

EL ARTE ABORIGEN

Wally Caruana

Ediciones Destino
Barcelona 1997

Resumen Realizado por David Chacobo

INTRODUCCIÓN

El Ensueño. La vida religiosa del pueblo aborígen se centra en el Ensueño (Dreaming). El Ensueño es un término europeo empleado por los aborígenes para referirse al orden espiritual, natural y moral del cosmos. Se refiere al período que va del génesis del universo a un época situada más allá de la memoria viva. Esta época también recibe el nombre del Tiempo de Ensueño (Dreamtime). El término no designa un estado onírico o irreal, sino un estado de realidad situado más allá de lo humano. El Ensueño se centra en las actividades y hazañas épicas de los seres sobrenaturales y antepasados creadores, como las Serpientes del Arco-iris, los Hombres Relámpago, las Hermanas Wagilag, los Tingari y Wandjina, quienes, tanto bajo forma humana como no-humana, viajaron a través de un mundo sin forma, creando todo lo que hay en él y dictando las leyes del comportamiento social y religioso. No obstante, el Ensueño, no es una mera guía de cómo vivir, un agente de control social o una simple crónica de la creación, de temporalidad restringida a un pasado definible: El Ensueño proporciona el marco ideológico mediante el cual la sociedad humana retiene un equilibrio armonioso con el universo, un fuero y mandato que han sido santificados a lo largo del tiempo.

Las Artes Visuales y Significado. Aunque las formas más tradicionales, como las pinturas sobre el suelo, continúan restringidas en gran medida a su uso ceremonial, otras, como las pinturas sobre corteza y las esculturas de madera, tanto pueden cumplir su función ritual como ser realizadas para el dominio público. A diferencia de la prosa, la interpretación de los dibujos e imágenes aborígenes no tiene una equivalencia de uno a uno. Al contrario: al igual que la poesía, con todas sus complejidades, referencias múltiples y ambigüedades deliberadas, cada símbolo o icono contenido en una obra puede encerrar múltiples significados.

Cada grupo de dibujos se interpreta en función de la situación ritual, social y política en la que aparece. Los niveles de interpretación de una imagen o dibujo dependen del conocimiento ritual tanto del artista como del espectador, así como de la comprensión del paisaje ancestral. Los artistas hablan de dos niveles principales de interpretación, los relatos “internos” restringidos a quienes posean la categoría ritual apropiada, y los relatos “externos” abiertos a todos.

Arte y Autoridad. En la cultura aborígen, la categoría se adquiere mediante la adquisición de conocimientos y no de posesiones materiales. El arte es la expresión de estos conocimientos y, por tanto, una manifestación de autoridad. A través del empleo de los dibujos heredados de sus antepasados, los artistas reafirman su identidad, así como sus derechos y sus responsabilidades. También definen sus relaciones con los demás individuos y grupos y reafirman sus vínculos con el territorio y con el Ensueño.

La sociedad aborígen tradicional está estructurada por una serie de sistemas que organizan todos los aspectos de la vida y que ordenan el universo. Los sistemas varían en algunos aspectos de una sociedad a otra, pero incorporan a los grupos de parentesco y a las “moiety”. En el arte, la filiación a una moiety juega un importante papel en la determinación de los temas a los cuales pueda tener acceso un artista y, en muchos casos, su manera de representarlos.

El artista al que se atribuya una obra será el propietario del tema representado o bien tendrá otros derechos para representarlo. De este modo se regulan las prerrogativas de los artistas para emplear dibujos sagrados o para representar temas religiosos. La propiedad de los dibujos equivale a poseer los derechos de reproducción

de los mismos. El empleo de dibujos ajenos sin disponer del permiso apropiado constituye una importante violación de la ley aborigen.

PAUTAS DE PODER: La Tierra de Arnhem y Sus Alrededores.

Hace casi diez mil años hicieron aparición las Serpientes Arco-iris, seres creadores asociados con el agua. Se estima que las figuras polícromas con detalles anatómicos internos visibles, ahora conocidas como de “estilo rayos-X”, fueron introducidas durante los últimos tres mil años. Los períodos más recientes de las pinturas rupestres reproducen escenas e imágenes relativas al contacto con los macassan y más adelante con los europeos. La tradición del arte rupestre ha pervivido hasta el siglo XX.

La corteza se retira de los troncos de árboles de corteza fibrosa durante la estación húmeda, cuando el árbol desprende savia y resulta fácil de arrancar. Los colores empleados por los pintores de corteza en la Tierra de Arnhem son una gama de ocre rojos y amarillos, blanco de caolín o de albero negro. Es frecuente que los lugares de los que se extrae el ocre tengan un importante significado ritual y político. Los colores y las sustancias a partir de los cuales se obtienen son simbólicos por sí mismos. El barro blanco se emplea como señal de luto, mientras que el ocre rojo está asociado con la sangre de los seres ancestrales que ahora residen en la tierra.

Los aborígenes fabrican una amplia gama de pinceles con fibras y palos diversos, cuyos extremos deshilachan masticándolos o adhiriéndoles pelos o plumas. Las áreas más extensas de color de fondo se suelen cubrir con las manos. Los fijadores tradicionales empleados para aglutinar los pigmentos incluyen cera, yema de huevos de pájaro, resinas y savia de orquídeas.

Como la pintura expresa las relaciones entre las cosas a nivel social, espiritual y físico, suele ser significativa la ubicación de los elementos en relación a los puntos cardinales. No obstante, la posición de imágenes dominantes puede señalar una orientación preferente.

Los sistemas de comunicación en la Tierra de Arnhem representan imágenes figurativas o esquemáticas y dibujos convencionales y geométricos, ya sea por separado o, más frecuentemente, en grupos. Las pinturas se dividen en una serie de variantes estilísticas regionales. Al Oete de la Tierra de Arnhem, la pintura sobre corteza tiende a ser más naturalista y de fondo sencillo, mientras que en el Este es más frecuente el empleo de la geometría que cubre toda la composición. En la Tierra de Arnhem se distinguen los estilos en base al tipo del terreno que ocupa el artista, según el tema de trabajo, el clan del artista y su filiación a un grupo lingüístico. Otro facto es la moiety del artista, es decir, a cual de los dos grupos sociales complementarios pertenece. La pertenencia a una moiety, heredada por vía patrilineal, determina los derechos de un artista a emplear determinados dibujos y pautas.

Las pautas de trama cruzada son características de las pinturas de la Tierra de Arnhem. Son dibujos preestablecidos que identifican a los clanes. Las tramas cruzadas, le son transmitidos a cada clan por sus antepasados. Se emplean para producir un efecto de viveza que simboliza la presencia de un poder ancestral o espiritual en la obra. En la actualidad se usan estos dibujos para dar efecto vibrante a las pinturas.

En la pintura los principales dramas ancestrales como el Wagilag y el Djang'kawu suelen representarse en estructuras compositivas preestablecidas que incluyen

elementos iconográficos específicos dispuestos según formas prescritas, al igual que la tradición ha influido en la representación de temas bíblicos en el arte europeo. Sin embargo, aun así las estructuras son lo suficientemente flexibles como para permitir cierto espacio para la variación, la innovación y la individualización artística. En términos generales, la gama de estilos artísticos de la Tierra de Arnhem puede dividirse en cuatro grupos regionales distintos.

Figuras de Transformación: El Oeste de la Tierra de Arnhem. Las figuras de la pintura del Oeste de la Tierra de Arnhem se suelen representar sobre fondos monocromos, que hasta la década de los setenta solían consistir en ocre lavados o rojos. En años más recientes se han empleado fondos blancos, amarillos y a veces negros. Los interiores de las imágenes trazadas pueden estar divididos en secciones, profusamente decoradas con dibujos similares a los pintados sobre objetos rituales y sobre el cuerpo humano en las ceremonias. Las pautas de trama cruzada o *rarrk* identifican a los clanes y le imbuyen el poder de los seres sobrenaturales al objeto sobre el que han sido pintadas. En la pintura sobre corteza los artistas elaboran mucho estos dibujos y pautas para obtener efectos ópticos y realzar la presencia del poder ancestral. Al igual que en las pinturas rupestres, son comunes el estilo dinámico y de rayos-X. Los aborígenes creen que los espíritus *mimi* no son seres creadores, por lo que pueden ser tanto benignos como malignos. Se les considera responsables de la realización de las pinturas rupestres de la región.



