



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*LA ABORIGINALIDAD EN LA TRANSICIÓN
DEL ARTE NATIVO AUSTRALIANO.*

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARIO ELISEO JUÁREZ RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. MARIE ARETI HERS STUTZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. EMILIE CARREÓN BLAINE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. FERNANDO BERROJALBIZ GENIGAONAINDIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., MAYO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Peace was yours, Australian man, with tribal laws you made,
Till white colonials stole your peace with rape and murder raid;
They shot and poisoned and enslaved until, a scattered few,
Only a remnant now remain, and the heart dies in you.
The white man claimed your hunting grounds, and you could not remain,
They made you work as menials for greedy private gain;
Your tribes are broken vagrants now wherever whites abide,
And justice of the white man means justice to you denied.
They brought you Bibles and disease, the liquor and the gun:
With Christian culture such as these the white command was won.
A dying race you linger on, degraded and oppressed,
Outcasts in your own native land, you are the dispossessed.*

- KATH WALKER, The Dispossessed.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Coordinación de Estudios de Posgrado así como a la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo que recibí como becario del Posgrado en Historia del Arte.

A la Facultad de Filosofía y Letras, al Instituto de Investigaciones Estéticas, al Comité Académico y al Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes.

A los miembros de mi Comité Tutorial; Dra. Marie Areti Hers Stutz, Dra. Emilie Carreón Blaine y Dr. Fernando Berrojalbiz Genigaonaindia, gracias por su tiempo y su esfuerzo, por sus consejos y sus enseñanzas.

A mis padres por su amor y su perseverancia, gracias por enseñarme el valor del trabajo y la dedicación. Por brindarme un hogar y una educación, ustedes son mi motivo para seguir adelante, los amo con toda mi alma.

A mis hermanos, de los cuales me siento profundamente orgulloso, Yaz, Juan, gracias por regalarme su compañía y su confianza. A Val por ser una bendición para todos nosotros, a Axel por formar parte de esta nueva familia (ves como sí me acuerdo de ti).

A mis abuelas por su fortaleza y su honestidad, a Juani por enseñarme que todo es posible, a Caro y a Mago por estar conmigo siempre. Gracias a mis tías, primas y sobrinas, ustedes me han enseñado el valor de los lazos familiares y el esfuerzo. A la familia Juárez por ayudarme a cumplir este sueño, gracias por todo su apoyo.

A Diego por creer en mí siempre, por su cariño y su comprensión, gracias por todo lo que me ha enseñado pero sobre todo por no dejarme sólo nunca, estoy muy orgulloso de nosotros.

A mis amigos y a mis compañeros por alegrar mis días y extrañarme tanto; Iliane, Jonathan, Nallely, Isela, Rosangela. Gracias a todos los que han formado parte de mi vida, ustedes me animan a ser una mejor persona cada día. **¡Gracias!**

La *aboriginalidad* en la transición del arte nativo australiano.

Índice

Introducción.	6
Elementos culturales aborígenes.	10
1. La adaptación del arte europeo y el movimiento artístico aborígen.	14
1.1 La Escuela de <i>Hermannsburg</i> .	15
1.2 El movimiento <i>Papunya Tula</i> .	18
1.3 El colonialismo cultural en la apreciación del arte nativo.	22
2. La <i>Aboriginalidad</i> como recurso de identidad.	23
2.1 Los estudios aborígenes en la Historia del Arte de Australia.	24
2.2 Los elementos fundamentales del arte aborígen.	28
2.3 La otra idea de la <i>aboriginalidad</i> .	32
3. Tres diferentes <i>aboriginalidades</i> .	34
3.1 Albert Namatjira.	35
3.2 Michael Nelson Jagamara.	39
3.3 Trevor Nickolls.	44
Conclusiones: ¿La <i>indigenidad</i> en la transición del arte mexicano?	49
Figuras.	55
Referencias.	66

Introducción

La insistencia de aplicar el concepto de arte originado en Europa a las distintas expresiones culturales y sociales alrededor del mundo ha tenido como resultado la privación. Cualquier expresión humana que no se apegue a dichas estructuras es desterrada de los territorios artísticos que las sociedades dominantes han creado para sí mismas.

