía, del rol del color, de la narración que dio origen a la composición y por cierto, del contexto social y cultural que las rodea. Pero en razón a la verdad, sólo aquellos que están vinculados a la preparación de los dibujos y de los mosaicos son los únicos que pueden dar una interpretación con plena autoridad, dependiendo de los grados de iniciación y del conocimiento previo obtenido. Los aborígenes no se consideran separados de las imágenes que emergen de ellos, que derivan de su forma de ver el mundo y son, a la vez, la forma de sancionar la existencia de los Seres Creadores en lugares muy específicos de su geografía y vinculados a las plantas y animales que allí habitan.

---

***Paddy Jaminji, una de las diez pinturas utilizadas en ceremonias públicas. Se documenta la muerte de una mujer que murió en un accidente automovilístico***





*Rover Thomas. Visión panorámica relacionada con la muerte de una mujer en Devil -Devil, según la historia de la comunidad de Kurrir - Kurrir, 1984.*

Por ejemplo, para Charlie Tjaruru, artista aborigen de gran prestigio y admiración en la pintura acrílica, la visión general - de la pintura - nos muestra, de acuerdo con el comentario realizado por Crocker en 1987, un evento narrativo, localizado en una topografía determinada. La imagen expresa los lugares por donde viajaron los Ancestros en su actividad creativa. La pintura se puede ver como si fuera una carta geográfica que, en una vista aérea, documenta rutas y accidentes físicos. Crocker dice: *"En éstos se encuentra manifiesta la presencia invisible de los Seres Mitológicos, vinculados no solo al pasado ancestral, sino que también proyectan su influencia hacia un futuro fundido con el mundo de los sobrenatural. Es aquel que conoce la historia el que intenta con sus imágenes, crear una especie de alegoría para el conjunto de la comunidad tribal, induciéndolos al respeto a la Ley y a la observancia individual para mantener la perfecta armonía entre los seres humanos y entre éstos y la naturaleza que los rodea"*. **En las imágenes se menciona también al poder**, poder que permanece en el seno de la comunidad y cuyo acceso se alcanza en la medida en que estos eventos son reactualizados. La vuelta al presente les permite ponerse de nuevo en contacto con sus ancestros y recibir de ellos la fuerza y el poder que emana de su condición sobrenatural.

Muchos de los ancestros fueron originalmente mitad hombres y mitad animal. Por ello es por lo que aparecen sus huellas en los lugares marcados como itinerario de sus rutas. Las huellas de aves son también documentadas extensiva y notoriamente.

Sin embargo, algunos símbolos poseen una multiplicidad de significados: círculos concéntricos pueden ser reuniones en torno al fuego de carácter temporal o pueden ser lugares o refugios de carácter permanente en periodos largos de tiempo. O el pozo de agua, o el artefacto de cocina, la primavera, un árbol o la montaña. Las líneas derechas que cruzan de un círculo a otro señalarían los caminos y viajes emprendidos por sus antepasados. Una línea sinuosa podría ser una serpiente, un arroyo, un relámpago o una guirnalda preparada con cabello humano para los iniciados. Las líneas onduladas expresarían presencia de agua o lluvias. Las pequeñas figuras en U representan gente sentada y las líneas cortas que circundan los círculos concéntricos y las figuras en U, podrían ser las armas o los implementos domésticos que imponía su estilo de vida de cazadores y peregrinos. Especies de plantas significativas para su dieta y para su arte son mostradas generalmente en forma estilizada, pero de una manera figurativa.

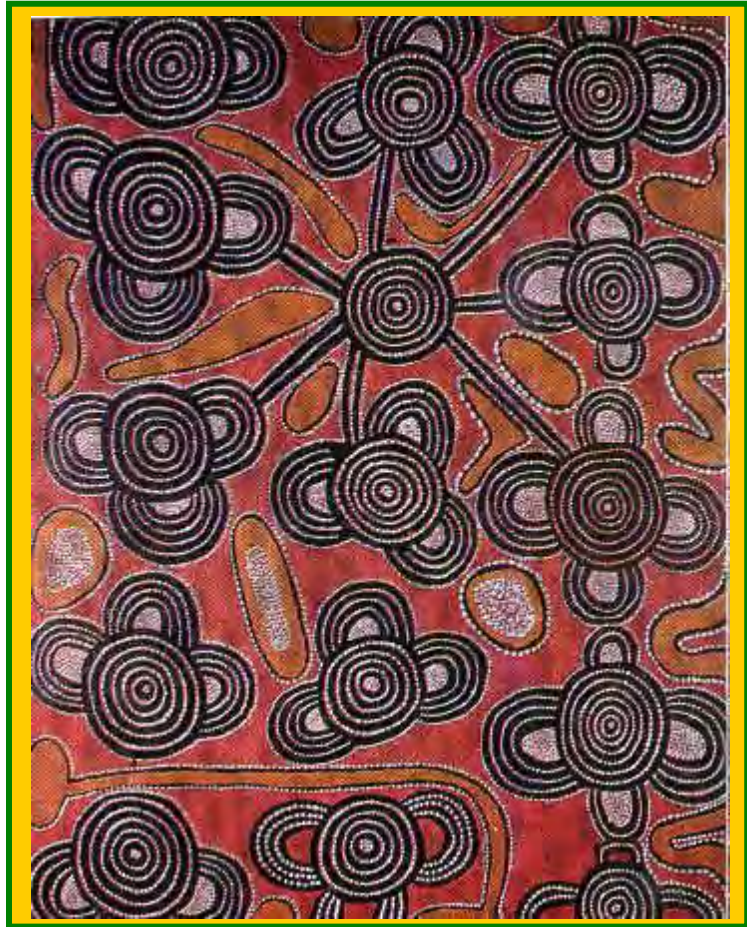


¿Cómo llegar finalmente a la pintura misma? Pareciera ser que el mejor camino de aproximación es el conocimiento del propósito del artista y la información acumulada previamente, factores que revelarán, en definitiva, su carácter.

---

*La creación de Tingari, en Mitykatji, habla de hombres y mujeres procedentes del norte de la comunidad de Pitjatjara, viniendo hacia un refugio de albergue que contiene cenotes en sus alrededores. La pintura fue realizada por Charlie Tarawa, de la comunidad de Tjungurrayl, en el área de los Pintupi.*

---



### 9.5. Forma, estructura y estilo

Las pinturas que representan mapas de la visión cósmica aborígen, son concebidas como antecedentes comprimidos de factores individuales, que adquieren un sentido de unidad y reciprocidad en virtud de la composición. Los hechos aislados son conectados simétricamente a través de líneas rectas, diagonales y arcos; las huellas señalan las concepciones secretas entre sitios distantes y una profusión de puntos caracterizan un estilo más bien abstracto, de vez en cuando figurativo.

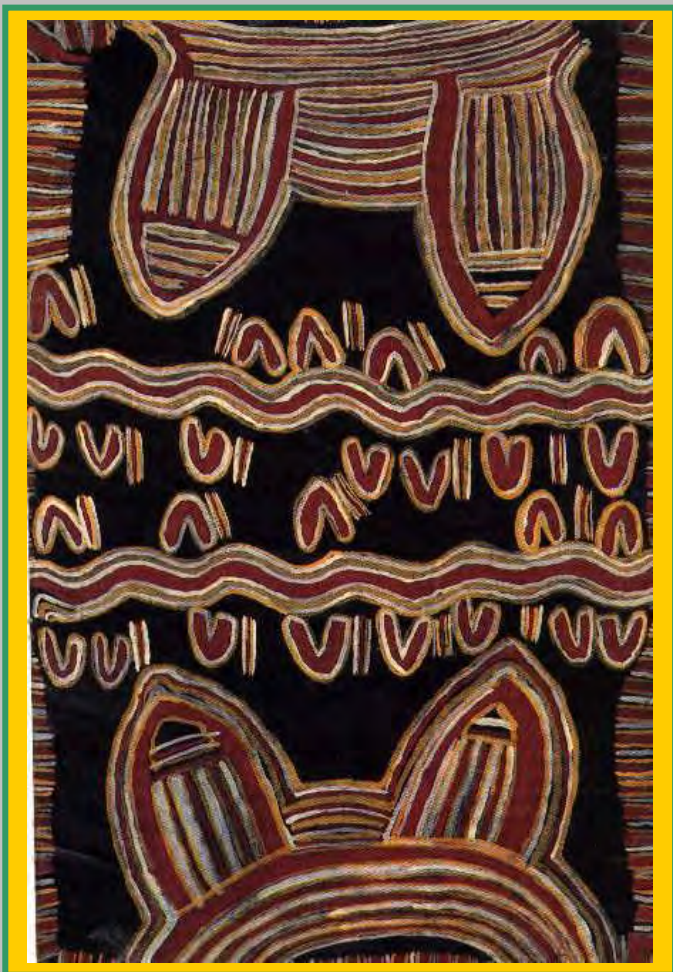
Existen algunos elementos que facilitan el entendimiento de la estructura de estas pinturas: la imagen está relacionada con un lugar importante, pues allí **ocurrió un "acto de creación"**. Generalmente, el artista identifica este lugar con el sitio de su propio nacimiento. Los distintos factores que caracterizan el lugar son llevados a la tela, ya sea figurativamente o en abstracto: las rocas, los pozos, vertientes de agua, árboles, montañas, etc. Isaacs, en 1984, puntualiza que *"la creación de los ancestros se extiende a todas las especies animales y vegetales, como así mismo, a los accidentes del relieve existente en el área"*. Por ello necesario considerar también estos factores que operan en cada lugar: las condiciones climáticas, los denominados fenómenos naturales: lluvias, truenos, relámpagos, actividad volcánica, etc. Por estar el hombre inmerso en todo esto, relaciona todos los elementos consigo mismo, como una parte activa de la creación. Esta relación ha sido denominada **"vinculación totémica"**. El poder y la fuerza de los Seres Ancestrales sumergidos en el medio físico se reac

reactualiza en las danzas ceremoniales, en la liturgia, donde de nuevo emergen las fuerzas que influyen en la comunidad humana y en el medio ambiente.

## Utopía

Los británicos siempre acostumbraban a llamar a las localidades australianas con nombres traídos de su madre patria. Imponían nombres en inglés a lugares centenariamente llamados por los aborígenes con sus propios lenguajes. A 250 kilómetros al noreste de Alicia Springs, existen las localidades de Anmatjira y Alyawarra, las que fueron rebautizadas por lo colonos ingleses con el nombre de Utopía. Dicho nombre terminó por imponerse entre los aborígenes de hoy.

Si Tomás Moro hubiera tenido la oportunidad de visitar Australia en su tiempo, habría podido darse cuenta que sus "utopías" tenían una expresión real en esta parte del mundo. Sus habitantes vivían en una perfecta armonía con la naturaleza, lo que les permitía que sus relaciones sociales y políticas se desarrollaran en un plano de justicia e igualdad. Este convencimiento centenario, proviene de la convicción de sentirse parte de un universo, en que todas las especies vivientes se necesitan unas a otras y se relaciona entre sí en una forma armoniosa. De esta forma se asegura, según los aborígenes, la continuidad de la vida, tanto de los seres humanos, como del medio ambiente.



En la hacienda "Utopía", los aborígenes del lugar, dueños tradicionales de esas grandes extensiones de tierra, acaban de recuperar sus antiguas posesiones a través de la ley de derecho a la tierra, promulgada por el gobierno federal del país. Esta nueva situación, les ha permitido ganar confianza en ellos mismos y emprender una serie de actividades artísticas. La pintura y la artesanía han pasado de nuevo a ser una preocupación central en sus comunidades, tanto para reactualizar el contenido tradicional de su cultura, como para asegurar mayores ingresos al presupuesto familiar.

Desde distintos lugares de Australia se visita "Utopía", ya que allí no sólo se pueden adquirir obras de arte, sino que también regocijarse y enriquecerse con una visión del mundo y de la sociedad. Allí, permanece la perfecta armonía entre el hombre y el medio ambiente.

*(Síntesis de un artículo publicado por la revista australiana "The Bulletin, el 16 de mayo de 1989, en su página 118.)*

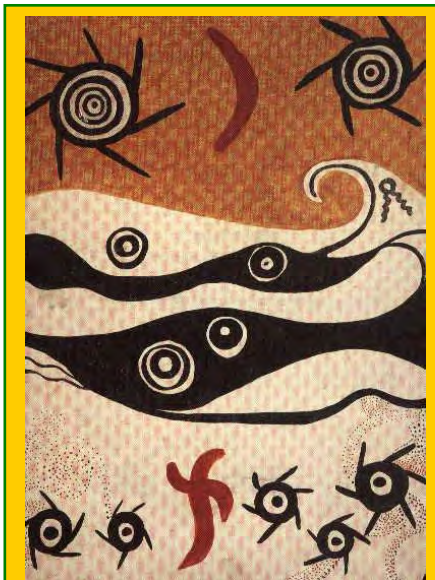
Una de las pinturas de la región de Utopía. Para los aborígenes, el lugar se llamó tradicionalmente Anmatjira y Alyawarra.