Anónimo, *Mimi alanceando a un canguro*, 1912

Esta corteza está considerada la imagen arquetípica de las pinturas del Oeste de la Tierra de Arnhem. El canguro y el cazador están representados en el estilo de rayos-X: la espina dorsal y los órganos internos del canguro son claramente visibles. La imagen del canguro es mucho mayor que la del cazador para destacar el tema principal del trabajo. Su propósito suele ser didáctico al ilustrar las partes de la anatomía animal y el método de caza.



Midjaw Midjaw, *Nadulmi en su manifestación como canguro y como jefe de los Wubarr*, 1950

La postura del canguro aquí, es similar a la de *Mimi alanceando a un canguro*, pero esta vez el tema pertenece a la esfera religiosa. El antepasado humano Nadulmi es el creador de la principal ceremonia de iniciación de los hombres wubarr. Nadulmi posee el poder de transformar su manifestación física, característicos de los seres ancestrales. Midjaw ha pintado a Nadulmi en estilo de rayos-X, pero los dibujos del cuerpo del canguro son como los de las pintruas corporales empleadas entre los wubarr. Para enfatizar la conexión con la ceremonia, se muestra a Nadulmi llevando plumas blancas de grulla y con una bolsa *dhila* ritual colgada del cuello. La pintura expresa la naturaleza espiritual o secreta del tema.

Los aborígenes reconocen dos formas principales de actividad mágica. Una de ellas se considera beneficiosa y se practica para producir resultados positivos. La pintura de una figura humana puede pretender reforzar el afecto de otra o la imagen de una mujer embarazada puede favorecer la fertilidad. La otra forma, la brujería, se emprende con proósitos negativos o malévolos y se emplea con frecuencia en relación

a ofensas de naturaleza sexual, cuando un amante despechado buscar venganza, por ejemplo, o como respuesta a una ofensa personal. Las imágenes de brujería tienen una serie de rasgos distintivos: la figura puede estar trazada con varios miembros y órganos dilatados y con el cuerpo retorcido en posiciones antinaturales. A veces se muestran los miembros y los orificios del cuerpo atravesados por barbas de pastinaca con las que se pretende infligir a la víctima un gran dolor o la muerte.



Compass Namatbara, *Espíritu Maam*, 1963

Aquí se expresa deformación al añadir dos piernas y exagera el pene para sugerir extravío sexual. *Maam*, nombre que se le da al aspecto no sagrado del alma, es una entidad malévol que, según se cree, permanece junto a los huesos de un difunto mientras la parte sagrada de su alma emprende un viaje a un lugar sagrado del país de los muertos.



Djawida, Nawura, espíritu de un antepasado del Tiempo del Ensueño, 1985

Como en el caso de Yingarna, los poderes de transformación física de Nawura se expresan mediante la combinación de características propias de especies distintas. Aquí, su cabeza tiene un largo hocico puntiagudo y una mandíbula curva parecida a la del cocodrilo representado a su derecha, Djawida enfatiza la naturaleza no humana de sus figuras al representar a Nawura y a sus esposas con seis dedos en cada mano. Las diversas especies de la composición tienen un lugar destacado en la gesta épica de Nawura.

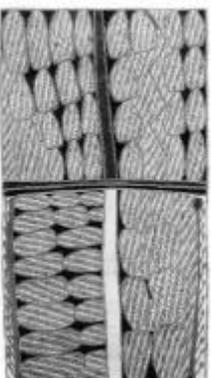


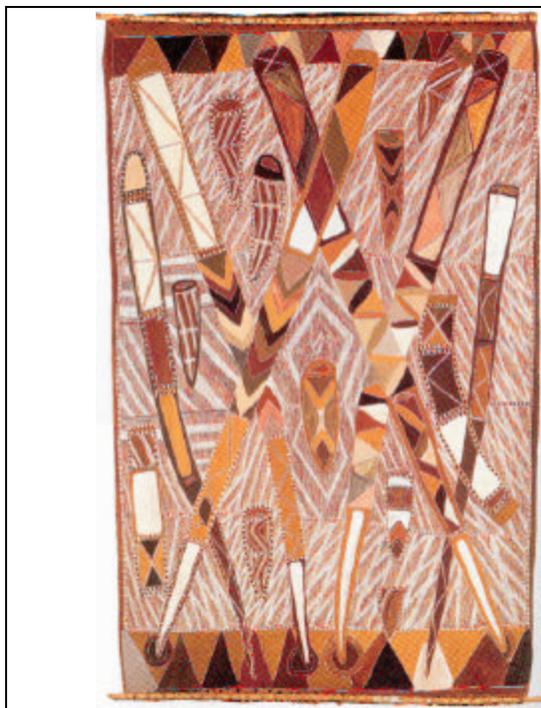
Nabekeyo, *Yingarna, la Serpiente Arco-Iris*, 1989

Se representa a Yingarna como a la creadora, la Primera Madre de los Kunwinjku. Nabekeyo ha pintado a Yingarna con nenúfares en la espalda para indicar su presencia en el pozo en el que habita. La Serpiente está devorando a personas a las que regurgitará más adelante transformadas en elementos característicos del paisaje. El tema de la deglución y regurgitación es de uso habitual en gran parte de la Australia aborigen como metáfora de la transición de un estado físico del ser a otro. Es un rasgo característico de varios relatos ancestrales que conciernen a la génesis del mundo y se emplea en las ceremonias para provocar la transición de los iniciados a un nivel espiritual superior.

Varas de Excavar y Bolsas Dhilla Sagradas: La Tierra de Arnhem Central.

Los estilos pictóricos de la región constituyen una transición entre las imágenes figurativas del Oeste y los dibujos y composiciones complejas más convencionales hallados al Este.

	<p><u>Mandarrk, <i>Narrangem y Naldaluk, espíritus Relámpago</i>, 1986.</u></p> <p>Las figuras de Narrangen y Naldalu, son similares a las halladas en las pinturas rupestres de la región. De hecho, Mandarrk pinta con frecuencia sobre paredes de roca. Esa pintura representa a los espíritus responsables de la creación de las espectaculares cortinas de relámpagos que acompañan a las lluvias torrenciales de la estación húmeda. Narrangem, a la derecha, lleva en la cintura un hacha de piedra para hacer truenos, mientras que las líneas que emanan de las figuras son las líneas formadas por los relámpagos, y los círculos representan las piedras lisas que crean los relámpagos al herir el suelo.</p>
	<p><u>Bangala, <i>Modj (Serpiente del Arco-Iris)</i>, 1988</u></p> <p>Bangala muestra a la serpiente creadora como parte integrante del territorio. La curva dinámica de su cuerpo expresa su gran fuerza, al tiempo que representa el curso del río Cadell que constituye su dominio. Los poderes sobrenaturales de Modj están contenidos en las bolsas ceremoniales negras que lleva al cuello, mientras que a la derecha, sobre su cintura, aparecen huevos, indicadores de su energía procreadora. Su hogar está presentado tanto en forma de media luna blanca en la mitad inferior de la pintura que indica la presencia de una roca en el agua como mediante el círculo blanco del extremo superior izquierdo que representa un hoyo en el margen del río.</p>
	<p><u>Galalebda, <i>Djinggabardabiya (falda triangular de pandanácea)</i>, 1989</u></p> <p>El motivo principal es la falda tejida de fibra de pandanácea que se lleva como si fuera un delantal, prenda simbólica de las mujeres guardba. En la sección superior derecha, un meandro representa la planta acuática gapalma, representada otra vez a cada lado del registro inferior para ilustrar cómo puede atrapar a las personas descuidadas. En una ocasión la planta de agua enlazó a la falda Djinggabardabiya ancestral en un lugar que ahora es el sitio subacuático sagrado de Nanganambirri. Aunque la pintura sigue el género del trabajo de su padre, quien representa a menudo este tema, Galalebda ha desarrollado una aproximación personal a él realizada por su uso particular del rarrk.</p>



Les Midikuria, *Varas de excavar y bolsa sagrada de dhilla en Ginajangga, 1988*

La bolsa de dhilla Kunmatj es la guardiana del pozo en la pintura. La pintura representa las varas de excavar ancestrales llamadas Gungarnin paseando por el país y saltando al suelo para crear los pozos representados en forma de círculos en la base de la corteza. Los elementos están pintados como si fueran contemplados bajo el agua, efecto logrado gracias a las innovadoras combinaciones de pautas rarrk y a una amplia gama de colores. Midikuria mezcla ocre, carbón vegetal y albero para conseguir rosas, naranjas y verdes, en un estilo poco habitual en la pintura sobre corteza.