Debido a este pensamiento eurocentrista todas las expresiones plásticas que no nacieron o se desarrollaron dentro de dichos lineamientos no se consideran arte como tal. Actualmente existen dos tipos de arte; el que es parte de la Historia del Arte occidental y el que no lo es debido a que aún no ha sido etiquetada por sus instituciones.

Al asignar valores estéticos a las diversas expresiones humanas que son ajenas a nuestro entorno cultural respondemos a los parámetros que rigen nuestro sistema visual, así como a nuestros conceptos de arte como objeto de apreciación. Se trata de una reacción derivada de nuestra educación artística regida por los ideales de algunos países.

Los términos derivados de este dominio cultural se han convertido en estereotipos que impiden el reconocimiento de algunas formas artísticas. “Entre las necesidades más apremiantes de hoy en día está la necesidad de aceptar el derecho de todas las sociedades a redefinir su identidad cultural.”¹ Así como el privilegio de utilizar conceptos artísticos de manera autosuficiente.

Australia es uno de los países que se encuentra dentro de esta transición social pero sobretodo cultural. Al inicio el arte australiano se consideró como parte del arte británico, posteriormente la fusión entre las manifestaciones artísticas nativas y coloniales originó un

¹ Glowczewski, Barbara *Dinamic Cosmologies and Aboriginal Heritage*, 2000. P.3

arte diferenciado.² Impulsada por las desigualdades entre la nueva identidad nacional y los cánones estéticos europeos, la sociedad australiana ha tenido que trabajar en la creación de su propia Historia del Arte.

Los avances en el estudio del arte aborígen se han dado principalmente a través de la antropología y la sociología, razón por la cual varios de sus conceptos provienen de dichas disciplinas. La *aboriginalidad* es una noción que tiene varios matices por medio de los cuales se busca relacionar a los pintores o sus trabajos con las cualidades primigenias del arte en Australia.

El investigador Ian McLean afirma que “los historiadores del arte no han visto estos avances como una oportunidad. Muy pocos han investigado el arte aborígen de manera sustancial a pesar de su importancia en el discurso del arte mundial.”³ Pues al igual que el país oceánico, la mayoría de los países en América Latina necesitan de modelos teóricos emancipados de los europeos para progresar en la comprensión del arte nativo.

Durante la década de los 40's hubo una gran migración europea hacia este país y los antropólogos comenzaron sus investigaciones etnográficas. A lo largo de estos años se recolectó parte importante del acervo artístico con el que cuenta el continente actualmente y también se crearon las primeras colecciones de arte nativo en los museos australianos.

A partir de 1970 las piezas de arte aborígen comenzaron a difundirse a nivel mundial logrando su aprobación dentro del ámbito comercial. De esta forma, los primeros pintores, que surgieron de diferentes regiones, se convirtieron en líderes del movimiento nativo en

² Burn, Ian *The Necessity of Australian Art*, The University of Sydney, Sydney 1988. P.134

³ McLean, Ian *How aborigines invented the idea of contemporary art*, Institute of Modern Art, Sydney, 2011. P.14

Australia. Sus obras estaban basadas en el estilo de vida y en el pensamiento religioso aborígen cuyo núcleo es el *Dreamtime* o periodo de la creación.

De acuerdo con John Stanton, el significado de estas representaciones era distinto antes de la comercialización de las obras. Pero no sólo el mercado del arte parece ser el responsable de dicha alteración, también el contacto que los pintores han tenido entre sí y la divulgación de sus obras a nivel internacional han generado una fusión de distintas usanzas pictóricas.

La primera parte del texto describe a la Escuela de *Hermannsburg* así como al movimiento *Papunya Tula*, dos de las tendencias pictóricas más influyentes en Australia y nombradas a la par como los orígenes del arte aborígen. Exploraremos el surgimiento de sus artistas y las condiciones bajo las cuales se desarrollaron, así como la función que ha cumplido cada una en el fortalecimiento de los valores estéticos de este país.