La simetría es un elemento importante en la pintura. Se constituye en una señal clara de la organización mental y de la inteligencia del dibujo, sin importar la complejidad o sencillez de las imágenes. Esto permite observar la obra como un conjunto de color, simetría-asimetría y de libertad creativa para decorar el trasfondo. Bardon afirma, en 1979, "que como profesor y asesor de Papunya Tula, observé esta preocupación central de los aborígenes por armonizar la habilidad que poseían para dibujar con la estética proveniente de sus prácticas religiosas. Antes de empezar la obra, los artistas determinan la simetría en el interior de la tela y, posteriormente, inician la incorporación de detalles y agregados".

Peter Sutton, en su artículo "El sentimiento de la forma", de 1988, describe 17 características simétricas distintas, sobre la base de más de 300 obras analizadas. Toma como antecedente la procedencia del artista: los que proceden de la parte sur de Papunya (Pintupi, Luritja y Piljantjatjara), se inclinan más por una simetría de las formas geométricas. Otros, como los de Papunya, propiamente tal, basan su pintura en el número de motivos (así podríamos seguir en esta larga listas que nos conduciría a una exhaustiva información analítica. No es nuestro deseo hacerlo, por las características de esta visión resumida de las pinturas acrílicas del "Dreaming" o Tiempo de la Creación).

Lo que en definitiva podemos sostener es que la pintura es una reducción sistemática de un gran número de dibujos expresados con pocos elementos. Sutton afirma que las imágenes son una sustracción de conexiones que relacionan lugares, la actividad creativa en los orígenes y a la gente. Las vinculaciones son representadas por líneas, senderos que cumplen una función vital en la obra. La sustracción no sólo refleja las limitaciones de espacio y tiempo a que se enfrenta el artista y su resolución, sino que además proporciona una técnica graduada y adaptada a las exigencias de la exposición narrativa. No todo puede o debe decirse: algunos elementos sagrados deberán permanecer ocultos.



*Izquierda:*

*Una visión de Tjaruru, la que interpreta, con conceptos abstractos, lo que habría sido la creación del hombre en Tjiturunga, 1978.*

*Derecha:*

**Tarjeta postal con diseño de la comunidad de Tobwabra, de la costa de Nuevas Gales del Sur.**





*En el frontis del edificio del parlamento federal de Australia, en Canberra, se ha incluido un mosaico con diseños aborígenes. La fotografía pertenece a Warwick Kent y ha sido incluida en tarjetas postales.*



No puede hablarse de un estilo uniforme en la pintura acrílica del desierto occidental. Quienes abordan la materia coinciden en la regionalización de los estilos. Lo que nosotros hemos observado se suma también a esta apreciación.

El área donde se desarrolla la pintura acrílica es tan grande, que mal podría darse uniformidad. Tomando como punto de referencia Papunya Tula, donde se inició el trabajo de pinturas en telas y paneles, se ha optado por un análisis geográfico-sectorial de los estilos. Papunya se caracteriza por la recurrencia a severas formas abstractas, geométricas, que encuentran afinidades con grabados rupestres que expresan simplificada y transmitidas por muchas generaciones. Hacia el norte, en el sector de Yuendumu, se manifiesta un estilo asimétrico, expresado en círculos conectados con líneas. El color es menos consistente comparado con Papunya, y se permite una mayor libertad en la base de la tela. La asimetría es, a su vez, la intención de dominar todo el espacio y completar un eje central que no siempre es el centro del cuadro.

Los aborígenes de Luritja y Warlpiri caracterizan su estilo por la perspectiva, siguiendo una visión tridimensional, cuyo énfasis está puesto en un acercamiento visual. Hacia el sur predominan las figuras planas, óvalos que ocupan el centro de la obra, vinculados con otras imágenes figurativas. En Ayers Rock, (Uluru para los aborígenes), los óvalos se convierten en diamantes, mientras que hacia el este, cerca de Kikingura, los diamantes son interconectados por líneas divididas interiormente.

La existencia de una cosmovisión global común en los aborígenes del desierto occidental se complementa con desarrollos de estilo y de técnicas propias de los grupos locales, influidos de manera singular por su hábitat y por sus diferencias de lenguaje.

A estos antecedentes debemos sumar el factor edad, ya que los ancianos, que superaron los estados de iniciación, están en mejores condiciones para reproducir la ortodoxia de las historias de la creación, en contraste con los más jóvenes, muchos de los cuales se han incorporado al proceso de la pintura para responder a las exigencias del mercado, sin haber asimilado el conocimiento profundo de sus mayores. En ellos se evidencia un estilo más libre, perdiendo, de alguna manera, la rigurosidad simétrica que proviene de los mosaicos en el suelo y de las danzas de sus Corroboree.

Además de las diferencias de estilo, existe una variedad de técnicas para pintar. Inicialmente, cuando el movimiento tuvo su origen, existía la intención de pintar de la misma forma en que lo hacían sobre sus materiales culturales tradicionales y sobre sus objetos religiosos. En evaluaciones posteriores realizadas en reuniones comunitarias de los artistas, determinaron qué signos y símbolos debían ser omitidos en virtud de su carácter secreto o sagrado. Desde entonces se inicia una reducción y fragmentación de figuras. Además, empezaba a influir el tamaño de las telas, mucho más grandes que las iniciales, lo que obligaba a crear elementos nuevos para incorporar en las superficies disponibles para dar terminación a la obra. Es aquí donde concurre la imaginación y la libertad de los artistas.

El análisis de todos estos factores relacionados con el contenido y composición de las obras pareciera dejarnos en la imposibilidad de penetrar en sus significados. Nos encontramos frente a algo cuyo sentido profundo no podemos asimilar. Es cierto que el conocimiento de su cultura y de su religión nos aproxima a una interpretación, pero para que ella sea completa, necesitamos el asesoramiento del pintor, del guía de la exhibición o del comerciante de la galería de arte que nos ofrece la obra. Sin embargo, al observador le queda la posibilidad y la libertad de admirar el valor estético que representa la pintura como lo hace ante un cuadro cubista de Picasso, o como cuando admira el surrealismo de Dalí, o bien el abstraccionismo de Mondrian.



**Colección de postales de Bartel Publications, Mascot, N.S.W.,  
Australia.**

Para bajar postales aborígenes ir a [www.bartelpc.com.au](http://www.bartelpc.com.au)

-----ooOoo-----

# La sociedad aborígen en Australia

Capítulo X

- 10. Introducción
  - 10.1. El arte en fibras vegetales
    - 10.1.1. Materiales
    - 10.1.2. Preparación de materiales
      - 10.1.2.1. El hilado
      - 10.1.2.2. El teñido
      - 10.1.2.3. El tejido
  - 10.2. Objetos producidos
    - 10.2.1. Bolsas
    - 10.2.2. Canastos
    - 10.2.3. Tapetes o esterillas
    - 10.2.4. Redes
    - 10.2.5. Elementos de recreación

## EL ARTE TEXTIL EN FIBRAS VEGETALES



## 10. INTRODUCCION

Los aborígenes australianos preparaban fibras de procedencia vegetal y animal para confeccionar una enorme variedad de objetos que servían a sus necesidades y requerimientos de su vida seminómada. Las fibras vegetales eran obtenidas de hojas, arbustos y cortezas de árboles. Las de procedencia animal eran preparadas de cabellos humanos y pieles, las que hilaban en un rudimentario huso. Las ataduras y amarras se hacían con tendones y nervios de canguros o de la liebre listada, que es una especie de canguro menor conocida con el nombre de wallaby o ualabi.

Los artículos que confeccionaban suponían un intenso y prolongado trabajo para preparar las fibras, unir las, tejerlas, plegarlas o enrollarlas. De aquí salían cinturones, ligaduras, cintillos, objetos ceremoniales, bolsas, canastos, redes o artefactos para transportar a sus infantes. Como terminaciones se agregaban decoraciones y pinturas. En algunas regiones las fibras eran sometidas a un procedimiento de teñido, para lo cual se empleaban flores, raíces y frutos silvestres.

Robin Hodgson, en 1988, sostiene **que "la más antigua forma de trabajar y hacer uso de las fibras vegetales consistió en un simple doblez a una corteza de árbol o a una hoja, la que convertían en recipiente para acarrear sus enseres. Se le agregaba una manilla para facilitar su sostén"**

Antecedentes documentados por etnógrafos y antropólogos confirman la existencia de los trabajos en fibras desde la antigüedad más remota. Se han conservado muchos de ellos en las zonas secas de Australia Central y en las sabanas pluvisilvas de la parte nororiente. La antigüedad se ha ratificado por hallazgos recientes de pinturas rupestres en el Parque Nacional de Kakadú, en el Territorio del Norte. Isaacs nos cuenta **en 1984 que "en estas pinturas se observan figuras humanas llevando sobre sus cabezas bolsas cónicas de fibras vegetales. Los antecedentes arqueológicos obtenidos en el lugar, que sirvió de refugio a generaciones del pasado, proporcionan una edad de 22.000 años: es decir, estos utensilios se usaban en ese tiempo". Por otra parte, el conocimiento reciente de sus narraciones, historias y leyendas, transmitidas oralmente por milenios permite informarnos de los propósitos que los inducían a su confección. También la información que deviene de los primeros colonos y exploradores deja constancia que las formas y características que hoy observamos ya existían mucho antes del proceso de colonización iniciado por los europeos a partir de 1788.**

El hecho que, a esta enorme variedad de recipientes, les asignaran un uso o destino variado, ya sea el doméstico o el religioso, divide la opinión de muchos autores respecto de su valorización y clasificación, discutiéndose si éstas eran materiales de artesanía o bien, obras de arte. Muchos escritores prefieren **separar de lo que hemos venido llamando "arte visual", todo el trabajo de fibras, al que llamarían trabajo artesanal, en razón del carácter utilitario que estos elementos poseen en la vida cultural de los aborígenes. Sin embargo, Catherine y Ronald Berndt, en 1982 sostienen que la generalidad del arte es de carácter utilitario, incluyendo el arte religioso, razón por lo cual ellos se pronuncian por una aceptación similar para tratar ambas manifestaciones, la artística y la artesanal. Fundamentan sus opiniones en que ambos trabajos contienen en sí una valoración estética en su intención original. De ésta forma, cuando los aborígenes australianos se sientan a confeccionar estos objetos - canastos, bolsas, tapetes, etc. -, lo hacen con dedicación y el propósito de que esa obra**



sea de buen gusto, agradables al observador y que cumpla con la finalidad de generar satisfacción estética, además de la función específica que cumplirá en la economía doméstica.

En los ambientes artísticos australianos se les ha dado un gran valor y se les ha asignado una alta consideración. Las representaciones totémicas construidas en fibras han recibido el calificativo de escultura modular (Isaacs, en 1984), y han pasado con facilidad las exigencias de museos y galerías de arte, para ser ubicadas como piezas de exhibición. De igual manera, los artículos de uso doméstico, cuyas formas y decoraciones alcanzan notable calidad, han despertado el interés de la población por adquirirlos y destinarlos como elementos de adorno o de uso práctico en las actividades diarias.

En el presente capítulo nos referiremos exclusivamente a la confección de objetos en fibras vegetales, puesto que ya el capítulo séptimo abordamos las esculturas o representaciones icónicas en general.

### 10.1. El arte en fibras vegetales

Los primeros habitantes de Australia mostraron una enorme capacidad y delicadeza para trabajar las fibras vegetales. A través de ellas se proveían de importantes objetos de uso diario, como asimismo, de elementos destinados al vestuario y a la ornamentación religiosa. El acondicionamiento de fibras naturales sirvió también para confeccionar sombrillas y para construir albergues para residencias temporales en medio de condiciones climáticas especiales.