Ritos de Pasaje de los Yolngu: Área Central de la Tierra de Arnhem. La gente de esta zona de la Tierra de Arnhem Central se autodenomina con el término genérico “yolngu”, que significa “pueblo aborigen”. En este territorio, aunque los clanes poseen la tierra, las ceremonias, los objetos rituales y los Ensueños, los estilos artísticos parecen más asociados con los principales grupos lingüísticos y con la filiación a una moiety. Entre los principales temas de la moiety *dhuwa* de la Tierra de Arnhem Central se encuentra el de la Gran Pitón Witiitj y las hermnas Wagilag. Este relato cuenta los actos de cración de las hermanas ancestrales durante su viaje del Sudeste de la Tierra de Arnhem hasta su encuentro épico con Witiitj



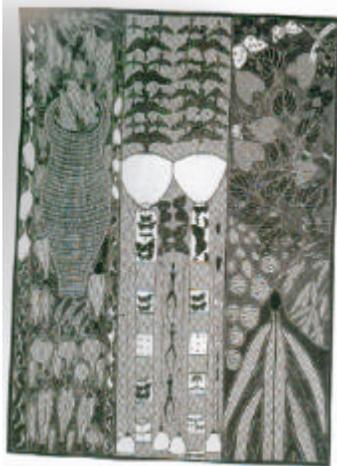
Djulwarak, *Historia religiosa de las Wagilag, 1965*

La pintura está dividida en dos secciones en la que los elementos rituales y narrativos representados de forma figurativa quedan aislados de una representación convencional del paisaje en el que tiene lugar la historia de la Wagilag. En la sección inferior, la forma enrollada de Witiitj vuelve a ser la imagen dominante. La sección superior está compuesta por rectángulos repetidos de dibujos de trama cruzada, la nube del monzón en forma de curva, líneas de puntos que representan la lluvia y bandas verticales a modo de truenos y relámpagos, combinados entre sí para representar las primeras precipitaciones monzónicas fertilizando el suelo. Estos dibujos remiten a los poderes de los seres ancestrales a los que se invoca, que empapan metafóricamente la tierra.



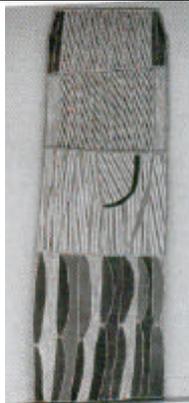
David Malangi, *Gunmirringu*, 1967

Esta corteza muestra el cuerpo del cazador decorado con los dibujos de su clan y rodeado por bailarinas rituales en la parte central izquierda de la pintura. La ceremonia incluye la caza y el consumo de canguros, un acto que hace referencia al persona muerta, mientras que la disección del cadaver simboliza la exhumación de los huesos humanos con el fin de prepararlos para la ceremonia de reenterramiento, en la que los huesos se colocan en un ataúd de tronco hueco. Según los manharrngu, el pelícano que aparece en el árbol guía el alma al país de los muertos. El árbol floreciente de corteza fibrosa que aparece en el registro superior de la pintura es semejante al poste del Lucero del Alba al que se unen los diversos astros matutinos simbolizados por las bayas blancas.



Jack Wnnummun, *Banumbirr, el Lucero del Alba*.

Esta cargado de alusiones metafóricas al ciclo de la vida y de referencias simbólicas al mundo natural. En el panel central, el comienzo de las fértiles lluvias monzónicas queda sugerido por una bandada de ibis. Debajo, los postes ceremoniales del Lucero del Alba simbolizan la procreación. La forma de los postes, cuyos grandes abanicos de plumas del extremo superior o atados por cuerdas representan el Lucero del Alba, se repiten en el panel derecho bajo la forma de los tubérculos de la planta del ñame. El ñame florece durante el Mayaltha, de enero a marzo, bien entrada la estación húmeda que constituye el período de crecimiento. En la estación de Midawar, a finales de la estación húmeda, el aumento de caudal de los ríos arrastra grandes cantidades de peces que los nativos atrapan en trampas, tal y como ilustra el panel de la izquierda. La trampa de los peces simboliza un contenedor de almas. En esta pintura quedan sucintamente reflejadas las complejas relaciones que se establecen entre diversos ámbitos de la experiencia.



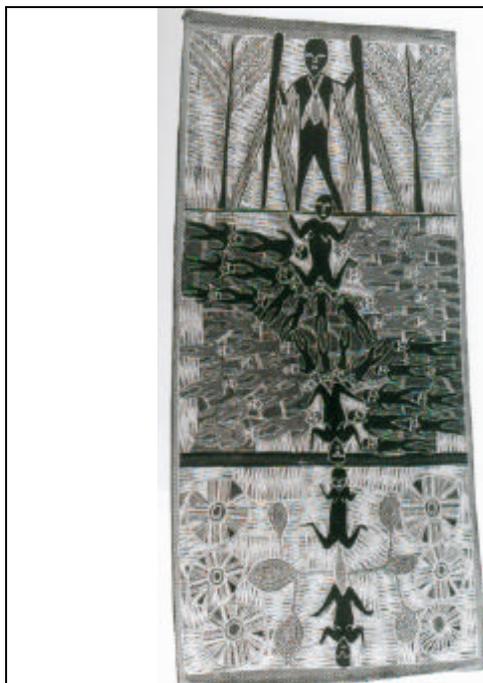
Wubugwubuk, *Hierba Walmi (tubérculos comestibles munyigani)*, 1990

Los artistas yolngu creen que al pintar su territorio establecen una relación entre éste y los individuos o grupos de su clan. Esta corteza representa un paisaje con agua corriente y hierba. El tubérculo comestible representado en la sección inferior de la pintura es el tótem personal de la artista y sirve para reafirmar su vínculo con el territorio y los derechos y responsabilidades de los que disfruta.

Mapas Ancestrales de los Yolngu: Noreste de la Tierra de Arnhem. Al Noreste de la Tierra de Arnhem, de la isla de Galiwinku a Yirrkala y más al Sur por la costa, la pertenencia a un clan desempeña un papel primordial. En la pintura, las estructuras compositivas subyacentes o plantillas identifican a cada clan y actúan como un mapa conceptualizado de su territorio. En este arte el énfasis se pone en los dibujos formales y en las composiciones preestablecidas.

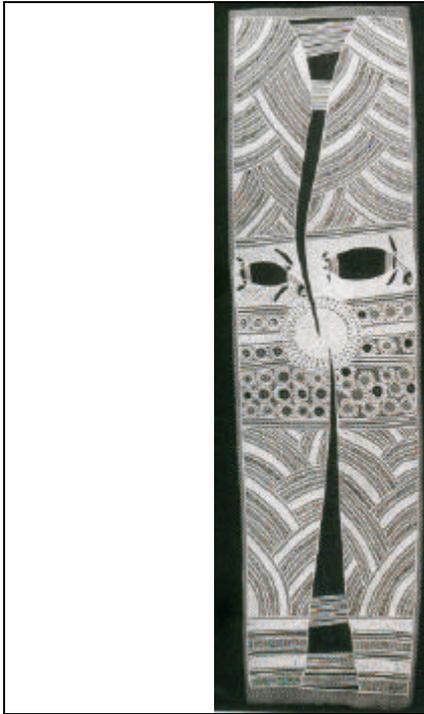
Una preocupación fundamental entre los artistas del Noreste de la Tierra de Arnhem es lograr que sus pinturas tengan resplandor y brillo. Lo consiguen mediante la densidad visual de los *dhulang* o los dibujos de clan de trama cruzada y la superposición de capas distintas de color que culminan con el uso de las tramas blancas. El efecto que se pretende lograr es el de un trémulo resplandor visual, en consonancia con el papel de la pintura en el contexto ceremonial.