En el siguiente apartado expondremos el concepto de *aboriginalidad* y su papel como recurso de identidad de los pintores australianos. También describiremos el desarrollo de la Historia del Arte en Australia y la construcción de sus metodologías de investigación entorno a la imagen, así como las situaciones en las que la *aboriginalidad* ha sido utilizada de manera arbitraria o exagerada.

Por último, mostraremos las diferentes vertientes de este concepto a través de tres artistas australianos; Albert Namatjira, Michael Nelson Jamagara y Trevor Nickolls. El primero de ellos formado en *Hermannsburg*, el siguiente dentro del movimiento *Papunya Tula* y por último un pintor no nativo instruido por uno de los miembros de esta corriente.

Otro objetivo de esta investigación es reseñar la transición del arte aborígen en Australia así como sus elementos culturales y sociales. A partir de esto podemos analizar el

desarrollo de la Historia del Arte en Australia así como el papel de la *aboriginalidad* como medio de unificación de sus expresiones artísticas.

Este estudio será de utilidad no sólo para nuestro país sino para todas las sociedades con manifestaciones artísticas *diferenciadas*. Aquellas que no encajan dentro de la visión clásica del arte, incluyendo el arte indígena, cuya principal necesidad es el desarrollo de conceptos adecuados a sus contextos locales, tal como sucede en el país oceánico.

A través de este texto revisaremos casos específicos del arte aborígen pues la complejidad del tema nos impedirá abarcar todos los aspectos que intervienen en su estudio. El objetivo de la investigación es explorar el ámbito del arte nativo así como hacer evidentes sus dificultades y establecer un punto de comparación con el entorno actual en nuestro país.

La transición del arte nativo podría servir como un modelo para analizar la situación reciente del arte indígena en México. Pues de la misma forma en que el arte australiano ha fusionado sus expresiones artísticas, el arte indígena en América Latina ha tomado fuerza y probablemente se colocará como una nueva corriente contemporánea como sucede en el continente más antiguo del mundo.

Nuestra intención no es pronosticar el futuro del arte indígena mexicano, sino señalar las aproximaciones que este pudiera tener con el arte nativo. Pero, ¿Podría el arte indígena en México atravesar por una transición similar a la del arte aborígen en Australia?, Probablemente así sea. Al conocer los elementos que han influido en la transformación del arte australiano, seremos capaces de crear una Historia del Arte que responda a las necesidades de un arte nacional *diferenciado*.

Elementos culturales aborígenes

Las normas morales y sociales de los clanes nativos de Australia están basadas en tres elementos; la religión, el paisaje y el arte rupestre. La autora Josephine Flood se refiere a estos aspectos como fundamentales en el entendimiento de la cultura aborígen, debido principalmente, a que todas estas concepciones provienen de la misma idea primigenia. En los siguientes párrafos reconoceremos la importancia de esta triada en las expresiones artísticas nativas, así como sus características.

El término *Dreamtime* fue asignado por Baldwin Spencer como traducción de la palabra nativa *Altyerrenge* y hace referencia al periodo del ensueño o de la creación. De acuerdo con esta visión, el mundo fue creado por seres ancestrales que realizaron viajes sobre la superficie de la tierra cuando esta era plana. Estos hechos míticos son el origen del ser humano, los animales y el paisaje y también son la base de las tradiciones aborígenes actuales.

La pintura, la música y las ceremonias son de vital importancia para la vida nativa pues se les considera vestigios de los ancestros creadores y de su presencia en la tierra. Estas manifestaciones artísticas tienen tres funciones principales;

a) alentar al hombre a continuar con las travesías, *b)* conmemorar los actos que dieron origen al territorio y *c)* repetir los preceptos que han recibido de los seres originarios.

Las temáticas de las pinturas aborígenes varían dependiendo del lugar de origen del artista. Los clanes se consideran dueños de los *Dreamings* o historias de la creación, por lo cual cada hombre está limitado a representar los relatos de su zona. En ocasiones una persona tiene el derecho a pintar varios mitos debido a su linaje, pues sus padres le

heredan este tipo de atribuciones. Por otro lado, existen familias que han perdido sus ensueños principalmente por la ausencia de un varón o un miembro adulto que haya completado su iniciación bajo los ritos del clan.