En el campo doméstico, crearon una gran variedad de recipientes para acarrear agua y alimentos. Los hombres transportaban sus implementos de piedra, sus cuerdas, sus objetos sagrados y ornamentos en pequeñas bolsas; las mujeres, en otras más largas, transportaban plantas voluminosas y alimentos marinos. Para uso circunstancial, hacían vasos de cortezas desprendidas de árboles, generalmente eucaliptos. En otros casos, empleaban hojas de palmeras, a las que daban forma de abanicos. En la parte oriental de Australia, se obtenían recipientes de nudos o protuberancias de manzanos silvestres o árboles de Angora (*Sydney Red Gum*). Los más duros y útiles eran conseguidos de cortezas fibrosas que doblaban en cada una de sus puntas.

La preparación de las fibras, es la primera tarea que asume la artesana. Aquí, Margaret Sams, demuestra el método de deshilachamiento de las hojas que usará posteriormente en el tejido.



Un canasto con el trenzado triple permite darle al objeto una resistencia apropiada.



En la zona de Kimberley, en el noroeste, se confeccionaban pequeños baldes cilíndricos de cortezas. Los objetos más finos eran preparados con fibras interiores de una corteza, cuya dureza los hacían más consistentes, imprimiéndoles un modelo rectangular (noreste de Queensland e Islas Bathurst y Melville). Así se lograban confeccionar piezas de 30 centímetros hasta 1 metro y 20 centímetros.

En el vasto territorio australiano, desde el interior de Queensland y del Estado de Nueva Gales del Sur hasta el centro, norte y noroeste de Australia, se disponía de recipientes de distintos tamaños y que eran obtenidos ahuecando piezas de madera, proporcionándoles una forma elíptica u oval. Se usaban para la limpieza de semillas que obtenían en su recolección de alimentos o en función de simples vajillas.

La confección de canastos fue una práctica desarrollada en tres regiones del país. En el sureste se fabricaban canastos de fibras envueltas o recubiertas por otras de mayor anchura trenzadas en espiral, en una gran variedad de modelos que incluían formas cilíndricas, ovales y elípticas. En el noreste de Queensland, los canastos eran modelados en formas redondas, pero dejando las esquinas de ambos extremos levantadas en forma de cono. En el Cabo York, se combinaban materiales flexibles y rígidos para hacer los canastos y bolsas, y la técnica privilegiaba las estructuras de tejidos abiertos. En la Tierra de Arnhem, los modelos presentaban muchas variedades. Los había de un tejido tan tupido, de paredes tan cerradas, que servían para transportar la miel. En las cercanías de Brisbane, capital del Estado de Queensland, también se confeccionaron canastos de corteza, al igual que los Tiwi de las Islas Bathurst y Melville.

Las mujeres aborígenes, al igual que las europeas, apreciaban la construcción de bolsas tejidas, para cuya confección usaban más de cinco técnicas diferentes, entre las cuales se incluía la de anudamiento, el atado simple, el atado y trenzado, el atado y doble trenzado y la técnica de apretar el medio dejando sus extremos abiertos, lo que le ha valido la denominación de reloj de arena (hour-glass, en lengua inglesa). Esta última técnica fue usada sólo en la Península del Cabo York y en la costa norte de Queensland.

También se confeccionaron tapetes y esterillas circulares y rectangulares con fibras trenzadas o en espiral. Las esterillas fueron comunes a todo el continente y se usaban para dormir sobre ellas y para sentarse.

Junto a todos estos objetos mencionados, hay que agregar las redes para pescar, las trampas para cazar animales pequeños y un

gran número de cuerdas y cordeles de múltiples usos. En definitiva, el medio ambiente los proveía de una enorme variedad de recursos que sabían emplear adecuadamente.

#### 10.1.1. Materiales

Australia, como todos los países del mundo, posee materiales comunes a cualquier región del planeta y otros que constituyen sus especies autóctonas: ramas, raíces, cañas, semillas, árboles, hojas y arbustos que utilizaron en la construcción de bolsas, canastos, esterillas, redes y cordeles. Las zonas lluviosas y tropicales del norte australiano poseen plantas y hojas que requieren técnicas de plegados y tejidos diferentes a los requeridos para los tallos y arbustos que predominan en las zonas desérticas del centro y del noreste, distintos, a su vez, de los materiales disponibles en las áreas templadas.

La relación entre los materiales y los métodos de construcción puede ser explicada por las condiciones climáticas y geográficas más que por diferencias culturales o por el desarrollo desigual de capacidades, ya que la disponibilidad de recursos determinaba las características específicas.

Dado que los aborígenes australianos expresan su cultura, en gran parte, a través del arte visual, se obligan a elegir los materiales que les permiten alcanzar un nivel estético que esté en acorde con el valor de sus creencias religiosas. Incluso en sus materiales meramente domésticos hay una dimensión que expresa la visión individual y colectiva de los principios que inspiran su cosmología. Por esta razón, los efectos más buscados en la selección de materiales y en la forma de presentarlos son la delicadeza y singularidad, la suavidad, el colorido adecuado, que el tejido y el trenzado reflejen algo más que una simple técnica, efectos reforzados por la decoración de las superficies exteriores con elementos figurativos y geométricos.

Cada grupo aborígen usaba materiales locales, conocidos por la comunidad en sus propiedades naturales, su ubicación y el tratamiento a que debían ser sometidos. El trabajo final reflejaba, de esta manera, su propia área de origen.

El árbol de papel (*Melaleuca leucadendron*, de la familia *Myrtaceae* del orden *Myrtales*), ha constituido una especie altamente aprovechable del bosque. Sus innumerables usos se comparan con los del bambú o las palmeras de coco de las Islas del Pacífico. La blandura y flexibilidad de su capa de corteza ha servido a cientos de generaciones como felpudo o esterilla para dormir, como frazadas o mantas y bolsas para recolectar semillas. Además, sus fibras son usadas para confeccionar brazaletes, mandiles púlicos, alfombras y chales para cubrir a los recién nacidos. Entre los aborígenes se valora de tal modo su utilidad que, generalmente, constituía una mercadería de trueque o como un apreciado regalo entre una comunidad y otra.

Los Pándanos (palmera de la familia *pandanaceae*), la que pertenece el bombonaje para construir sombreros de paja, es uno de los árboles más utilizados por las características de sus hojas. Ellas se usan en la confección de bolsas trenzadas y canastos en espiral. Su utilidad incluye la construcción de hamacas, tapetes y cedazos, los que usan, por ejemplo, para remojar frutas o semillas en vertientes y riachuelos. El árbol tiene, aproximadamente, 3 metros de alto sin contar sus profundas raí-

ces. Su tronco crece en espiral. Sus hojas pueden alcanzar hasta 2 metros de longitud. Su crecimiento natural se da en áreas húmedas y en canales de fácil drenaje. Se encuentra muy extendido en la zona de Kimberley, en Australia Occidental, en el extremo norte, en el Golfo de Carpentaria y en el Cabo York.



---

*Los recursos naturales del bosque australiano le han proporcionado, a los aborígenes, los elementos necesarios para la elaboración de sus artículos de uso doméstico. Frutos silvestres y raíces de determinados árboles, eran usados como tinturas para el teñido.*

---





La palmera de repollo, conocida como *Levistona australis* o *humillis*, pertenece a la familia *Arecaceae* y sus nombres comunes son Palmera Arenosa o Palmera Abanico, en virtud de sus hojas planas por un lado y semi-redondas por el otro. Su longitud alcanza hasta los 50 centímetros y está dividida en varios segmentos desde su base de sustentación. Se encuentra entre los bosques de eucaliptos y en terrenos arenosos. Su mayor concentración se encuentra en el Territorio del Norte a lo largo del río Victoria en Darwin y Katherine. También en la Tierra de Arnhem y en el Golfo de Carpentaria.

La selección de los materiales era, por lo general, una actividad estacional, ya que los aborígenes sabían exactamente en qué períodos acudir a ellos. De esta manera acumulaban cortezas y hojas para trabajarlas cuando las necesitaban.

En la actualidad, la recolección de fibras es una actividad encargada a un grupo. En Peppimenarti, lugar situado en la Reserva Aborígen del río Daly, cerca de las montañas de Wingate, donde hay desarrollo de la industria textil con fibras vegetales, se acostumbra a llevar a un grupo de mujeres en un camión a recolectarlas. En esas oportunidades, se recolectan materiales para el tejido. En este caso, la gente joven de la comunidad se encarga de ubicar las raíces conocidas, abrirlas y extraer de ellas lo que sirve de colorante.

Es muy importante que las raíces y hojas que sirven de base para preparar los colores estén húmedas y lacias, en ningún caso secas o marchitas. Es por ello que deben regresar cuando antes al centro habitacional y comenzar de inmediato su preparación.

En el caso de las hojas, lo primero era proceder a su hilachamiento, lo que hacían con algún objeto puntiagudo. Las cortezas eran también sometidas a un proceso de preparación, sobre todo para realizar con ellas algún artículo flexible. Para los casos de fabricar objetos más duros y consistentes, se les daba el siguiente tratamiento: secado de la plancha en rescoldos de cenizas, tratando de darle la forma deseada. Una vez seca la corteza, adquiría rigidez y bastaba solo reforzar sus extremos con amararas y cosiduras para evitar su deformación.

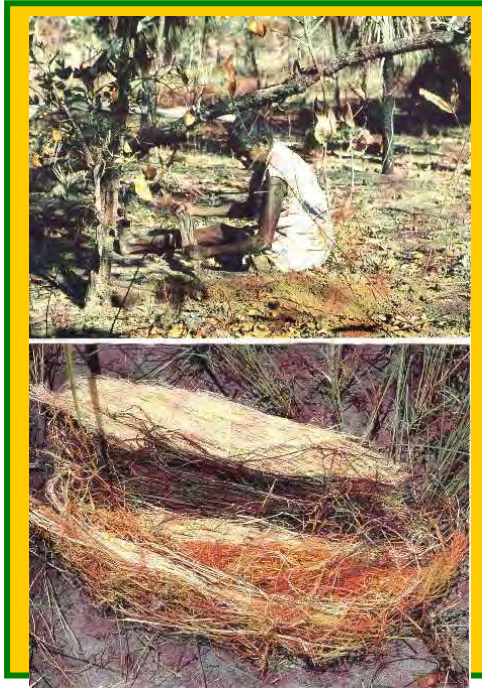
Cuando se terminaba con el proceso de deshilachado de las hojas, ellas eran atadas por uno de los extremos y puestas a secar. En algunos casos se les proporcionaba una primera mano de tejido, pero lo normal era que este procedimiento se realizara con las fibras completamente secas. En el caso de las cortezas, después de darles las formas y limpiarlas, se les decoraba con pintura, según la finalidad a que estaban destinadas.

#### 10.1.2.1. El hilado

Era el proceso de preparar las fibras para los distintos objetos, de cuyas características dependían el grosor y la longitud de ellas. Inicialmente, el trabajo consistía en separar de la masa de fibras la cantidad requerida por el artículo a confeccionar: torcer y trenzar, a través de sucesivas vueltas, que permitieran su alargamiento, dureza y consistencia

La calidad del hilado, como el uso de una determinada técnica, siempre dependió de los artesanos; era notorio a mayor delicadeza la consiguieron las mujeres, mientras que los hombres mostraban más capacidad para la construcción de cuerdas y corde-

les que destinaban a las redes de pesca y a los lazos de las trampas de caza.



---

*La preparación de las fibras vegetales ha sido siempre una tarea estacional. Si una especie no se encontraba en su comunidad, se realizaba un trueque con otra que la poseía. Siempre se buscaba mantener una cantidad adecuada a sus necesidades.*

---



*Las hojas de pândano han sido siempre una de las especies favoritas para la confección de canastos y tapetes. Con delicadeza, las mujeres aborígenes procedían a su deshilachamiento.*

Una descripción general de la técnica documenta tres formas distintas de trabajo: La primera y mas simple, consistía en tomar una pequeña cantidad de fibras con una mano y trenzarlas con la otra, uniendo previamente sus extremos. Otra, mas compleja y utilizada para la confección de bolsas, requería que las fibras estuvieran húmedas -(según la cantidad que el artesano se fijaba como tarea, éstas eran sumergidas en agua, humedecidas en la boca o simplemente, dejadas a la intemperie para que fuesen afectadas por el rocío o la llovizna). Conseguido este estado, se inicia el proceso de preparación de los hilos o hebras: un pequeño manojo de fibras se sostiene con la mano izquierda, que sirve como soporte en uno de sus extremos. Luego son separadas en dos grupos, siendo el punto de separación un terminal que es sostenido con los dedos pulgar e índice. Los dos grupos de fibras son depositados sobre el muslo y enrollados simultáneamente a través de la frotación en un sólo sentido o dirección bajo el peso de la palma de la mano derecha. El tercer procedimiento, destinado conseguir hebras o hilos más fuertes y resistentes, consistía en trabajar en forma simultánea dos manojos de fibras, previamente enrollados en sentido contrario, los cuales eran depositados en el muslo, haciéndolos girar en una dirección y agregando nuevas fibras a su estructura. Cuando se trataba de alargar la extensión del hilo, se habrían sus extremos - a distancia uno de otro - para permitir una unión pareja y suave. Así, el enrollado continuaba a través de la frotación en el muslo, tal como se había hecho antes.