Entre los principales temas *dhuwa* del arte del Noreste de la Tierra de Arnhem figuran los antepasados Djang'kawu. Al igual que sucedía en las formas convencionales y realistas de relatar los episodios del relato de las Wagilag, también aquí las representaciones de este tema adoptan diversas formas pictóricas. El hermano y hermanas Djang'kawu se encontraron con varias criaturas en su viaje a Ylangbara. Las bolsas *dhilla* minuciosamente decoradas con plumas, las esteras cónicas, y las largas varas de excavar, iban a tener un papel importante en acciones creadoras. A lo largo del viaje crearon todo tipo de especies naturales y les pusieron nombre. Formaban fuentes sumergiendo sus varas en el suelo. Las varas se convertían en árboles. Las hermanas dieron a luz a los antepasados de los clanes de ese territorio, así como objetos sagrados.



Marika, *El nacimiento de los hijos Djang'kawu en Yalangbara*, 1982.

En el panel superior, el hermano Djang'kawu está representado con una bolsa *dhilla* colgada al cuello y sosteniendo dos largas varas de excavar. A cada lado se ven las varas de excavar convertidas en árboles de casuarina. El panel central muestra de forma esquemática a las dos hermanas dando a luz a los clanes. El dibujo del clan Rirratjingu que da forma al fondo de la pintura también constituye la pauta formada por las arenas cambiantes de la playa de Yalangbara. El tema del panel inferior es idéntico, pero aquí el acontecimiento se muestra simbólicamente. Las formas punteadas representan las placetas, y los clanes a los que las hermanas han dado vida están representados mediante seis figuras redondas que indican las esteras cónicas de los Djang'kawu.



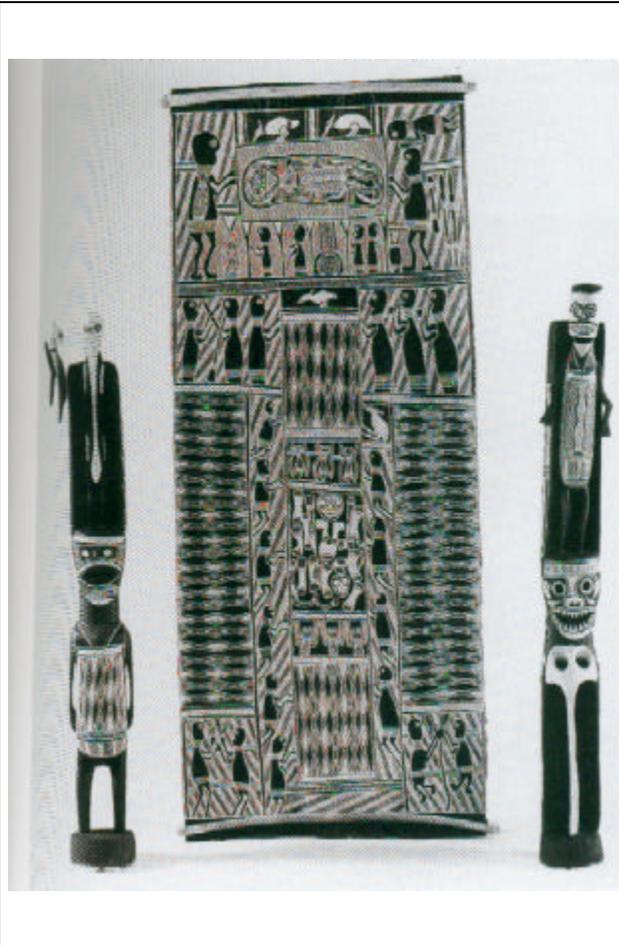
Mawalan Marika, *El Ensueño de la tortuga*, 1990

Queda ilustrada la conexión entre las dos figuras ancestrales del clan Rirratjingu, Mururruma el gran cazador de tortugas y Djambuwal el Hombre Trueno. Sobre un fondo pautado con el dibujo del clan Rirratjingu que representa el mar, las algas marinas y las dunas de arena, las largas figuras puntiagudas que atraviesan la composición indican los chorros de agua que hace bajar el Hombre Trueno en la estación húmeda, mientras que la imagen central es un pozo de Dhambaliya (isa de Bremer), cuyas rocas contienen el espíritu de Mururruma.



Munggarawuy Yunupingu, *La historia de Lany'tjung número dos*, 1959

El fuego fue creado por Baru, el Hombre Cocodrilo, durante una ceremonia en el territorio del clan de Madarrpa. Este fuego ancestral se extendió hasta el territorio de otros clanes de la región, lo que creó vínculos rituales entre ellos. Esta pintura es un compendio de los aspectos del Ensueño del Fuego para el clan Gumatj. Aquí la pauta característica del clan simboliza la arena, mientras que las líneas sombreadas que separan los paneles indican bancos de arena sumergidos. En el panel superior derecho, Baru descansa junto a la desembocadura del río, mientras que en el inmediatamente inferior ya tiene el dibujo del fuego quemado sobre su piel y la pata delantera izquierda icinerada. El panel inferior izquierdo representa el bandicut que se salvó del fuego al esconderse en un tronco hueco. Sobre el suelo de danza de forma cónica que figura en el panel inferior derecho tiene lugar una ceremonia en la que se representan las acciones de los seres ancestrales por medio de las danzas del Bandicut, de la Miel Salvaje, del Agua y del Fuego. También se está invocando y bailando un nuevo Ensueño. Se trata de Dugong, el Manatí, representado por los paneles de rombos alargados del extremo superior izquierdo.