Algunos artistas aborígenes han mostrado su preocupación por el uso no apropiado de los motivos y las temáticas tradicionales. La pintora Banduk Marika cree que en los últimos años el arte aborígen ha sido utilizado con fines comerciales y sin la autorización de los clanes a los que pertenecen dichos motivos. Al explicar la importancia de este derecho sobre los ensueños, la grabadora cuenta:

Todo aquello relacionado con la creación y las travesías de mis ancestros, así como los diseños de esas historias tengo que consultarlo con mi hermano. Si hubiese hecho cualquier cosa sin consultarlo primero, estaría haciendo un mal uso de mi arte tradicional y las historias de la creación.⁴

El paisaje está ligado al *Dreamtime* o época de la creación pues los nacimientos de agua, cuevas y montañas fueron creados por los ancestros al surgir de la superficie. La relación que los aborígenes poseen con el territorio es tan fuerte gracias a la creencia de que los seres creadores aún están presentes en los elementos naturales, al tener contacto con ellos y cuidarlos, el hombre nutre esta conexión mágica milenaria.

En 1992 la Corte Suprema promulgó el *Native Title Act*; una ley donde se establece que si una comunidad aborígen demuestra que ha ocupado una zona territorial durante determinado tiempo, tiene derecho a reclamarla como propia. Hasta el año 2011 el gobierno

⁴ *Dreamtime, Machinetime*, Screen Australia, New South Wales 1987.

australiano había otorgado alrededor de 1,293 kilómetros cuadrados de tierra a pueblos aborígenes para su administración y resguardo.

Esto representó un gran avance en la pugna de los nativos por la propiedad del territorio, derivado de la cosmovisión australiana y los trayectos ancestrales también llamados *Pathways*. Este acontecimiento es un valioso antecedente del impacto que las creencias nativas podrían tener en los ámbitos culturales, sociales y políticos de los pueblos.

El estudio del arte rupestre en Australia ha tenido un gran avance gracias a que se le considera una tradición artística viva, muchas de las pinturas están en uso o son renovadas por las comunidades en ciertas temporadas. Es el caso de las *Wandjinas*, los ancestros creadores del viento y la lluvia cuya imagen es repintada para evitar las sequías y pedir por la abundancia de estos recursos naturales.

Las pinturas rupestres más antiguas pertenecen a la región de Arnhem, al norte del país y declarado reserva aborígen en 1931. Las temáticas más comunes en esta área son las escenas de caza y pesca. El estilo más importante es el *X-ray*, donde los aborígenes representan elementos internos de los animales tales como el corazón, el esqueleto y los pulmones.

El acto de pintar para un aborígen representa la tradición oral y la transferencia de sus conocimientos mitológicos según palabras de la autora e investigadora Sue O'Connor. Las pinturas son elementos ceremoniales en las que están implícitas la custodia y la protección de los ensueños. Sin embargo, en estos últimos años los artistas aborígenes han modificado su conducta pictórica, dejando de lado la concepción metafísica y metafórica en la que se basa su arte.

Esta transición artística no es necesariamente negativa pues el nuevo movimiento contemporáneo goza de gran aceptación a nivel mundial. El reto principal en este proceso será conservar las nociones del territorio y el ensueño que son el eje del arte nativo, dan identidad al paisaje y vinculan a los individuos con la tierra.

1. La adaptación del arte europeo y el movimiento artístico aborigen.

Dos de los momentos clave en la Historia del arte australiano son; la fundación de la Escuela de *Hermannsburg* y el surgimiento del movimiento *Papunya Tula*. Uno de ellos, la Escuela de *Hermannsburg*, es una fusión entre culturas que también ha sido señalado como la base del arte aborigen y el otro, la corriente *Papunya Tula*, que proviene de una tradición artística antigua. Pero, ¿Será que la *aboriginalidad* es común a ambas tradiciones? Por medio de un análisis de las dos coyunturas nos acercaremos al entorno en que se gestó la idea de “lo aborigen” y sus antecedentes.