Una de las condiciones que da calidad a la confección de cuerdas y cordones es que no deben ser mas largas de lo necesario, permitiendo un fácil manejo y seguridad para almacenarlas.

Entre las costumbres centenarias de los aborígenes se contabiliza también el uso. En el Centro de Australia se usaba para el hilado de cabellos y pieles. Según anota Isaacs en 1984, el huso era confeccionado con un listón de 25 centímetros de largo, al cual se le agregaban, cerca de sus extremos, unos brazos que señalaban el límite del área para enrollar el hilo trenzado en el muslo.

Se presume que los aborígenes del norte ya habían tomado contacto, hace 400 años, con pescadores de Indonesia y con los habitantes de las Islas Célebes. Se pensó inicialmente que la influencia ejercida por ellos habría sido importante en relación con el teñido. Hoy se sostiene que la influencia se dio más bien en las formas y en la decoración y no en los medios y recursos para fabricar sus objetos. Así lo confirman los Berndt, Isaacs, Edwards, Mulvaney y Flood. Esta última, arqueóloga, informa de residuos de porcelana china encontradas en el Territorio del Norte. Efectivamente, la Dinastía Ming, a cargo del Almirante Cheng Ho realizó siete viajes hacia los mares del Sur. En 1879 se encontró en Darwin una pequeña figura de porcelana, de 12 centímetros de largo que muestra a Shou Lao, dios de la larga vida, que correspondía a piezas de la dinastía Ming. En 1948 otra figura fue encontrada en la Isla de Winchelsea, cuya antigüedad ha sido determinada como perteneciente a los finales del siglo 16 o principios del siglo 17. Sin embargo, la observación de los primeros exploradores, de los misioneros y de los grupos científicos que incursionaron en todo el territorio nacional, arroja la misma conclusión: no se usaron piezas de acero ni recipientes de greda o

metal para preparar los materiales, teñidos y hervirlos con sustancias colorantes. Los primeros habitantes de Australia nunca desarrollaron la alfarería antes de la llegada de los ingleses. ¿Cuál era entonces su procedimiento? Este consistía en refregar las fibras untadas con colorantes con ambas manos. Había colores más penetrantes que otros, por lo que se prefería, generalmente, el rojo. Bolsas y canastos tratados con él se han conservado desde los inicios de la colonización.



*Producido el corte de las hojas, se procede a su selección; de acuerdo al uso para lo cual serán destinadas. Se conservan húmedas para facilitar su transformación en fibras. En otros caso, las hojas se dejaban secar antes de proceder a su tratamiento.*



### 10.1.2.2. El teñido



Para el teñido de hojas de pándano, muy usadas en la hechura de bolsas, lo primero es extraer el pecíolo, es decir su parte central. El limbo se deshilacha en la mayor cantidad de fibras posibles, y se ponen a secar en la rama de un árbol hasta que alcanza el color verde pálido o crema (si se tiñe verde, se pierde la intensidad del color). Para obtener el amarillo se raspan raíces de un tubérculo conocido como *Coelospermum reticulatum*, que tiene un tono amarillo pálido por fuera y un amarillo cromo por dentro. El raspado se deposita en el agua que será usada para el hervido. Un cambio de tono, hacia el rojo enmohecido, se logra aplicando ceniza en el agua. En la Tierra de Arnhem, para obtener el color rojo se usan raíces de caña (*haemodorum coccineum*), cuyas fibras cambian desde el café marrón hasta el rojo, dependiendo de las estaciones en que son recogidas. Un café marrón intenso se obtiene en estaciones secas y calurosas, mientras que el rojo se produce cuando es cortada en períodos húmedos y lluviosos.

El azul se extrae de unos pequeños frutos conocidos como mimeli (*antidesma ghaesembila*). Es un fruto poco común, que aparece estacionalmente en las épocas húmedas. Se hierve junto a las fibras.

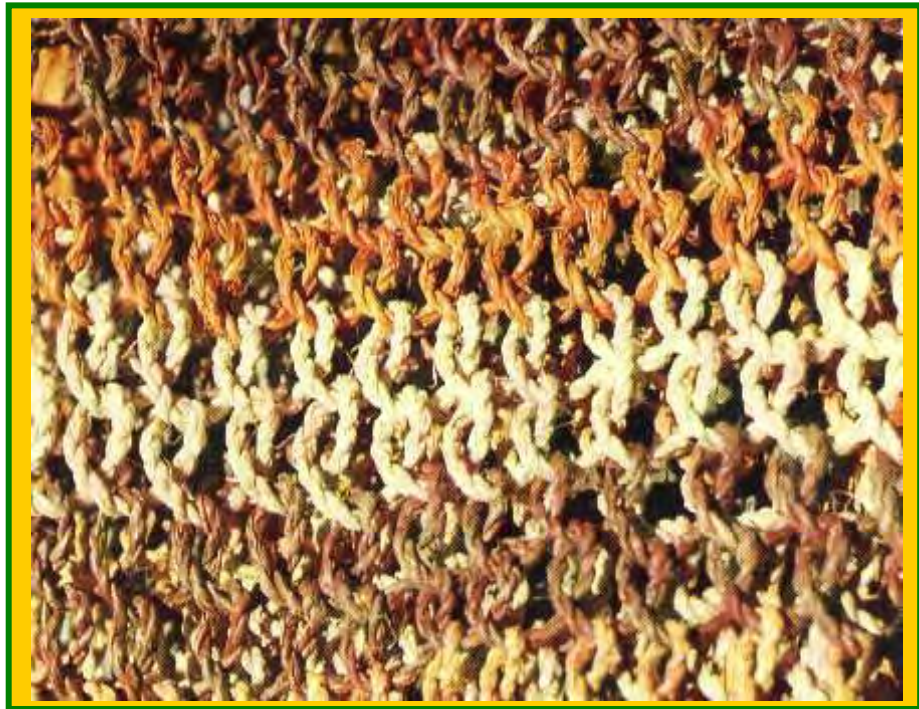
Por supuesto, existen muchas otras plantas de donde obtienen colores, pero las que hemos descrito, someramente cumplen con entregar los colores básicos y tradicionales de la cultura, los que son complementados con ocre y arcillas, como lo hacen en el arte y en las ceremonias religiosas.

Izquierda: *Una variedad de colores para el teñido, aplicados a fibras de corteza de árbol.*  
Derecha: *Teñido que será utilizado en las hojas de pándano para la confección de canastos.*

---

*Una vez teñidas las hojas, se procede a su tejido y luego el objeto se dejará al sol para secarlo. La forma de tejido estaba determinada por el artículo que se deseaba confeccionar.*

---



### 10.1.2.3. El tejido

Las mujeres aborígenes usaban dos listones o varillas clavadas en el suelo, a una distancia de cinco milímetros uno del otro, dependiendo del grosor que deseaban para el tejido. Nunn West en 1979, después de muchas observaciones logró reproducir figurativamente los tipos de tejidos usados en la fabricación de bolsas. Por su parte, Davidson, en 1933, ya había establecido con investigaciones en terreno, qué técnicas usaban los aborígenes para confeccionar bolsas, cuerdas y redes para pescar.

Davidson estableció también dos grandes grupos de técnicas de tejido: el tejido en nudos y el tejido sin nudos. El primero está basado en la simple unión con nudos en diferentes partes de la extensión de la cuerda. Esta técnica no muestra ninguna diferencia con las usadas por las sociedades modernas. Fue, sin duda, la forma más común y extendida entre las sociedades aborígenes, especialmente en la parte oriental y norte del continente. Su expresión más común se encuentra en las redes para pescar y en las trampas de caza

El tejido sin nudos, conocido también como técnica del medio punto o "trenzado redondo sin fundación", constituye una forma compleja de tejido, que presenta distintas variantes y modelos. Los primeros australianos desarrollaron tres variedades, denominadas como atadura simple, atadura y torcido y, por último, atadura doble o de forma de reloj de arena.

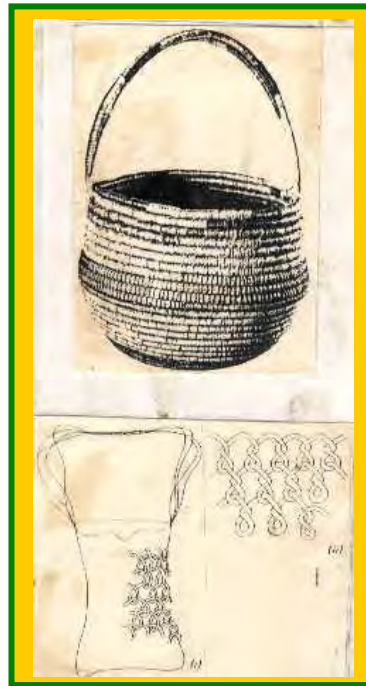
En los tres casos, el método para iniciar el tejido es similar, variando la complejidad de éste a medida que se va construyendo. La técnica del punto de atadura simple consiste en introducir la hebra en medio de la cuerda previamente extendida, con ciertos intervalos. La siguiente corrida se une por dentro con

las partes que han quedado sueltas de la primera corrida y así sucesivamente en la tercera, cuarta, quinta, etc., hasta completar el largo deseado.

Para conseguir un tejido de atadura y torcido, existen dos modalidades: el torcido simple y el torcido doble. En ambos casos se introduce la hebra en dirección ascendente en relación con la cuerda que sirve de base de la primera corrida. Como en el caso anterior, la hebra irá pasando a través de su propio tejido en los puntos que quedaron sueltos, pero antes de continuar este proceso, la hebra es retorcida sobre sí misma con una o dos vueltas. Si es una la vuelta, será de amarre de vuelta simple, y si es dos, será de doble torcido. Su práctica fue muy limitada en Australia y sólo se documenta en la región de Boulia, distrito occidental del estado de Queensland.

La atadura o presilla doble - reloj de arena -, es la más compleja técnica usada en Australia por sus primeros habitantes. Puede ser considerada una derivación de la atadura retorcida, pero constituye una peculiaridad que la antropología documenta por separado en los escritos de Davidson, Nunn y West, Hodgson y Brokensha, entre otros. El amarre y torcido simple se hace, primero, en un extremo de la cuerda que sirve de soporte; desde allí se lleva hacia arriba y alrededor de la primera cuerda descendente, inmediatamente debajo de la cuerda-soporte. Después de ligarse interiormente en su paso por el punto vecino, se vuelve sobre sí misma en sentido ascendente para construir una nueva presilla. Así sucesivamente. Esta técnica es del cabo York y de la costa central del estado de Queensland. Se cree que su introducción en el territorio australiano proviene de Nueva Guinea, donde alcanzó un notable desarrollo.

También los australianos desarrollaron su propio sistema para construir canastos con fibras vegetales. Son tres métodos distintos, conocidos como espiral, trenzado y plegadura.



*Un canasto construido en el Territorio del Norte, con el tejido en espiral, conocido comúnmente como de atadura o presilla doble, llamado también "reloj de arena"*



---

**Izquierda: Una bolsa, llamada "dilly bag", de la isla Elcho. Detalle del tejido usado para su confección.**

---





*Un canasto confeccionado con diversas variedades de puntos. Detalle del tejido en la base del canasto.*

La confección en espiral se desarrolló fundamentalmente en la zona oriental del continente, es decir, en Queensland, Nueva Gales del Sur, Victoria y el este de Australia del Sur. Incluía canastos, bolsas y esterillas. Su técnica consistía en unir apretadamente un manojo de fibras y revestirlas circularmente con una de mayor anchura. Los cordones conseguidos con este procedimiento se superponían unos sobre otros para conseguir la formación hacia arriba, firmemente amarrados para dar consistencia al objeto. El trabajo partía en espiral desde la base lograda, doblando la punta del cordón sobre sí mismo. Aun cuando existen variedades de forma en espiral, no consideramos necesario dar detalles de ellas.