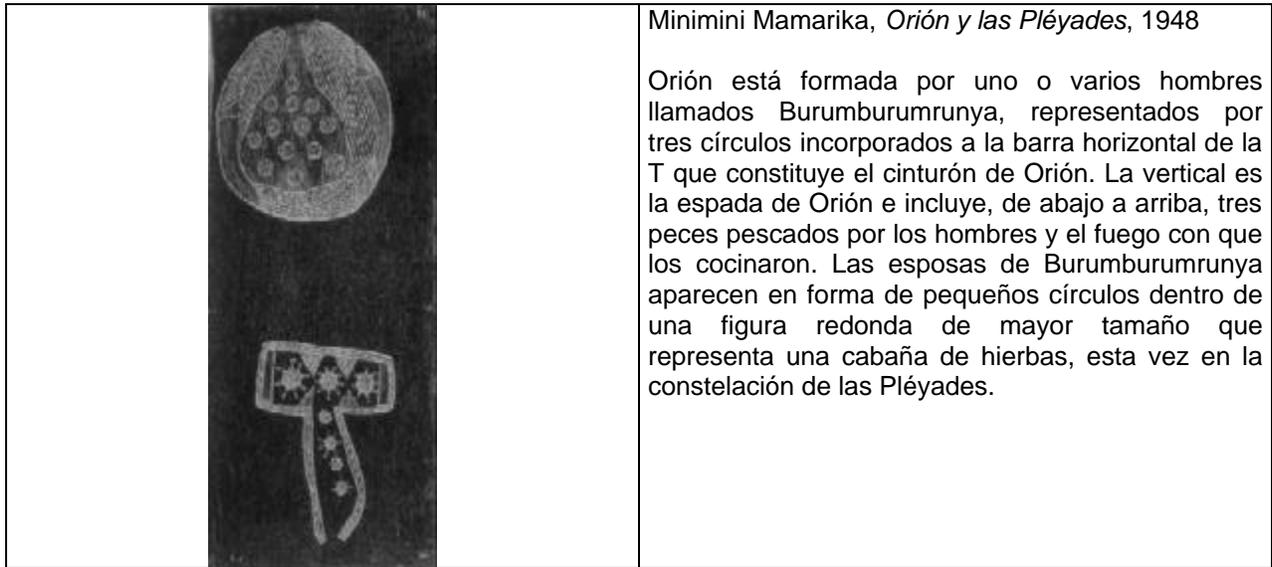


Luma Luma Yunupingu, *El viaje del espíritu*, 1984

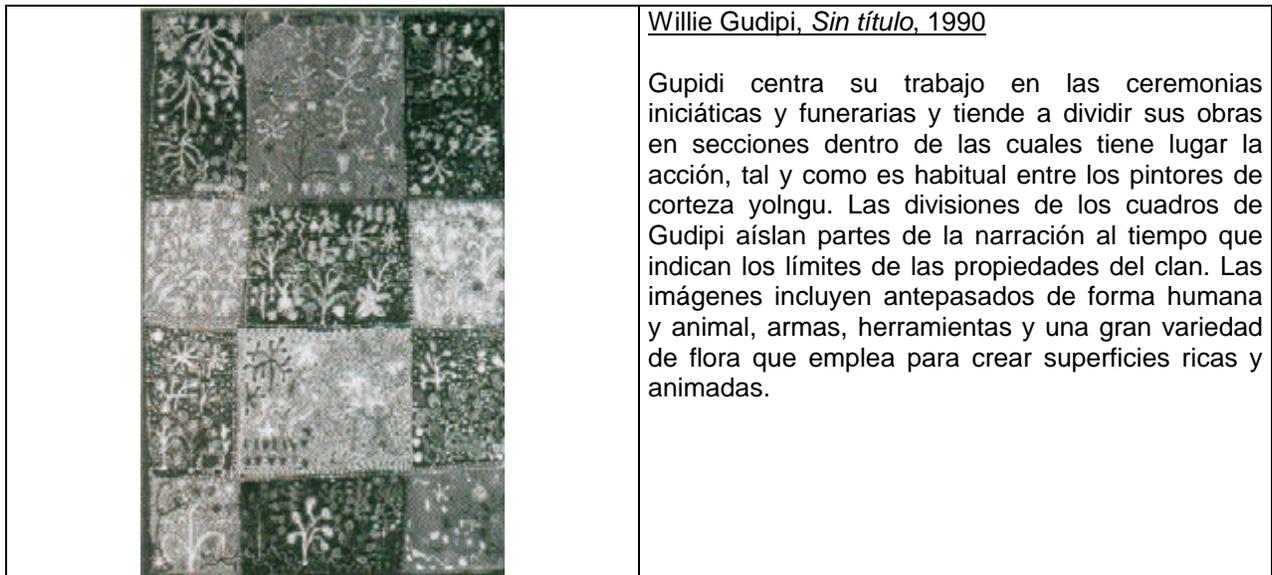
El viaje del alma es también el tema de *El viaje del espíritu*, quien interpreta las transformaciones sufridas por el cuerpo y el alma a través de los rituales funerarios practicados en la Tierra de Arnhem. En esta región el enterramiento se compone de dos fases. La primera se celebra después de la muerte, al pintar ritualmente el cuerpo del difunto con los dibujos del clan y disponerlo en lo alto de un árbol o enterrarlo. En esta pintura, el cuerpo aparece representado sobre una plataforma en la sección superior. La cacatúa blanca o *ngerik* de la parte superior guiará el alma hasta el país de los muertos. La sección inferior de la pintura representa el rito de reenterramiento o la ceremonia del tronco hueco. En ella se reúnen los huesos, se cubren de ocre amarillo, se trituran y se colocan en un ataúd de tronco hueco previamente pintado con los dibujos más relevantes del clan y con imágenes totémicas. Los participantes en el ritual colocan el ataúd de tronco hueco en las propiedades del clan del difunto, donde es abandonado a los elementos. Con esta ceremonia se pretende lograr una transición segura del alma del difunto hasta el país de los muertos. Una vez celebrada, se suspenden las prohibiciones que habían entrado en vigor para la familiar del difunto en el momento de la muerte y que incluyen la prohibición de hablar y de ingerir determinados alimentos.

Narraciones Sobre Corteza: Groote Eylandt. Aunque los pobladores de la zona occidental de Groote Eylandt comparten muchas de las creencias religiosas continentales, los estilos pictóricos del arte de este archipiélago son claramente distintos y están íntimamente vinculados con las pinturas rupestres que abundan en las islas. Las figuras pueden aparecer sólo contorneadas o bien con dibujos decorativos interiores de tramas y tramas cruzadas, parrillas y líneas partidas o punteadas que tal vez hagan referencia a los dibujos de las pinturas corporales o describan las características topográficas del terreno.

Los temas de las pinturas sobre corteza incluyen a seres y espíritus ancestrales bajo forma humana o animal, la flora y la fauna, constelaciones, los tres vientos principales, los cacassan y sus ceremonias y acontecimientos históricos. Gran parte de las pinturas sobre corteza se realiza con propósitos didácticos y para comentar acontecimientos. Entre los temas más comunes de la pintura de Groote Eylandt figuran las constelaciones. La Vía Láctea aparece como un río que atraviesa el cielo, lleno de peces y de especies comestibles con los que los seres celestiales comparten su comida.



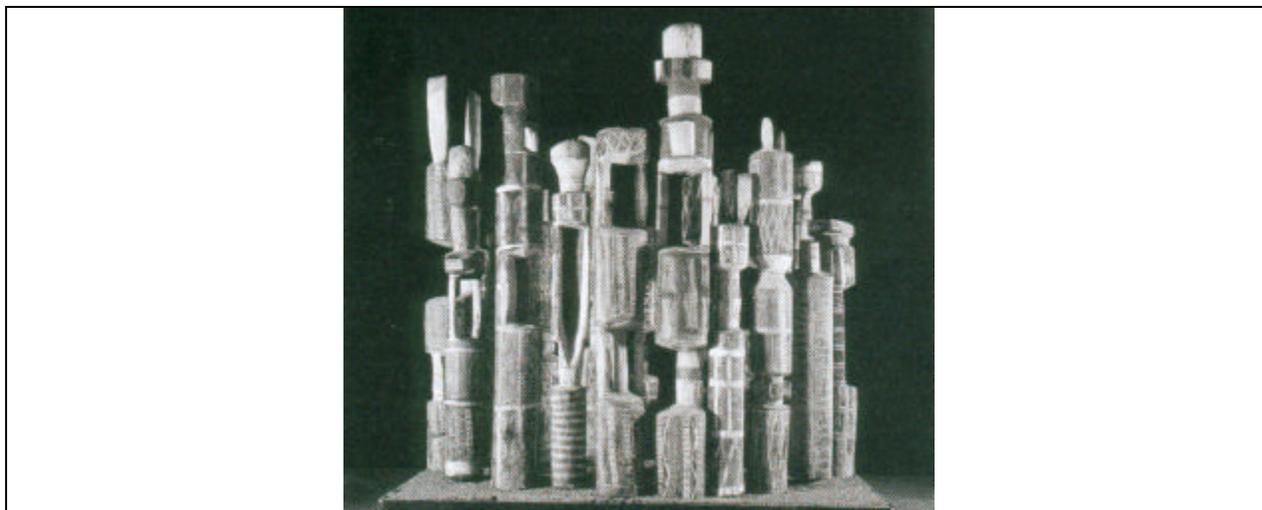
Narraciones Sobre Tela: Ngukurr. Los artistas que ahora viven a lo largo del Río Roper y en la ciudad de Ngukurr han preferido el empleo de la pintura sintética sobre tela.



Arte Aislado: Los Tiwi. El pueblo tiwi vive en las islas Bathurst y Melville situadas al Norte de Darwin. Las ceremonias se celebran en torno a dos ciclos principales: el ritual iniciático Kulama, que celebra la vida, y los ritos funerarios Pukumani. La herencia matrilineal es un aspecto importante de la estructura social tiwi, y las mujeres desempeñan un papel predominante en la mayor parte de las expresiones culturales, desde las ceremonias hasta el arte.

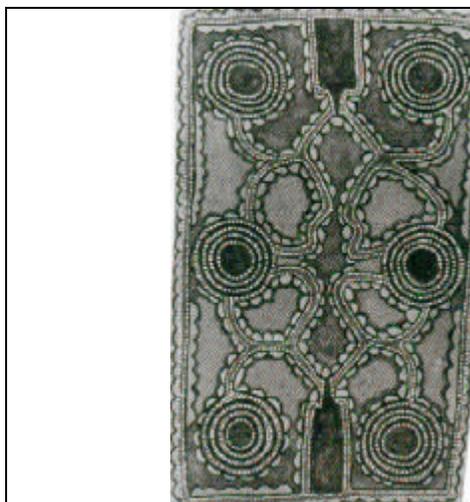
La ceremonia del Pukumani ha dado lugar a gran parte del arte de los tiwi. Los espectaculares postes pintados llamados tutini son tallas de madera densa y dura y se emplean para señalar las tumbas. Los tiwi ven en estos postes una forma análoga a la figura humana, y tratan de representar en ellos los aspectos o las asociaciones del

difunto cuya tumba flanquean. Una tumba puede estar rodeada por un número indeterminado de postes, aunque normalmente la presencia de más de veinte significa que el difunto había alcanzado una categoría ritual muy elevada. El grupo de diecisiete postes de Pukumani que se conservan en la Art Gallery de Nueva Gales del Sur se realizó en Milikapati en 1958.