1.1 La Escuela de *Hermannsburg*.

La fundación de la Escuela de *Hermannsburg* tuvo lugar en la primera parte del siglo XX. Durante la década de los 30s, el Paisajismo que era un movimiento pictórico importante en Australia se volvió poco popular y comenzó a desaparecer de las tendencias nacionales. En 1934 el pintor paisajista Rex Battarbee viajó a la región de Macdonell Ranges para exhibir parte de su obra.

Algunos de los aborígenes que vivían en el lugar acudieron a la exposición lo cual causó cierto impacto en algunos de ellos y despertó su curiosidad por las acuarelas. “Los nativos mostraron tanto interés como comprensión, y eso fue porque vieron por primera vez las bellezas de su propio país transferido al papel en un modo que pudieron entender.”⁵

En años posteriores Battarbee instruyó a un grupo de aborígenes creando la Escuela de *Hermannsburg*. El surgimiento de las acuarelas nativas tuvo su figura principal en Albert Namatjira quién era muy cercano a Rex Battarbee e influyó al resto de los integrantes del grupo, ayudando a la propagación de esta técnica. Las obras producidas por esta escuela son consideradas aborígenes por diferentes autores como Theodor Strehlow, aún cuando sus características no corresponden a este tipo de obras.

En varios de sus libros, Strehlow llama a Battarbee “el fundador del movimiento artístico aborígen en el centro de Australia”, lo cual genera muchas dudas respecto a su concepción de la *aboriginalidad*. Primero, está el hecho de que Rex no pertenece a ningún clan nativo ni tampoco utilizó técnicas tradicionales, como el *Dot Painting*, en la realización

⁵ Mountford, Charles *The art of Albert Namatjira*, Bread and Cheese Club, Melbourne 1948. P.49

de sus cuadros. Las pinturas de su escuela fueron hechas por nativos pero son acuarelas que carecen de motivos o temáticas asociadas a la iconografía aborígen.

Los círculos que generalmente representan nacimientos de agua, las líneas que refieren los trayectos de los seres ancestrales y los puntos que son las huellas de los recorridos humanos no existen en las obras de Battarbee y su grupo. En ellas sólo podemos ver escenas figurativas de elementos naturales como suele suceder en el paisajismo.

Al referirse al contacto entre los aborígenes y los colonizadores así como a la técnica de la acuarela, Theodor dice que la sustitución de las prácticas pictóricas tradicionales es un recurso de adaptación de los pintores:

En el centro de Australia, el arte nativo antiguo estaba íntimamente ligado con la religión y las tradiciones nativas. Así que fue inevitable que tras el colapso total del orden nativo antiguo, causado por la llegada de los blancos, este arte fuera relegado por los jóvenes nativos que trataban de adaptarse a su nuevo entorno.⁶

Pero, si el autor pensaba que este nuevo estilo no estaba verdaderamente asociado a la tradición nativa entonces, ¿Por qué llamarlo aborígen? Basados en esto, las obras de *Hermannsburg* no sólo deberían dejar de ser llamadas aborígenes sino que tampoco tienen relación con las costumbres o tradiciones de esta comunidad.

Otro de los elementos que no encajan en la definición de arte aborígen de la Escuela de Battarbee es el uso de la perspectiva. Como el mismo Strehlow explica las pinturas nativas utilizan una “vista aérea” muy similar a la del mapa, algo que no sucede en el paisajismo de *Hermannsburg*. Al hablar de esta desigualdad de recursos el autor señala:

⁶ Strehlow, Theodor George Henry *Rex Battarbee*, The Legend Press, Sydney 1956. P.19

El clan Aranda tuvo, como es natural, en el desarrollo de su arte pictórico el hábito de mirar hacía abajo del paisaje, desde arriba, y no lateralmente como nosotros lo hacemos.⁷

Al utilizar frases como “su arte” refiriendo a la tradición nativa y “como nosotros” aludiendo al uso de planos en el paisajismo, el autor deja ver que sí tenía una percepción de las diferencias entre la pintura aborígen y la colonial. Muy probablemente el propósito de afirmar que las acuarelas del grupo de Battarbee eran aborígenes provino del intento de fusionar ambas culturas por medio de la asimilación del arte de los nativos.