La técnica del trenzado, mucho más moderna que la anterior, se sitúa en el norte australiano, por influencia, al parecer, de Indonesia y de las Islas Célebes. El tejido se puede clasificar según sean los materiales rígidos o flexibles. Ello dependerá de los propósitos del artesano, del uso o destino del artículo. En algunos casos se constata la amalgamación de materiales duros, para darle forma, y de materiales flexibles, para restar peso y facilitar su transporte.

Los canastos conseguidos con la técnica de plegadura son los más antiguos documentados en la sociedad aborígen australiana. Ellos eran construidos con hojas o pedazos de corteza, tratadas en rescoldos de cenizas para darles forma, y luego cosidos sus extremos para evitar su deformación.

---

***Jane Mirimuk  
pliega sobre su  
muslo la fibra, a  
fin de  
convertirla en  
hilo apropiado  
para la  
construcción del  
objeto que desea  
tejer.***

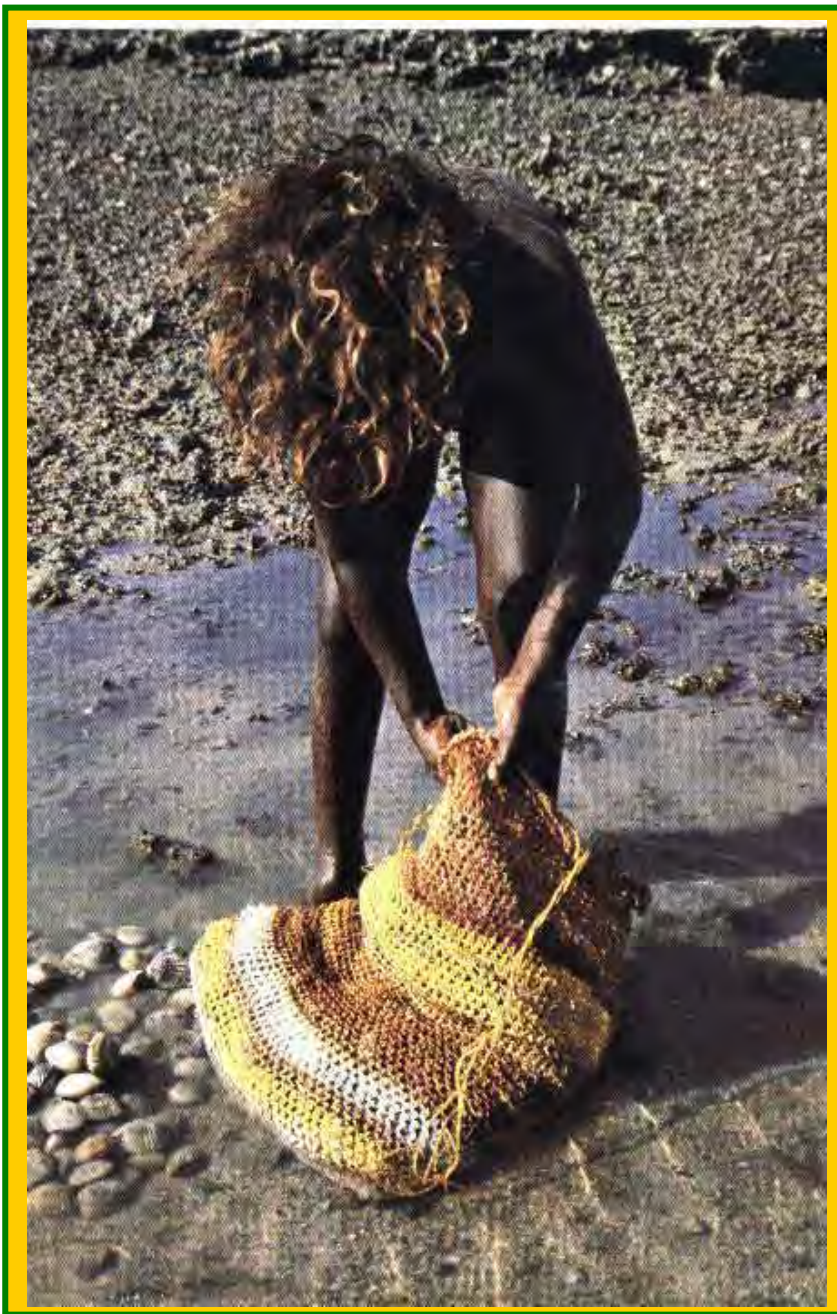
---





## 10.2. Objetos producidos con fibras naturales

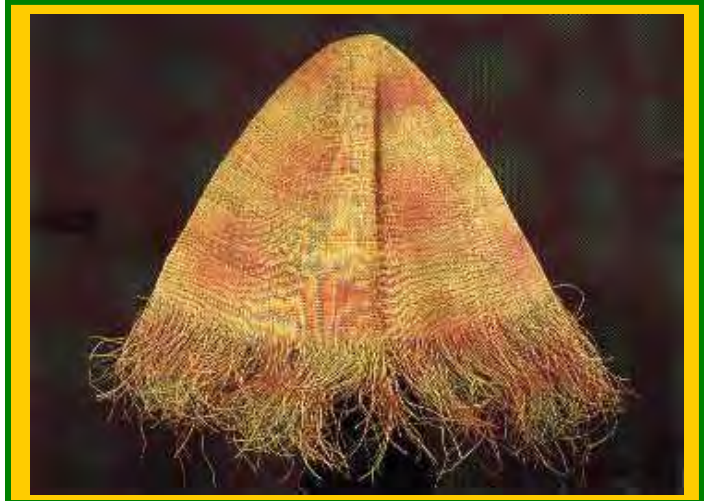
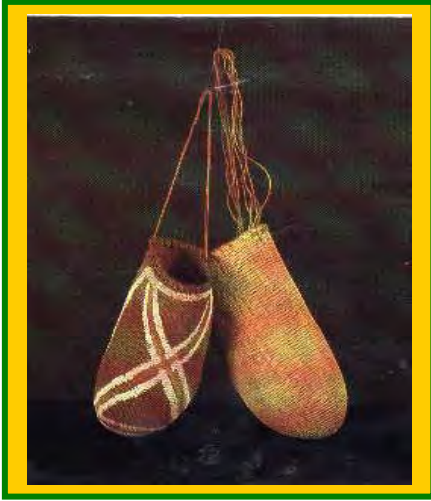
A los europeos les llamó la atención, cuando llegaron, la gran cantidad de objetos de uso doméstico que poseían los habitantes semi-nómades que ocupaban el territorio. Al igual que todos los pueblos antiguos, ellos habían logrado encontrar en la naturaleza las materias primas indispensables para confeccionar sus herramientas y objetos de uso diario, darle forma de acuerdo a sus necesidades y decorarlos con gusto para hacerlos agradables a la vista. Nos referiremos a los más importantes.



---

***Derecha: En la actualidad, los aborígenes, han reemplazado los elementos tradicionales por los productos que ha incorporado la sociedad occidental. Aquí se puede observar una bolsa tejida con fibras de nylon.***

---

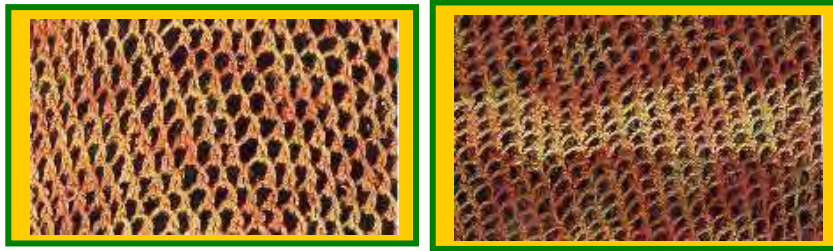


*Dos bolsas de Tierra de Arhem, en el museo de Artes y Ciencias del Territorio del Norte. La bolsa de la izquierda ha sido pintada con ocras. Ambas tienen una longitud de 35 centímetros de largo por 15 centímetros de ancho.*





Dos ejemplos de bolsas construidas con la técnica de puntos anudados o presilla simple. Museo de Artes y Ciencias del Territorio del Norte (Darwin).



En esta fotografía se puede apreciar la variedad de modalidades adoptadas en el tejido, realizado por las mujeres de los pueblos originarios de Australia. Museo de Artes y Ciencias en Darwin, capital del Territorio del Norte.



### 10.2.1. Las bolsas tejidas

Su nombre ha pasado a formar parte del lenguaje común de los habitantes, quienes han acuñado la **expresión "dilly bag" para referirse a ellas**, denominación tautológica que funde una palabra de origen aborigen (dilly) con la acepción inglesa de bolsa (bag).

Usan como materia prima las hojas de palmera o de pándano, hierbas silvestres, juncos y raíces de caña que crecen en lugares húmedos y pantanosos. Sirven para el transporte de la caza y de la pesca, para la recolección de semillas, para el traslado de sus enseres personales, herramientas, armas, pinturas, etc. Sus formas varían desde un estilo plano, redondo o, incluso, cónico.

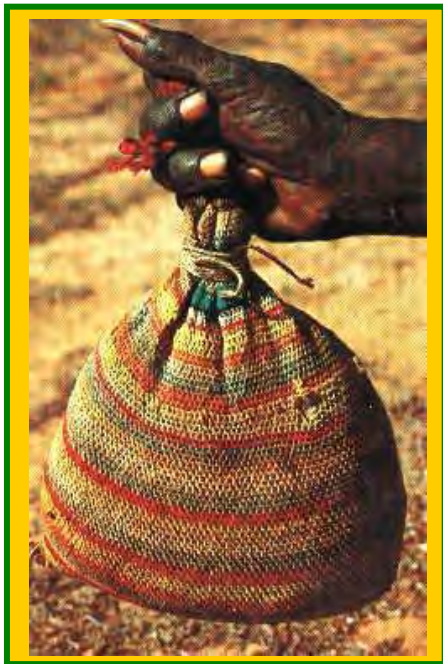
Por lo general estas bolsas fueron confeccionadas por mujeres, pero los hombres contribuían en el hilado y en la confección de las manillas, útiles para colgarlas de la cabeza o de los hombros.

Tomando de referencia la zona norte del país, Isaacs en 1984, habla de tres tipos de bolsas. La primera, denominada **"onyan", es de un tejido simple en base a nudos**, confeccionados mediante un listón. **La segunda, llamada "waankam", se caracteriza por un estilo en formas de rombos**, para lo cual utilizan dos listones o las piernas de la tejedora como marco. La tercera, llamada **"nee", usa como técnica la presilla y torcido de la hebra.**

Existe, sin embargo, otro tipo de bolsa que se confecciona como una malla mas cerrada (con el tejido hecho a base de nudos), cuyo material se obtiene de raíces silvestres de ñame - raíz comestible de va-

rias especies de *Dioscorea* -, tratadas en agua previamente para desprenderles el ácido que poseen. Una vez terminadas, se decoran delicadamente con ocre naturales y tinturas obtenidas de jugos de plantas y raíces, de las cuales logran matices y contrastes de gran calidad estética.

*La expresión "Dilly bag" ha pasado a ser un término tautológico. Se usa simultáneamente la palabra en inglés "bag" y "dilly", de una de las lenguas aborígenes. Según Reed, la palabra dilly o dilly, proviene de la expresión usada para el aserrín de maderas finas. Estas bolsas han sido usadas por los aborígenes para acarrear sus enseres personales en sus continuos movimientos estacionales.*



---

***Izquierda: Bolsa construida para acarrear semillas o productos del mar.***

*Derecha: Un tipo de red para las faenas de la pesca.*

---

### 10.2.2. Los canastos

La confección de canastos fue una práctica común a todos los aborígenes de Australia, y a juzgar por las muestras que han logrado sobrevivir, no hay dudas de que fueron de gran calidad artística, pintados y decorados cuidadosamente.

Casi siempre, el canasto era rígido, hecho de cortezas, hojas de pándanos y raíces de caña. Según Reed (1974), han existido tres zonas donde se destaca su elaboración: la Tierra de Arnhem, el Cabo York y el sureste australiano. En Queensland y en las Islas de los Tiwi prefirieron hacerlos con corteza de árboles.

Se han documentado dos tipos de canastos, por lo tanto: el canasto tejido, confeccionado con fibras o manojos de pándano; y, el canasto hecho de cortezas de árboles, doblada con arenas calientes hasta darle la forma de recipiente. Este es uno de los mas antiguos recipientes hechos por el hombre y también lo usaban para cama de los recién nacidos.

Existían variedad de tejidos, desde muy apretados hasta sueltos y calados. Algunos eran hechos especialmente apretados, luego impermeabilizados con resinas naturales, a fin



de poder usarlos en transportar miel, y ser ocupados, eventualmente, como recipientes para el agua. Actualmente, los canastos son decorados con pinturas y dibujos figurativos, incorporándoles también motivos geométricos, tal como se hizo en la antigüedad, aunque hoy se usan pinturas acrílicas en reemplazo de los ocre naturales.