Convergencia: El Arte de Wadeye y Kimul. Entre los Ensueños principales de los murrinh-patha está el asociado con una manifestación del culto religioso kunapipi conocida como Punj. Mutjingga la Ogresca, la Madre Primordial, constituye el elemento central del Ensueño. También aquí surge el tema recurrente de la deglución y regurgitación. Los demás seres pidieron a Mitjingga que vigilara a los niños mientras ellos iban en busca de miel salvaje. Durante su ausencia, Mutjingga se tragó a varios de los niños y se fue corriendo. Los padres de los pequeños la encontraron junto a la orilla de un río y la destripación para encontrar a sus hijos todavía vivos en su vientre.

La iconografía de Wadeye y Kimul está muy convencionalizada y representa muchos de los elementos hallados en el arte del desierto, en particular el empleo de círculos concéntricos que normalmente indican el espacio, y las líneas sinuosas que muestran los viajes de los antepasados.



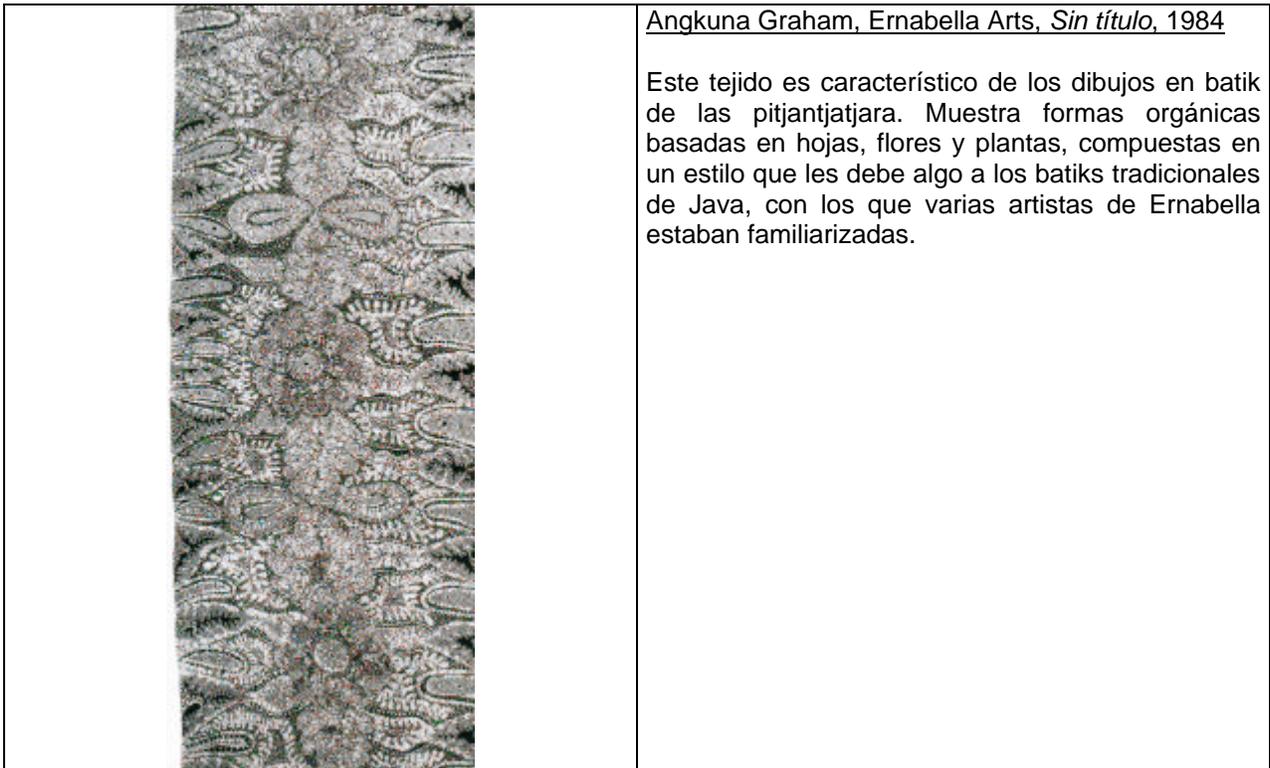
Charles Mardigan, *Billabongs*, 1961

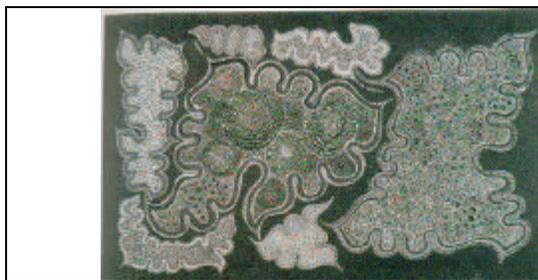
Aparecen unos pozos circulares de Yenmeni, en el territorio del artista. Las dos figuras rectangulares apuntadas en la parte central superior e inferior de la pintura muestran las fronteras de las propiedades del clan de Mardigan.

EL ARTE DEL LUGAR Y DEL VIAJE: EL DESIERTO

El número de elementos básicos del arte pictórico es limitado, si bien tienen una amplísima gama de significados. La iconografía del arte del desierto es un lenguaje autónomo y distinto del de la Tierra de Arnhem. De toda la serie de dibujos e iconos convencionales, los más característicos son los que denotan lugar o emplazamiento y los que indican senderos o movimiento. Los círculos concéntricos pueden indicar un lugar, un campamento, un pozo o un fuego. En las ceremonias, el círculo concéntrico le proporciona al poder ancestral que yace dentro de la tierra los medios necesarios para salir a la superficie y regresar después de nuevo a ella. Las líneas rectas o sinuosas pueden indicar un relámpago o cursos de agua, o describir los senderos recorridos por antepasados o seres sobrenaturales. Las huellas animales y humanas también forman parte de la imaginaria del desierto. Las formas en U pueden presentar a los habitantes de un lugar o bien pechos femeninos, mientras que los arcos pueden ser bumeranes o cortavientos, y las barras o rectas cortas suelen ser lanzas y varas de excavar. Las áreas punteadas pueden indicar chispas, fuego, suelo quemado, humo, nubes, lluvia y otros fenómenos.

Entre las formas más espectaculares del desierto cabe contar las grandes pinturas ceremoniales sobre el suelo o los mosaicos realizados con pigmentos terrosos u otra clase de materiales naturales sobre una superficie de tierra previamente preparada. Las pinturas sobre el suelo suelen ser de naturaleza altamente sagrada y a menudo secreta, aunque en algunos casos excepcionales hayan sido realizadas en contextos públicos. Mientras que muchas pinturas, especialmente las realizadas por hombres, suelen mostrar una visión heroica y expansiva del territorio, los batiks de las mujeres construyen imágenes basadas en un conocimiento de los pequeños detalles.

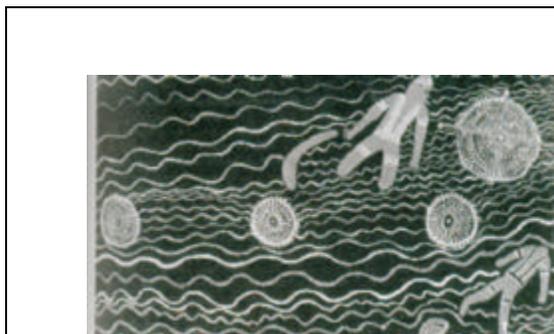




Kay Tunkun, *El Ensueño de Kipara (pavo salvaje)*, 1986

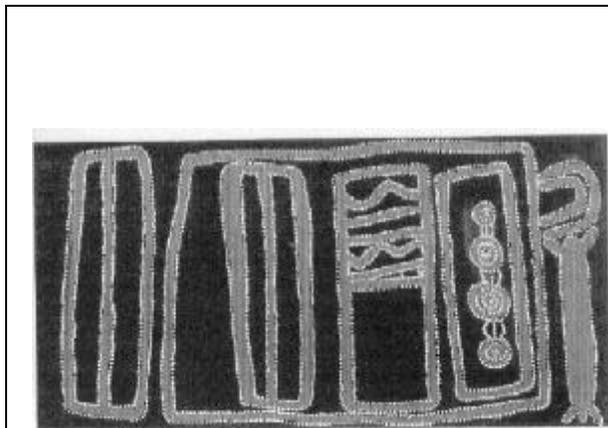
Esta acuarela del área de Fregon (Australia Meridional) combina formas floreadas y círculos punteados que sugieren el *yawulyu* ceremonial de los que se trazan tradicionalmente en la arena para acompañar los relatos de mujeres.