El dominio cultural podría ser el origen de la *aboriginalidad* usada para referirse a la Escuela Paisajista de Rex Battarbee. Ya que, a excepción del origen étnico de sus pintores no hay otros elementos que nos permitan hablar de estas acuarelas como aborígenes. Lo más adecuado, nos parece, es situar a la Escuela de *Hermannsburg* dentro del ámbito paisajista australiano y no como lo hizo Strehlow colocándola como la piedra angular del arte tradicional aborígen.

⁷ Battarbee, Rex *Modern Australian Aboriginal Art*, Angus and Robertson, Sydney 1951. P.3

1.2 El movimiento *Papunya Tula*.

El personaje central de este grupo es Geoffrey Bardon, quién durante muchos años impulsó y defendió la tradición pictórica aborígen. Su contacto con los habitantes de *Papunya* tuvo como resultado el descubrimiento de este estilo, mezcla previa de dos técnicas. “La primera basada en símbolos secretos y formas semi-naturalistas y la otra compuesta por figuras abstractas que representan tanto motivos sagrados como seculares.”⁸

En 1971 Bardon comenzó a impartir clases en el asentamiento nativo, al principio se hacía cargo de otra asignatura pero al paso del tiempo estuvo al frente de la materia de arte. Durante los recesos escolares se percató que sus alumnos dibujaban diferentes figuras en la arena. A raíz de esto invitó a los jóvenes a pintar murales que estuvieran a la vista de todos con el propósito de preservar algunas de sus imágenes y costumbres.

Al inicio del proyecto varios trabajadores se acercaron a él con la inquietud de participar, pues era su responsabilidad como guías, mostrar su conocimiento a los adolescentes que asistían a la escuela. El grupo utilizó materiales disponibles en el colegio como acrílicos de colores y madera para plasmar diferentes historias relacionadas con los diferentes clanes de *Papunya*.

Tiempo después de que los murales fueron terminados, la administración del lugar decidió borrarlos debido a que se habían transformado en un símbolo de resistencia social.⁹ Antes del primer mural la población nativa así como sus expresiones artísticas estaban sometidas. Las condiciones en las que vivían eran lamentables pues no contaban con los

⁸ Smith, Bernard *Australian Painting 1788-2000*, Oxford University Press, Nueva York, 2001. P. 499

⁹ Smith, P. 501

medios necesarios para vivir por su cuenta, sin embargo Bardon les había mostrado la ruta de la independencia económica y cultural.

La intervención de Geoffrey fue el principio de un movimiento pictórico pero también de un cambio social y político en el continente. “Los murales habían causado una pequeña revolución en el campamento. Los hombres descubrieron que incluso lejos de los lugares ancestrales del desierto, podría haber una nueva dimensión para sus vidas.”¹⁰

De pronto hubo grupos más grandes de hombres visitando la casa del *whitefella* ya fuese para pintar, conversar o tomar café con él. Ahí los nativos dedicaban días completos a pintar sus propias historias y compartirlas con otros miembros del clan. La actuación de Geoffrey fue la de un simple maestro, pues no hay evidencia de su participación en el desarrollo de las técnicas o las temáticas de las pinturas.

Los habitantes de *Papunya* tenían acceso a libros y películas por lo cual Geoffrey Bardon trato de conservar una esencia “limpia” en las obras. Su intención era dejar afuera las influencias que pudiesen alterar el significado de las imágenes. En la cinta de 2004 titulada *Mr. Patterns* él mismo cuenta como se dirigía a los pintores para evitar este tipo de vicios representativos diciéndoles:

“*No whitefella color, no whitefella perspective, no whitefella images.*”¹¹

Por otro lado, el aspecto donde la presencia de Bardon sí intervino fue la selección de las pinturas. Él mismo decidía que obras se trasladaban para su venta y cuales permanecían en el sitio, por lo que las primeras muestras de este estilo estuvieron sujetas al filtro de su gusto personal. Al inicio la compañía de artistas de *Papunya* vendía sus trabajos entre los

¹⁰ Bardon, Geoffrey *Papunya Tula*, McPhee Gribble, Victoria 1991. P.14

¹¹ *Mr. Patterns*, Film Australia, New South Wales 2004.