En 1974, hablando del arte aborigen, McCarthy precisa que **“los canastos que llevan los hombres contienen objetos sagrados, cuerdas e implementos, mientras que los que llevan las mujeres son usados generalmente para transportar alimentos. Ambos tipos de canastos son decorados con motivos mitológicos, y se les agrega a su decoración pluma de papagayos, adornos de cabellos humanos y piel de posum”**.

Desde la antigüedad estos canastos sirvieron como medio de intercambio entre las distintas comunidades. Poseen un gran valor por la delicadeza que alcanzan y su regalo es un buen gesto de amistad y paz entre un grupo y otro.



Un canasto tejido por Nellie Kander, usando una plataforma redonda en la base del tejido.

### 10.2.3. Los tapetes o esterillas

Son alfombras de distinto tamaño y elaboradas con las mismas técnicas de los canastos o bolsas en espiral. La característica circular que han adoptado últimamente en su confección obedece a una demanda de mercado, puesto que antiguamente su estilo era más cónico. Entonces, ellas formaban parte de los elementos ceremoniales.

El artesano urde su tejido de acuerdo al motivo elegido, haciendo la trama más densa o más suelta, lo que permite usar en los bordes fibras que producen el efecto de encajes. En la Isla Elcho, las esterillas son confeccionadas con una gran variedad de encaje o flecos que sobresalen de la parte central del tejido. En algunos casos los flecos son coloreados con distintas tonalidades, dándole una gran vistosidad.



*La construcción de tapetes o esterillas ha sido una antigua tradición de los aborígenes australianos. Dada la condición de sus elementos perecibles, ha sido imposible encontrar objetos del pasado distante. Sin embargo, los pueblos originarios de Australia han documentado su existencia a través de la tradición oral.*

En la actualidad, se ha desarrollado una importante industria casera en el Territorio del Norte con apoyo de instituciones gubernamentales. Eso ha permitido un considerable aumento en los ingresos de las comunidades nativas. Se ha destacado a artesanos calificados para que cumplan funciones docentes con las nuevas generaciones, para preservar de esta forma la herencia cultural que los ha distinguido como creadores y artistas, que basan su arte en los medios disponibles de la naturaleza.



#### 10.2.4. Redes

Los primeros australianos crearon eficientes redes que usaron tanto para la caza como para la pesca. En los ríos atrapaban peces, tortugas, mamíferos marinos como el dugong y elefantes marinos. En tierra, se usaban para cazar pájaros o para evitar la huída de determinadas especies cuando encendían fuego para facilitar su captura.

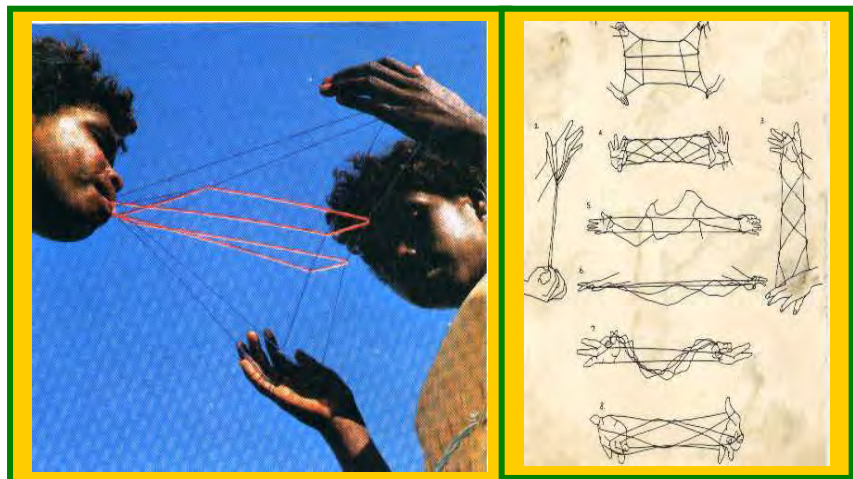
La confección de redes para pescar y cazar era una tarea generalmente asumida por los hombres de la comunidad. Con la técnica del tejido anudado se preparaban las redes, según el uso que buscaban darle.

En Australia Central se confeccionaban redes con una combinación de fibras naturales con tendones de canguros o wallaby. La técnica usada era la del tejido anudado. En el Norte Australiano era famosa la red conocida como "mariposa de pesca", que se puede describir como una construcción de doble nudo, que descansa en dos marcos o listones de madera unidos en uno de sus extremos.

#### 10.2.5. Elementos de recreación

**La práctica de hacer figuras con cuerdas fue, seguramente, una de las formas de familiarizar a los niños en el uso de las fibras.**

*Dos infantes de la isla Elcho, en el juego con cuerdas.*



Los niños y los jóvenes usaban cuerdas de fibras naturales para la recreación y los juegos. Era una forma de introducirlos en la técnica de su confección.

La antigua práctica de hacer figuras con un cordel delgado y entretenerse en juegos también se practicó en la sociedad aborígen. La gente antigua de la comunidad inducía a la juventud a preparar estas cuerdas y les enseñaba el diseño de diversas figuras y sus relaciones con los fenómenos del mundo espiritual y natural. Algunas figuras requerían el concurso de dos o más personas para completar una imagen, cuyo significado daba origen a una importante narración de la tradición oral que conservaban sus habitantes.

En la actualidad, todas estas manifestaciones artesanales continúan desarrollarse en distintos lugares del país. Mercados y centros comerciales ofrecen estas mercaderías a la ciudadanía, mientras museos y galerías de arte las incorporan a sus salas de exhibiciones.

---ooo0ooo---

## 12.-

# EPÍLOGO. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.

### 12.1. Epílogo:

Al concluir este volumen sobre “El Arte Visual de los Aborígenes”, me quedan tres sensaciones: **Primero, no haber dicho** todo lo que seguramente debería decirse sobre este tema; **segundo:** la repetición majadera y constante de la vinculación del arte con la religión y el medio ambiente, y, **tercero:** el tratamiento más o menos superficial que he dado al carácter innovador que tiene el arte, habiendo privilegiado casi exclusivamente su marco de inspiración tradicional.

Examinemos brevemente estas preocupaciones:

En primer lugar, es imposible recoger en una obra como ésta todos los antecedentes y consideraciones que registra la literatura australiana sobre este aspecto de la cultura aborígen. Existe una amplia, documentada y controvertida información contenida en libros, diarios, revistas y documentos de investigación, cuyos resultados son extremadamente difíciles de sintetizar, pero que sin embargo, han contribuido a la formación del criterio con que hemos enfrentado este trabajo. No queremos decir con ello que hemos acudido a toda la información disponible, ya que ello, en términos de tiempo, habría sido imposible hacerlo.

La biblioteca del Instituto de Estudios Aborígenes, ubicada en la ciudad de Canberra, Capital Federal, fue fundada en el año 1962, y desde esa fecha ha pasado a constituir, en Australia, la mayor fuente de documentación e información sobre los pueblos originarios de Australia. En la actualidad posee una colección de más de 8.000 títulos de libros, referidos a distintos aspectos de la vida y costumbres de los primeros habitantes del país. El propio Instituto, desde su creación, ha publicado 179 libros. Dentro de estas referencias, se contabilizan 600 volúmenes de gran valor, ya que ellos fueron editados durante el siglo 19, con la excepción de algunos importantes libros publicados en el presente siglo. A toda esta literatura hay que agregar más de 1.000 títulos de periódicos y revistas producidos en los últimos 200 años, y una colección de más de 7.000 informes que contienen investigaciones y archivos de comunidades y organizaciones aborígenes; más un número indeterminado de trabajos analíticos, históricos y literarios preparados por universidades nacionales y extranjeras,



especialmente **"tesis"** para optar a títulos académicos de Master y Doctor en temas relacionados con los aborígenes australianos.

En el año 1981, se estableció dentro de la biblioteca, una **colección de "Lenguajes australianos"**, que contiene más de 2.000 publicaciones distintas, en 71 lenguajes nativos, dentro de los cuales se incluyen traducciones de la Biblia, informes de salud, ciencia, historia y otras materias; además de gramáticas, diccionarios e investigaciones lingüísticas.

El Instituto, almacena cerca de 17.000 horas de grabación en cintas magnetofónicas que preservan lenguajes, música, historias orales de la tradición y otros aspectos de la herencia cultural de esta sociedad. Desde el año 1981 se transfiere al sistema de microfilm todas las informaciones de prensa que aparecen regularmente en diarios, revistas u otras publicaciones. La cineteca, contiene un archivo de películas y videos relativos a los aborígenes australianos, cuyo número de horas sobrepasa a las 6.000. El más antiguo de ellos data de 1898, cuando una expedición de la Universidad de Cambridge hizo investigaciones etnográficas en Nueva Guinea y en el Estrecho de Torres. El primer filmen Australia continental fue producido en 1901 por Walter Baldwin Spencer en la comunidad de Arrente, cerca de la actual ciudad de Alice Spring.

Dentro de este cúmulo de información disponible, hemos optado por un criterio de selección bibliográfica, proporcionada por el Instituto de Estudios Aborígenes a través de sus publicaciones **Black Australia 1 y 2 ("Bibliografía comentada para la investigación de profesores")**; más, los catálogos de referencias anuales, que proveen comentarios de libros publicados sobre la materia. Los textos que hemos utilizado en nuestro trabajo son incluidos en la sección respectiva. No contabilizamos las docenas de películas o videos que hemos observado atentamente en nuestro trabajo de investigación. Ellos no han proporcionado una valiosa contribución en la forma de plantear esta investigación a través de la localización de ciertas áreas; pero, sobre todo, en el aporte e interpretación que hacen del arte visual sus protagonistas. Más importante aún, han sido los contactos personales con muchos aborígenes que, con muy buena voluntad, han revelado antecedentes y descripciones de su vida, de su arte y de su manera de ver el mundo.

De todos estos antecedentes hemos buscado hacer una síntesis. Naturalmente, muchas cosas se nos han quedado en el tintero. En todo caso, por tratarse de una presentación resumida, creo que cumple con la finalidad que nos propusimos. Cualquier aspecto que desee ser investigado con mayor profundidad, podrá hacerse a través de los textos que se incluyen en la bibliografía.

Nuestra segunda preocupación se relaciona con las reiteras vinculaciones que hacemos entre el arte, la religión y la tierra. La verdad es que cada capítulo ha sido concebido independientemente. En cada uno de ellos, con excepción de los dos primeros, hemos procurado privilegiar la columna vertebral de su contenido - de carácter eminentemente religioso.-, que está detrás de cada una de las manifestaciones artísticas de los aborígenes australianos. Sus ideas y convicciones impregnan todas sus actuaciones y le dan carácter especial a su cultura, la que sólo puede ser entendida a la luz de esa relación.

El sacerdote Frank Fletcher, hablando en los comedores del Parlamento Australiano con motivo de la reunión del Movimiento Nacional de Perspectivas para el futuro (The Catholic Weekly, 14 de marzo de 1990), contó que comunidades aborígenes de Kempsey le mostraron una **pintura: "tenía el poder** de una imagen griega: era una figura alta vestida dentro de un marco de emblemas aborígenes de la tierra. En la historia esta figura se trasladaba a través de la tierra y en todas partes los pueblos la dibujaban. Esta figura divina se detenía en cada comunidad, en una y en otra, y les decía a cada uno: Ustedes deben permanecer en esta tierra, dentro de estas fronteras. Ustedes deben hablar esta lengua. A otras comunidades y a sus grupos les decía: Ustedes deben permanecer en esta tierra, entre estas fronteras y hablar esta lengua; y así sucesivamente. Un Decreto Divino, que recuerda las historias hebreas del tiempo de la creación. Por estas narraciones se afirma que la identidad de los aborígenes fue fundada dentro de las fronteras territoriales y de sus lenguajes. La ley sagrada los determina a vivir dentro de sus territorios, dentro de sus grupos y comunidades, además de vincularlos con otros pueblos. La ley aborígen es totalmente diferente a la ley británica, pero sin embargo se asemeja a las ideas de la ley hebrea. La ley aborígen, como la de los hebreos, es la base de la espiritualidad. Solamente si podemos entender esta ley, entenderemos su cultura y el valor consciente que entregan a su **tierra"**.