La naturaleza plana de los trabajos y la consiguiente falta de una línea de horizonte al estilo del paisajismo europeo hacía que la orientación visual fuera una cuestión de poca importancia, a no ser que el artista lo pretendiera de otro modo. La relación entre la distribución de los elementos en la pintura y los puntos cardinales expresa un significado más profundo, dado que estos últimos suelen emplearse en la descripción de pueblos y lugares distantes, así como para indicar la dirección de los viajes de los seres del Ensueño. En el contexto tradicional, la iconografía convencional que se pintaba sobre un objeto hacía innecesaria la representación del objeto en sí.



Long Jack Phillipus Tjakamarra, *El Ensueño de los hijos de Kadaitcha*, 1972

Representa la figura de Kadaitch o guardián de la ley en la parte superior de la pintura, y abajo a la derecha el cuerpo decapitado, como los tres grupos de círculos concéntricos que representan los fuegos de Kadaitcha y las líneas onduladas del humo. El tema de la pintura es didáctico y su fin es la educación de los niños pequeños. Al igual que los extranjeros, los niños no han sido iniciados, de modo que el artista ha considerado que estas imágenes serían aptas para la exposición pública.



Charlie Tjararu Tjungurrayi, *Mitukatjirri*, 1972

Aquí se prescinde abiertamente de las imágenes naturalistas. Describe la creación de un paisaje por parte de antepasados que están celebrando ceremonias en un lugar en el que hay una cueva sagrada. En las proximidades de una roca de forma inusual, los antepasados varones violaron la ley al mantener contacto sexual con mujeres del grupo de parentesco equivocado. Los círculos concéntricos unidos por líneas indican estos lugares y los senderos ancestrales que los unían, mientras que las restantes imágenes hacen alusión a las formaciones geológicas y a los antepasados. El relato es un advertencia sobre la necesidad de mantener una conducta sexual apropiada, aunque también trata de los acontecimientos cataclísmicos que llevaron a la creación del territorio.

En la pintura ritual, los puntos se emplean para bosquejar los elementos del dibujo y con este fin aparecieron también en las pinturas acrílicas, hasta que los artistas

extendieron gradualmente su uso para cubrir toda la superficie de la pintura. Este empleo de puntos o de marcas repetidas puede tener varios orígenes distintos, si bien ninguna de estas posibilidades es excluyente. Puede que se pretendiera evocar el empleo de plumón de ave o de pelusa fibrosa, o bien imitar el procedimiento de la realización de pinturas sobre el suelo. También puede que se emplearan para señalar diferencias en la topografía y la vegetación. Las áreas punteadas pueden enmascarar dibujos sagrados, o bien emplearse para generar efectos ópticos estimulantes con el fin de evocar la presencia de poderes sobrenaturales en la tierra. El empleo de puntos por extenso crea un campo dentro del cual tiene lugar la acción de la pintura.



Johnny Warrangula Tjupurrula, *Nintaka y los hombres Mala*, 1973

El empleo de los efectos visuales creados por la superposición de pautas punteadas se lleva hasta tal punto que los elementos iconográficos se disuelven en el campo de la pintura. La obra trata de la creación de un país a través de una serie de acontecimientos épicos. Dos grandes antepasados de Wallaby se comen a Matingpulangu, un gran Antepasado del Dingo, quien es devuelto a la vida por Luurnpa, un Hombre Pescador. Los antepasados aparecen representados por sus pisadas en el extremo superior derecho de la pintura. Nintaka, el lagarto, figura tanto de forma naturalista como por las huellas de la zona inferior derecha. Tres pulgares (los círculos concéntricos) están rodeados por formas en U que representan a antepasados antropomorfos. Uno de estos lugares, Tjikari, es el lugar de nacimiento del artista, de modo que la pintura refleja la conexión religiosa entre su persona, sus antepasados y el territorio.



Anatkari Tjampitjinpa, *Suelo ceremonial en Kulkuta*, 1981

Representa una ceremonia iniciática Tingari. Los grupos de círculos más grandes representan los dibujos corporales de los ancianos que a su vez están pintando los cuerpos de los jóvenes iniciados, representados por círculos más pequeños. El punteado de fondo constituye el suelo ceremonial despejado, mientras que el punteado perimetral de la pintura indica un curso de agua que rodea el campamento. Se hace un empleo mínimo de la iconografía para sugerir una riqueza de conceptos mucho más profunda que la interpretación que se da a los no iniciados.



Uta Uta Tjangala, *El Ensueño del Anciano*, 1983

Es un tema tingari que remite al castigo sufrido por un hombre que había tenido una aventura sexual con su suegra. El pintor ha renunciado a muchos elementos simbólicos gráficos. Los círculos unidos representan los lugares visitados en la saga, mientras que las figuras ovoidales más grandes representan las formaciones rocosas del emplazamiento de Yumari. La impactante composición refleja los cataclismos que han conformado el paisaje. En compensación de los elementos sumarios, puede apreciarse un sendero sinuoso que conduce de un emplazamiento a la figura del Anciano con el cuerpo pintado.



Clifford Possum Tjapaktjarri, *Historia del Ensueño de la Hormiga de la Miel*, 1933

Se muestran campamentos durante las ceremonias relacionadas con el Antepasado de la Hormiga de la Miel que se celebran en Karrinyara, un lugar del Norte de Papunya. Las filas de hombres de alternan con las de las mujeres. Las grandes ceremonias suelen celebrarse en la época de abundancia que sigue a las lluvias, cuando el territorio es capaz de sostener un gran número de personas en un mismo lugar. La riqueza de la tierra se indica mediante unos gusanos que aparecen en los dos bordes opuestos de la pintura en torno a los campamentos. Las dos horizontales levemente coloreadas representan la bruma matutina propia del lugar en esta época del año. La pintura refleja la estacionalidad, la naturaleza cíclica de las buenas estaciones, así como la concentración de la gente y las ceremonias.



Tim Leura Tjapaltjarri, *Los campamentos de los hombres en Lyrrpurruna Nguturra*, 1979

Está dedicada a la preparación formal de ceremonias. Un cazador ancestral, representado en el centro de la pintura por una gran forma en U y por sus armas, aparece sentado en el campamento ritual principal. Otros participantes en el rito se distribuyen en los campamentos de alrededor. Una serpiente y un lagarto goanna representan el conjunto de las presas del Cazador (el territorio, antaño rico en canguros y emús, está ahora empobrecido). La obra de Leura detila la melancolía que han generado las instrucciones hostiles y destructivas de la cultura europea en su país. Los colores oscuros aumentan la atmósfera opresiva.



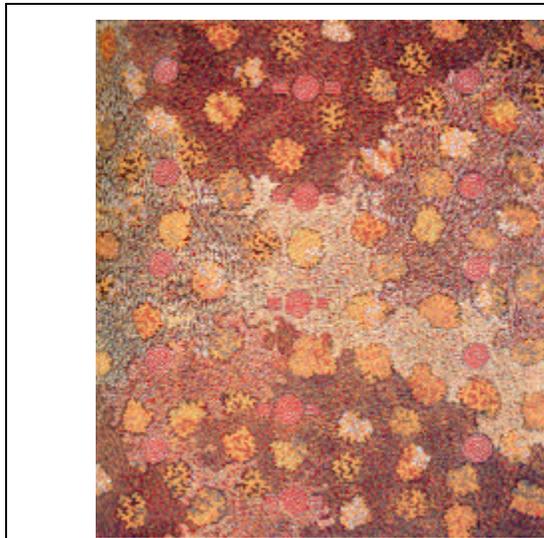
Sonder Nampitjinpa, *Las ceremonias Pankalagu en Yamunturnga, 1987*

Es un coolamon (bandeja de madera) pintado que muestra campamentos ceremoniales y mujeres, representadas por arcos y sentadas según una disposición formal.