\$25 y \$30 dolares, sin embargo años después este costo se incremento hasta alcanzar los \$20,000 dolares por pieza.¹²

Algunos teóricos como Eric Michaels afirman que el movimiento estuvo influenciado por las corrientes europeas y estadounidenses. Michaels asegura que hay un influjo del minimalismo neoyorquino en el estilo *Papunya* derivado de su interacción con los “australianos” y el mercado del arte.¹³ Esta insinuación de que el hombre blanco traspasó sus apreciaciones estéticas a la comunidad nativa no sólo subestima sus capacidades sino también es contradictoria.

Si el arte internacional hubiera impactado de tal forma en el arte aborígen, ¿No tendría que existir una reacción similar, o por lo menos cercana, dentro del arte no nativo del país? El dominio de dichos movimientos debería ser visible en otro tipo de expresiones culturales y no únicamente en el arte aborígen. Incluso tendría que ser más visible si consideramos que los artistas no nativos tuvieron contacto con este tipo de manifestaciones antes que los aborígenes.

Las semejanzas entre el arte aborígen y el arte contemporáneo pueden ser más una simultaneidad gráfica que una propagación del arte europeo o mundial. Nicholas Baume considera que el arte nativo producido en Australia no deriva de otros estilos pictóricos internacionales y que su parecido con ellos es cuestión de coincidencia y no de imitación.

La apertura de las comunidades aborígenes para mostrar sus imágenes al público ya tenía un antecedente en el poblado de *Yuendumu*. Ahí existía un sitio dedicado a exhibir

¹² Smith, P.501

¹³ Michaels, Eric *Bad Aboriginal Art: Tradition, Media and Technological Horizons*, Allen & Unwin, New South Wales, 1994. P.153

copias de las pinturas rupestres cercanas y al que los visitantes tenían acceso pagando una cuota. Vivien Johnson describe esto como el precedente del movimiento *Papunya Tula*;

La desición de los ancianos de Papunya para autorizar el uso de diseños ceremoniales... fue probablemente influenciado por su conocimiento de la iniciativa de sus vecinos.¹⁴

De acuerdo con lo anterior no existe una apropiación de elementos artísticos externos en la pintura aborígen y por el contrario sí hay antecedentes del estilo *Papunya*. Pero, ¿Por qué se le compara con movimientos de arte de otros países? El objetivo bien podría ser el dominio cultural que algunas sociedades suelen llevar a cabo en naciones que no cuentan aún con la estructura para el estudio de su arte.

La teoría de que los grupos aborígenes no fueron capaces de crear estas imágenes por sí solos puede estar relacionada con el resto de los conceptos que el arte occidental tiene de los artistas “no civilizados.” Aquí radica la importancia de que las investigaciones de arte aborígen e indígena sigan criterios basados en la cultura de su país y no en otras que carecen de los mismos contextos.

¹⁴ Johnson, Vivien *Michael Jagamara Nelson*, Craftsman House, Singapur, 1997. P.34

1.3 El colonialismo cultural en la apreciación del arte nativo.

La diferencia principal entre la Escuela de *Hermannsburg* y el movimiento *Papunya Tula* es que la primera implica la adaptación del arte occidental a un nuevo contexto social y cultural. La técnica, los materiales y las temáticas siguen la tradición del paisajismo y la acuarela pues se introdujeron en la comunidad nativa por un artista educado bajo estas corrientes, “se trata de un idioma paisajista transplantado de la tradición europea”.¹⁵

En el segundo caso es un tipo de arte originado en las costumbres y normas locales. La técnica y las temáticas son tradicionales mientras que la influencia del hombre no nativo se limita al cambio de materiales. Las pinturas que se realizaban en arena y roca pasaron al lienzo y de la misma forma los pigmentos fueron sustituidos por acrílico.

Existen entonces dos situaciones opuestas; por un lado la *asimilación* de los valores occidentales por medio de su incorporación al entorno nativo. Y por el otro la *integración* del arte aborigen al medio colonial australiano que conservó gran parte de sus elementos incluyendo la *aboriginalidad*.