Los primeros australianos conservan esta visión a pesar de la influencia aplastante de la civilización de origen europeo. La defienden y la interpretan aun cuando han debido incorporar valores y conceptos ajenos a su tradición cultural. Para ellos, su vida tiene razón sólo a la luz de estos principios, originados como una especie de ley natural desde el momento en que se inició la creación - el *dreamtime* -. Estos principios que emanan de una visión cósmica de carácter religioso, los provee de una base espiritual que les permite asignarle al medio físico, la tierra, el valor receptor de sus grandes misterios.

El primer sacerdote católico aborígen, el padre Patrick Dodson, ha expresado con estas palabras el contenido cultural que **preserva la sociedad nativa: " La tierra es una noción que no puede ser categorizada por la ley británica. Su concepción me impone limitaciones. El área de la cual procede mi existencia es muy especial para mí y para la gente de mi comunidad. Ella me provee de mis necesidades físicas y espirituales. Reactualiza mi historia, la que es traída nuevamente a nosotros por los espíritus de los hombres que vivieron en el pasado y que depositaron en ella todas las riquezas en distintos lugares. Los sitios sagrados no son solamente espacios hermosos de nuestra geografía. Son lugares santos; incluso mayores que una capilla, una iglesia o un relicario. No son lugares comerciales, sino sagrados. Un gran respeto mostramos a ellos porque allí reactualizamos la historia, reproducimos y continuamos con la vida de los aborígenes. Es en ella donde la vida empieza y termina". (Conferencia Anual de los Aborígenes de Queensland y de las Islas Adyacentes, Yeppoon, Enero de 1976).**

El tercer aspecto está relacionado con el carácter innovador del arte aborígen: La sociedad de los primeros australianos es actualmente un etnia dentro de la sociedad global australiana,

cuya población total alcanza a los 16.8 millones (1990). La población aborígen se estima en 160.000 descendientes de los primeros australianos que habitaban el continente e islas adyacentes, antes de la llegada de los colonos británicos en 1788; pasando a constituir en este momento, aproximadamente el 1.1% de la población total. Se piensa que la influencia extranjera empieza a tener cierta importancia por lo menos hace 400 años, con las visitas de pescadores y navegantes de Indonesia.

La entrada de los colonos británicos ha provocado una interacción cultural de grandes proporciones, en que no sólo ha afectado el cambio de materiales y técnicas, sino que también a su contenido, llegando a hablarse de un cambio de dirección en el arte. La mentalidad de los asentados europeos, desde hace dos siglos, se ha caracterizado por una frialdad para traspasar y alterar la sociedad aborígen, tratando de imponer su concepción materialista, su espíritu competitivo y su individualismo. Contra todas estas influencias, muchas familias aborígenes se han reunido para mantener su Ley y espiritualidad dentro de las fronteras originales de su tierra y con un razonable grado de vinculación con el sistema dominante. Se mantienen orgullos de preservar sus tradiciones y procuran, en el caso del arte, mantener su inspiración tradicional, aún cuando se vean afectadas sus formas. Otros grupos en cambio han perdido las raíces de su identidad cultural y se han ubicado en niveles de dependencia del sistema occidental. Muchos de ellos han sido presa del alcoholismo, de la drogadicción y de la violencia.

Este cuadro ofrece tres tendencias claramente definidas: En el primer caso, se mantiene una gran capacidad para la innovación de las formas tradiciones, que afectan exclusivamente al uso de materiales y a las técnicas. Se continúan realizando pinturas y decoraciones tradicionales para sus ceremonias y celebraciones litúrgicas. Se puede pasar sin problema de una corteza de árbol a una plancha de madera prensada. De un ocre natural a una pintura acrílica; de una brocha confeccionada con cabellos humanos a un pincel comprado en el almacén de la esquina o en el supermercado. El estilo y el contenido, en cambio, se preservan. El respeto y la veneración por las representaciones icónicas están vivos; y su carácter de literatura visual es mantenido.

Existe también una actitud motivada por las exigencias del mercado. Por encargos, los aborígenes australianos han realizado grandes murales destinados a decorar espacios en museos, oficinas públicas y galerías de arte. En estos casos se trata de obras originales, que no obedecen a copias o modelos previos. Conservan el estilo, pero, el contenido de la pintura no está completamente insertada en la tradición. Su significación puede representar situaciones más globales o generalizadas que encuentren una justificación dentro del marco religioso, sin que se vea afectada la parte del secreto o reserva que sólo está destinada al conocimiento de los iniciados.

Por último, existe la tendencia que implica un cambio de dirección, una alteración de los valores tradicionales de la cultura aborígen: se trataría del intento por adoptar una forma de vida complaciente con los valores de la sociedad de origen europeo.

En el caso del arte, hay quienes lo han transformado en una vulgar mercancía, intercambiable por bienes de consumo o,

simplemente, por dinero. De esta manera, han nacido las falsificaciones y adulteraciones. Aún es una buena inversión adquirir **una auténtica "obra de arte aborigen", lo que ha motivado un verdadero mercado de piezas falsificadas.**

Afortunadamente, existe también una conciencia colectiva que intenta corregir las situaciones ilícitas. Actualmente, muchas comunidades aborígenes han tomado responsabilidad directa, a través de cooperativas, en la comercialización de las obras realizadas por los artistas de su comunidad. Instituciones gubernamentales han establecido disposiciones severas para castigar a los falsificadores, y garantizar a las comunidades aborígenes de Australia el derecho de propiedad sobre su arte.

Tanto en el primero como en el segundo caso, se valora la capacidad innovadora de los artistas. Su actitud para incorporar nuevos elementos y nuevas ideas que enriquecen su visión del mundo; demostrando con ello que el arte aborigen nunca ha sido estático o ha estado anquilosado, sino que por el contrario, ha sido capaz de sumar a su práctica tradicional el aporte de otros pueblos o de otras civilizaciones, enriqueciendo con ello su propia cultura.

Por nuestra parte, concluimos esta investigación con una visión tremendamente optimista: el arte de los primeros australianos es la expresión de la cultura más antigua de la humanidad, que logra sobrevivir en el presente. Este arte, que habla con varias voces, nos introduce a ideas y concepciones distintas a nuestra cultura occidental. El desafío es saber exactamente qué nos dice, y por qué fue hecho. Saber esto, requiere interlocutores atentos, capaces de leer el mensaje que nos entregan de armonía perfecta entre el hombre y la naturaleza. Encontrar en su lectura nuevos antecedentes que nos enriquezcan como personas en la tarea por preservar el equilibrio ecológico; y asumir en definitiva el criterio de que la Creación es el Rey del Universo y no una especie en particular, por muy importante que sea. Si este criterio es asimilado, podremos garantizar a todas las generaciones futuras una tierra agradable y hermosa, rica y próspera, abundante y generosa. Sólo ello es posible, si somos capaces de privilegiar un sistema moral de relaciones entre el medio físico y las especies que en él habitan; una concepción de la dignidad de la vida que se extienda al medio ambiente que nos rodea. Si bien es cierto que la naturaleza debe sufrir para permitir que el hombre sobreviva, el hombre debe disciplinarse para que la naturaleza continúe su existencia.

*Pascua de Resurrección, 1990*

-----ooOoo-----



## 12.2 Bibliografía y referencias:

(Todos los libros, folletos y catálogos usados en la investigación y preparación de este volumen son documentados en su idioma original, a fin de facilitar a los lectores su ubicación para estudios y/o trabajos posteriores).

### Libros:

- ABORIGINAL ART. An overview. Department of Aboriginal Affairs. May 1988.
- ABORIGINAL ARTS BOARD, Oenpelli Bark Painting. Prepared on Behalf of the Aboriginal Arts Board by Peter Carrol, Keith Cole and Robert Edwards. Sydney, Ure Smith, 1979.
- AUSTRALIAN ABORIGINAL CULTURE. Australian National Commission for UNESCO. Canberra 1973.
- BAGLIN, Douglass and Barbara Mullins. Aboriginal Art of Australia, 1987. Shepp Books in Association with Mulavon. An introduction to the vast world of traditional Aboriginal Art: Rock engraving, Cave and Bark Painting, Decorative and Symbolic designs both sacred and secular.
- BARDON, Geoff. Aboriginal Art of the Western Desert. 1979. Rigby Limited, Sydney.
- BASEDOW, H., Aboriginal Rock Carving of Great Antiquity in South Australia, Journal of the Royal Anthropological Institute. Vol. 44. 1914.
- BERNDT, Catherine y Ronald. The Aboriginal Australians, the First pioneers. 1983 Pitman Publishing. Carlton. Victoria.
- BERNDT, Ronald. Australian Aboriginal Art, Sydney, Ure Smith 1964.
- BERNDT, Ronald & Catherine, with John Stanton Aboriginal Australia Art, A visual perspective. Methuen Australia. Victoria 1982.
- BERNDT, Ronald. Volume number one, pages 150 to 212. Number 16: Rock Art; in Australian Encyclopaedia. The Glolier Society of Australia. Four Edition, 1983.
- BRANDL, Eric Joseph. Australian Aboriginal Painting in Western and Central Arnhem Land. Australia Institute of Aboriginal Studies, 1982, Canberra.
- BROKENSHA, Peter. The Pitjantjatjara and their crafts. Aboriginal Art Board, Sydney.
- BURNUM, Burnum. Aboriginal Australia: A traveller's Guide. Angus & Robertson, Sydney, 1988. Edited by David Stewart.
- CARUANA, Wally. Australian Aboriginal Art. A souvenir book of Aboriginal Art in Australia National Gallery. 1987.
- CONROY, Diana. Tiwi Designs, in Aboriginal Art in Australia, Sydney, Ure Smith 1976.
- COOPER, Carol. Art of Temperate Southeast Australia, in Aboriginal Australia. 1982. Australian Gallery Directors Council.
- CRAWFORD, I.M. The Art of the Wandjina: Aboriginal Cave painting in Kimberley, 1968. Oxford University Press. Melbourne.
- CROCKER, Andrew. An Appreciation of the work of Pintupi painter Charlie Tjaruru Tjungurrayi. Orange City Council, 1987.
- DAVIDSON, D. C. Journal of the Polynesian Society, Volume 42, 1933. Australian Netting and Basketry Techniques.
- DIX Warwick, Pictures with a purpose in From Earlier Fleets. Hemisphere. An Aboriginal Anthology. 1978
- EDWARDS, Robert. with Bruce Guerin. Aboriginal Bark painting. 1969. Adelaide, Rigby.
- EDWARDS, Robert. Australian Aboriginal Art. The Art of the Alligator Rivers region, Northern Territory, 1979. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- EDWARDS, Robert. Deterioration and Preservation of Rock Art; in Aboriginal Art in Australia, Sydney, Ure Smith, 1976.
- ELKIN, Adolphus. The Australian Aborigines. Chapter number 10: Art and Ritual. Angus & Robertson, 1979, pages 262 to 284.

ELKIN, Adolphus with Catherine and Ronald Berndt. Art in Arnhem Land. Melbourne-London, F.W. Cheshire, 1950.

FLOOD, Josephine. Archaeology of the Dreamtime. The Story of Prehistoric Australia and Her People. Collins, 1983.

GODDEN, Elaine. Rock painting of Aboriginal Australia. Reed, 1982 (Fotography by Jutta Malnic). Sydney.

HAVECKER, Cyril. Understanding Aboriginal Culture. Cosmos Periodicals. 1987. Chapter number 5: Bark painting and Rock Carving, pages 75 to 82.

HIATT, L.R. Australian Aboriginal concepts. 1978. Australian Institute of Aboriginal Studies. Canberra.

HODSON, Robin. Peppimenarti Baskemakers. 1988. North Territory. Aboriginal Arts Board of the Australia Council.

ISAACS, Jennifer. Aboriginal Arts. An introduction to Aboriginal Arts and Craft. Five different brochures: Introduction. Aboriginal baskets, Bark Painting and Sculture and Carving. North Sydney.

ISAACS, Jennifer. Arts of the Dreaming: Australia's Living Heritage. Lansdowne. 1984. Sydney.

ISAACS, Jennifer. Australian Dreaming: 40.000 Years of Aboriginal History. Lansdowne Press, 1981. Sydney.

KIMBER, R. G. and M. A. Smith. An Aranda Ceremony, in Australian to 1788. Chapter number 11. Fairfax, Syme & Weldon Associates. Sydney 1987.

LAYTON, Robert, Aboriginal Culture Past and Present, in Yolngu: Aboriginal Cultures of North Australia. Royal Pavilion, Art Gallery & Museums, Brighton. 1988.