Pansy Napangati, *Anciano en Ipilli, 1990*

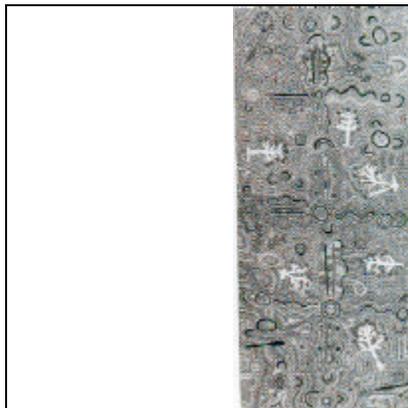
También ilustra una escena ritual: el círculo central es el pozo de Ipilli, mientras que esta vez las tres formas en U no representan a sendos individuos, sino que son un único hombre tjakamarra de cierta edad con su lanza, bumerán y una cinta en el pelo, en diversos estadios de la celebración de su propia ceremonia.



Maxie Tjampitjinpa, *El Ensueño de la Hormiga Voladora en Wantungurru, 1988*

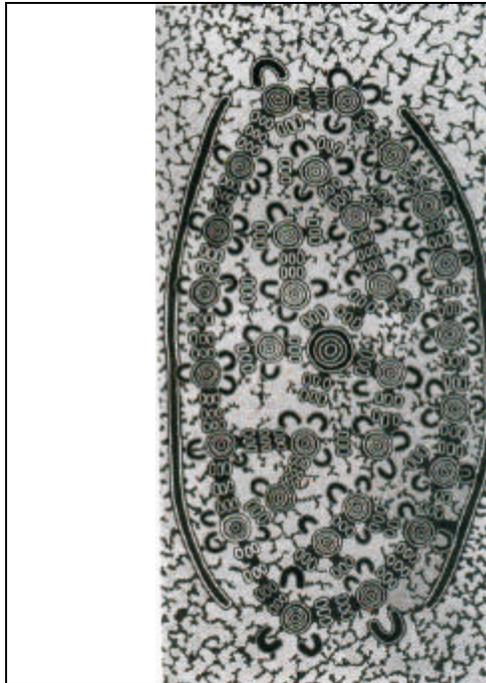
Remite a acontecimientos ceremoniales, tal y como indica la disposición regular de iconos. Los círculos indican los agujeros en la tierra desde lo que las termitas ancestrales conocidas como Hormigas Voladoras emergieron para realizar sus actos de creación. Los círculos con barras a cada lado son las pinturas corporales de los principales participantes en las ceremonias. Las térmitas salen en enjambres para ejecutar sus vuelos nupciales después de las lluvias y se las asocia con la fertilidad y la reproducción. Esta riqueza es evocada por las áreas punteadas características de Tjampitjinpa, comparables a las manchas de pintura que se aplican sobre cuerpos humanos y objetos en las ceremonias.

Artistas Warlpiri de Yuendumu y Lajamanu. Las cualidades dinámicas de la pintura se convirtieron en un sello de las primeras pinturas de Yuendumu. La naturaleza ordenada de la creación es evocada en la estructura de las ceremonias y en la composición de las pinturas.



El Ensueño de la Opossum, 1988

Se alude al Antepastado del Opossum que creó los pozos de Warrkapparli, Lawanjajarra y Mwurji, representados por los tres grupos de círculos concéntricos que transcurren verticalmente por el centro de la pintura. Toda la acción de la imagen se centra en estos círculos. Las líneas rectas y sinuosas indican los viajes nocturnos de los opossums de los lugares principales a otros representados como círculos entre dos formas en U, al tiempo que trazan los movimientos de los ejecutantes en el ritual. Los iconos en forma de E representan las pisadas del Opossum y señalan cada una de las líneas de su viaje.

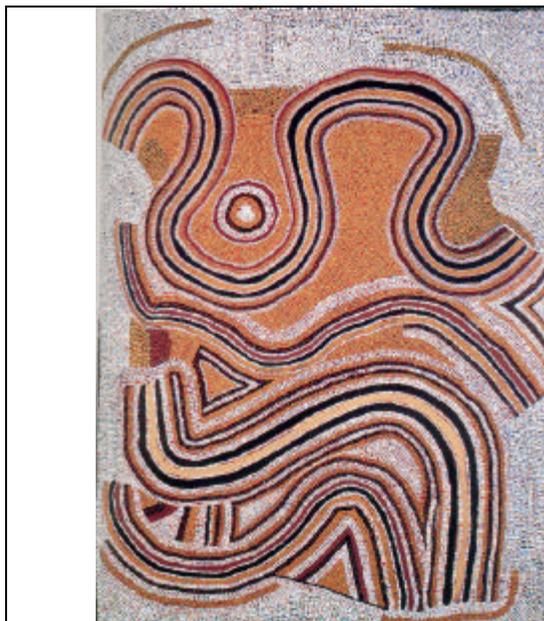


Nampijinpa Poulson, *Pamapardu Jukurrpa (El Ensueño de la Hormiga Voladora)*, 1990

Las hormigas voladoras o termitas proporcionan comida y áreas de anidamiento a los goannas además de ser consumidas por los aborígenes, por lo que simbolizan la fecundidad de la tierra. La calidad gráfica muestra el interés de la artista por la organización espacial de la ceremonia de las Hormigas Voladoras, con un espacio cercado por dos grandes arcos. El grupo central de círculos concéntricos es también el emplazamiento de Wantungurru y la construcción central sobre el suelo ceremonial. Los restantes grupos de círculos representan al mismo tiempo los campamentos ceremoniales más pequeños y los termiteros, rodeados por las formas en U de mujeres que pretenden recolectar las hormigas y sus huevos.

Aún compartiendo las tradiciones artísticas de los warlpiri de cualquier otro lugar, los artistas de Lajamanu prefieren las composiciones más libres, enfatizando la fuerte calidad gráfica de los elementos básicos de la iconografía del desierto. Los elementos figurativos e incluso las huellas animales y humanas aparecen con menos frecuencia que en cualquier lugar del desierto.

Entre los principales Ensueños pintados por los hombres cuentan el agua, la lluvia, las nubes y los truenos, y Jangala tiene la custodia ritual de muchos de estos Ensueños. Sus pinturas se caracterizan por tener fondos blancos y una paleta restringida, tal y como muestra *El Ensueño del agua*.



Abie Jangala, *El Ensueño del Agua*, 1987

Esta pintura representa una inundación ancestral que se originó en Mikanji, cerca de Yuendumu, llegó hasta Puyurru y después se desvió a Kulpulunu y Kamira en el Norte. Las aguas anegaron el territorio y continuaron hacia el Norte hasta que alcanzaron el mar, uniendo las regiones interiores del desierto de Tanami con la costa.

Del Batik de Seda a las Puertas de Coches: Utopía. La historia del reciente arte de Utopía está jalonada por una serie de exposiciones colectivas. La primera celebrada en 1988 consistió en una colección de batiks, incluido el *Ensueño del Lucero del Alba*, de Sandra Holmes Kermarre.



Sandra Holmes Kermarre, Utopia Women's Batik Group, *El Ensueño del Lucero del Alba*, 1988

La obra trata de un relato de creación ancestral referido a dos Hermanos del Cielo, el más joven de los cuales tenía una vara con la que hizo un fuego para asar un canguro. Los hermanos se pelearon y el menor cayó en el fuego y explotó, creando así las estrellas. El hermano mayor se convirtió en el Lucero del Alba. La imagen del batik representa la creación del firmamento reflejada en el paisaje. Los círculos representan las piedras del suelo, mientras que el círculo central es un pozo.



Ada Bird Petyarre, *Hierbas sagradas*, 1989

Las ceremonias de mujeres son el tema. Las formas vegetales permitrales del cuadro señalan el centro de la obra, donde un círculo representa una pintura sobre el suelo. A cada lado de este círculo aparecen formas rectangulares descritas por puntos que se asemejan a un suelo ceremonial. La pintura muestra un paisaje en perspectiva plana, como si alguien lo estuviera viendo desde lo alto, al tiempo que la composición sugiere que el espectador está mirando hacia arriba a través del suelo, tal y como se cree que los seres sobrenaturales contemplan el mundo desde su hogar subterráneo.