LEIGH, Michael. Curiouser and Curiouser. Back of Beyond. Discovering Australian Film and Television by Australian Film Commission. 1988.

LIBERMAN, Kenneth, Understanding Interaction in Central Australia: An Ethomethodological Study of Australian People, Routledge & Kegan Paul, Melbourne, 1985, page 3 to 116.

LINDLEY, Lorin and John Mauro. All about Boomerang. Published by Wawes Boomerang. 1987. Queensland.

MARIKA, Wandjuk. Aboriginal Copyright, in Aboriginal Art in Australia. Sydney. Ure Smith, 1976

MARKHAM-David Sally. Kakadu Dreaming. 1985 The Jacaranda Press. Milton Queensland

MAYNARD, L. Classification and Terminology in Australia Rock Art. 1977, in form in Indigenous Art. Edited by P. J. Ucko.

MCCARTHY, Frederick. Australia's Aborigines. Colorgravure Publications. 1957. Chapter number 8: Artists and Decorator. pages 167 to 185.

MCCARTHY, Frederick. Australian Aboriginal Decorative Art. 1974. Australian Museum. Sydney.

MCCARTHY, Frederick Australian Aboriginal Rock Art. 1958. Australian Museum. Sydney

MCCARTHY, Frederick. Australian Aboriginal Material Culture, in Aboriginal Art in Australia. Sydney, Ure Smith 1976.

MEGAN, J. V. S. Journal of the Royal Australian Historical Society. Volume 53. Part 4: Archaeology, Art and Aborigines. 1967.

MONTAGU, Ashley. Coming into Being among the Australian Aborigines. The procreative beliefs of the Australian Aborigines. 1974., Second Edition. Routledge & Kegan, London.

MORPHY, Howard. The Art of Northern Australia, in Aboriginal Australia. 1982. Australian Gallery Directors Council.

MORPHY, Howard. Art, in Australian Encyclopaedia. Number 23. The Glolier Society of Australia. Four Edition. 1983.

MORPHY, Howard. The Art of Northern Australia. 1987. Lecture published in Traditional Aboriginal Society. A reader. McMillan Company of Australia. Melbourne.

MOUNTFORD, Charles P. Ayers Rock. Its People, Their Beliefs and Their Art. 1965. Angus & Robertson. Sydney.

MULLINS, Barbara Aborigines of Australia. Douglass Baglin (fotography). Shepp Books. 1987. Hornsby, Sydney.

MULLINS, Barbara. Aboriginal Lore. Shepp Books. 1982. Hornsby, Sydney.

MULVANEY, John. The Prehistory of Australia. 1969. Thames and Hudson. London. Chapter number 6, pages 166 to 177.

MULVANEY, John. Australian Aboriginal Prehistory. 1970. Thomas Nelson. Melbourne.

MULVANEY, John. Origins, in Aboriginal Australia. Australian Gallery Directors Council. 1981. Sydney.

MULVANEY, John. The End of the Beginning, in Australian to 1788. Chapter number 4. Fairfax, Syme & Weldon Associates. Sydney 1987.

MULVANEY, John. Creativity in the Past, in Aboriginal Art in Australia. Sydney, Ure Smith. 1976.

NUNN, Robin and Alan West. Notes for a Workshop. The Making of String and String Bags after the manner of the Aborigines of West Cape York Peninsula.

NUNN, Robin and Alan West. Notes for a Workshop. The Making of String and String Bags after the manner of the Aborigines of West Cape York Peninsula.

PERKINS, Charles. Uses of the Past. Aboriginal Making History Conference. Australian National University and Australian Institute of Aboriginal Studies. 16 May 1988.

PETERSON, Nicolas. Art of the Desert, in Aboriginal Australia 1982. Australian Gallery Directors Council.

PLOMLEY, N. J. B. The Tasmanian Aborigines. Published by the author. 1977. Launceston. Tasmania.

REED, A. W. An Illustrated Encyclopaedia of Aboriginal life. A. H. & A. W. Reed, Sydney. 1974.

REED, A. W. Aboriginal Myths, Tales of the Dreamtime. 1978 Reed Books, Frenchs Forest. NSW. Sydney.

ROUGHSEY, Dick. The Aboriginal Arts Board, in Aboriginal Art in Australia. Sydney, Ure Smith. 1976.

SALVADO, Rosendo. Memorias históricas sobre Australia y la Misión Benedictina de Nueva Nurcia. Editorial Católica. Madrid, España. Septiembre de 1852.

ROSENFELD, Andrzej. Introduction to Art and Material Culture in Black Australia. An annotated bibliography and teacher's guide to resources on Aborigines and Torres Strait Islanders. 1978. Australian Institute of Aboriginal Studies. Canberra.

ROSENFELD, Andrzej. Prehistoric Art, in Australian Encyclopaedia. Number 78. The Glolier Society of Australia. Four Edition. 1983.

SPENCER, B. and F.J. Guilliŕ n, The northern Tribes of Central Australia. 1904. McMillan, London.

SPENCER, B. Native Tribes of the Northern Territory of Australia. 1914. McMillan, London.

STANNER, W. E. H.. After the Dreaming. Black and White Australians - **An Anthropologist's** View. The Boyer Lecture 1968. Australian Broadcasting Commission.

STOCKMAN, Billy. Art of the Western Desert, in Aboriginal Art in Australia, Sydney, Ure Smith 1976.

SUTTON, Peter. Dreaming, Responding to Aboriginal Art, The Morphology of Feeling and Survival, Regeneration, and Impact; (last one with Philip Jones and Steven Hemming) in Dreaming, The Art of Aboriginal Australia. Penguin Books Australia. 1988.

THOMAS, Daniel. Aboriginal Art as Art, in Aboriginal Art in Australia, Sydney, Ure Smith 1976.

TREZISE, Percy J. Quinkan Country. Aventure in search of Aboriginal Cave Painting in Cape York, Reed, 1969. Sydney.

WARLUKURLANGU Artists. Yuendumu Doors. Kuruwarr. Australian Institute of Aboriginal Studies. Canberra 1987.

WATSON, Lilla J. The Meeting of Two Traditions: Aboriginal Studies in the University, A Murri Perspective. . Lecture delivered at the University of New England, Armidale, 1988.

WEAVER, Kenneth F. The Search for our Ancestors. National Geographic, Vol. 168, N° 5 - Nov. 1985.

WHITE, Peter. Before the White Man. Aboriginal life in Prehistoric Australia. 1974. Reader's Digest Service.

WHITE, Peter with James F. O'Connell. A Prehistory of Australia, New Guinea and Sahul. 1982. Academic Press Australia. North Ryde, Sydney.

WILD, STEPHEN. A Musical Interlude, in Australian to 1788. Chapter number 17. Fairfax, Syme & Weldon Associates. Sydney. 1987.

## Revistas.

BASEDOW, 1914 "Aboriginal Rock Carving of Great Antiquity in South Australia" *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol 44.

BROKWNASHA, Peter, "The Pitjanjayjara and their Crafts", Aboriginal Arts Board, Sydney.

DAVID, Bruno Maree David, Josephine Flood and Robin Frost, "Rock Painting of the Yingalarri Region", Queensland Museum, 1990.

DAVISON, D. C. "Australian Netting and Basketry", *Journal of the Polynesian Society*, Volume 42, 1933.

Encyclopaedia, Family of Man, Marshall Cvedish "Origen of the races, Part 13, 1974, page 357 to 360 "Aborigenes Australia", Part One, pages 4 to 9.

FERGUSON, W. C. "Mokarés's Domain", *Australia 200 years & Beyond*, John Fairfax and Sons, Sydney, 1988.

KIRK, R. L., "The Human Biology of the Original Australian Search, Volume 18, N° 5, September-October, 1978, page 220.

MCGUIGAN, Chris, Karnta, "Aboriginal Women's Art". Fast Proof Press, Queensland.

MEGAN, J. V. S., *Journal of the Royal Australian Historical Society*, Volume 53, Part N° 4, Archaeology, Art and Aborigines, 1967.

RUSSELL, Kenneth, "From Earlier Fleets, "Hemisphere, An Aboriginal Anthology, Australian Government Publishing Service, Melbourne, 1978.

ST. VINCET DE PAUL SOCIETY, "A Bicentenary of Bicentenaries - A Reflections on A Celebration Aboriginal Advisory Committee to New South Wales, Sydney, 1987,

WATSON, Lilla J. "The Meeting of Two Traditions a Murri Perspective", Aboriginal Studies at the University. Lecture delivered at the University of New England, Armidale, 1988.

WEAVER, Kenneth F. The Search for our Ancestors, Volume, 168, N° 5, November 1985.

## CATÁLOGOS.

CARUANA, Wally, Australian Aboriginal Art A souvenir Book of Aboriginal Art in Australia, National Gallery, Canberra, 1987.

CROCKER, Andrew, An Appreciation of the work of Pintupi painter Charles Tjarruru Tjungurrayi, Orange City Council, 1987.

NUNN, Robyn Alan West, Notes for Workshop, The Making old String and String Bags after the manner of the Agorigines of West Cape York Peninsula, The National Museum of Victoria, 1979.

## FOLLETOS.

Aboriginal Affairs, Answering Your Questions About Aborigines, Styleway Printers, Parkville, Victoria, 1969.

Australian Department of Immigration and Ethnic Affairs, A Land of Immigrants, Canberra, 1988.

Australian National Commission for UNESCO, 1973, Australian Aboriginal Culture, Australian Government Publishing Service, Canberra.

Department of Aboriginal Affairs, Australian Aborigines, Australian Publishing, Canberra, 1974.

Department of Aboriginal Affairs, 1975, Culture contact in Australia before 1788, Australian Publishing Service, Canberra.



Department of Aboriginal Affairs, May 1988, Aboriginal Art: An overview, Government Publishing Service, Canberra.

Isaacs, Jennifer, Aboriginal Arts, An Introduction to Aboriginal Arts and Craft, Five different brochures: Instruction, Aboriginal baskets., Bark Painting and Sculpture and Carving, North Sydney, 1988.

Hiatt, L. R. Aboriginal Political Life, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 1986.

Leigh, Michael, Curiouser and Curiouser, Back of beyond, Discovering Australian Film and Television by Australian Film Commission, Sydney, 1988.

Marika, Wandjuk, Aboriginal Copyright, Aboriginal Art in Australia, Sydney, Ure Smith, 1976.

Markham, David Sally, Kakadu Dreaming, Jacaranda Press, Milton, Queensland, 1985.

Minister for territories, The Skills of Our Aborigenes, Canberra, 1960.

Minister for territories, Our Aborigenes, Canberra, 1964.

Morphy, Howar, The Art of Northern Australia, Lecture published in Traditional Aboriginal Society, A reader, McMillan Company of Australia, Melbourne, 1987.

Perkins, Charles, Uses of the Past, Aboriginal Making History, Conference Australian National University and Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 16 May 1988.

Rose, Deborah Bird, Consciousness and Responsibility in Australian Aboriginal Religion, Paper delivered at Australian Association for the Study of Religion, Canberra, 1984.

Rowlwy, C. D., Aboriginals in Australia Society, Sun Books, Melbourne, 1968.

## Diarios.

The Daily Telegraph, December 7, 1992, page 28: Bennelong – a tragic outcast of two nations.

The Sydney Morning Herald, November 19, 1988, page 86: GAT price an ancient dream? By Karen Cook.

The Sydney Morning Herald, July 1, 1995, page 30: Posum paints his way up the charts by Erwin Chlanda.

The Sun Herald, May 16, 1993, page 46: Creative Talent flourishes.

The Daily Telegraph, June 15, 1993, page 32: **Desert hunter's futile fight** Witt the cattlemen by Jenny Dillon.

The Sydney Morning Herald, May 28, 1994, page 5 A: Rock of Ages by Debra Jopson.

The Daily Telegraph, May 16, 1994, page 84: Journey into hell for two raw missionary.

The Sydney Morning Herald, February 16, 1991, page 37: Black Violence by Margaret Harris.

Sunday Telegraph, January 17, 1993, page 25: Farewell to land rights trailbazer by Bruce Loudon.

The Daily Telegraph, February 10, 1993, page 52: Truganini, the last of her People by David LUF.

The Sydney Morning Herald, August 6, 1994, page 13 A: A snub for Aboriginal Art by John McDonald.

The Sydney Morning Herald, November 18, 1989, page 84: Fine Art of Dreaming by Tony Stephens.

The Sun Herald, May 2, 1993, page 113: The First People.

The Eastern Herald, January 21, 1988, page 1: 1788 Revisted by Maureen Watson.

-----ooOoo-----