Lo anterior nos permite afirmar que el movimiento *Papunya Tula* ha mantenido los fundamentos de las prácticas culturales que lo precedieron. Es el origen de la *aboriginalidad* contemporánea, y por lo tanto, la referencia inmediata en el estudio del arte aborigen y sus características. “Los artistas fundadores son los héroes de esta historia, inspirada por su maestro, Geoffrey Bardon, quién eligió permanecer entre ellos”¹⁶ sin colonizar su arte ni su cultura.

¹⁵ Ryan, Judith *Mythscales, Aboriginal art of the desert*, Cicely & Colin Rigg Bequest, 1989. P.8

¹⁶ Bardon, P.12

2. La *Aboriginalidad* como recurso de identidad.

El arte aborígen está documentado en la Historia de Australia desde el principio de su colonización. Hay registros de navegación como los de Matthew Flinders y Arthur Phillip que confirman la existencia de pinturas nativas e incluso incluyen algunas representaciones de estas.¹⁷ A partir de 1967 se utilizó la *aboriginalidad* como un nuevo recurso que no sólo influyó en el contexto cultural australiano, también tuvo cierto impacto en el ámbito social y político.¹⁸ El surgimiento de la *aboriginalidad* como sinónimo de autenticidad y su relación con la identidad nacional originó diversas interpretaciones de lo aborígen.

Pero ¿Cuáles son los factores que nos permiten llamar a un artista aborígen? y ¿Se debe llamar aborígen a todo lo que luzca como tal?, ¿Hay límites entre las representaciones nativas y aquellas que se basan en sus motivos tradicionales? Es necesario revisar la Historia del Arte en Australia para poder resolver dichas interrogantes. Esto nos ayudará a ubicar aquellos elementos que conforman la *aboriginalidad* y sus diferentes usos.

¹⁷ Sayers, Andrew *Australian Art*, Oxford University Press, Nueva York, 2001. P.11

¹⁸ O'Ferrall, Michael A. *Five Contemporary Aboriginal Artists*, Art Gallery of Western Australia, 1989. P.18

2.1 Los estudios aborígenes en la Historia del Arte de Australia.

Hasta 1970 no existía ningún libro de arte aborígen escrito por algún historiador del arte australiano, aún cuando ya se habían publicado textos acerca de este tema. Durante los siguientes años los curadores y críticos de arte fueron los encargados de difundir los movimientos pictóricos aborígenes debido a la apatía de la mayoría de las investigaciones estéticas.

Ninguno de los personajes que precedieron a Geoffrey Bardon pudo separar a las pinturas nativas de su entorno religioso-ceremonial y por lo tanto no se les consideraba arte como tal. “Bardon por el contrario, como profesor de arte, estaba interesado en su lenguaje visual y sus dinámicas de color, forma y espacio”¹⁹ lo cual impulsó el desarrollo de la Historia del Arte en el país.

El arte aborígen no se acopló fácilmente a los patrones occidentales del arte y la recepción de sus imágenes fue tanto incómoda como interesante. Al mencionar una de sus reseñas de la exposición *Magicians of the Earth* en 1989, Ian McLean llama ignorante a Hans Belting. La razón de esto fue que Belting imitió e incluso equivocó datos de los artistas aborígenes;

Esto revela no solo la arrogancia continua del mundo occidental sino también una terrible ignorancia del arte aborígen contemporáneo y una carencia abismal de la investigación más básica por uno de los más reconocidos historiadores de arte no sólo de Europa sino del mundo.²⁰

¹⁹ Bardon, P.8

²⁰ McLean, P.66

Este pie de foto al que hace referencia McLean se incluye en el libro *Art History after Modernism* de la siguiente manera:

Exhibition *Magiciens de la terre*, Paris 1989, showing *Mud Circle* by Richard Long alongside a composition by a member of the Yuendumu tribe, Australia.²¹

El historiador del arte cometió al menos dos faltas en esta descripción pues no sólo deja de lado el nombre de la pintura, ya que las obras aborígenes tienen un título que generalmente alude al ensueño al que pertenecen. También se refiere al pintor como “un miembro de la tribu *Yuendumu*”, lo cual a su vez presenta dos erratas. La más obvia es excluir el nombre del autor que como el resto de los artistas nativos y no nativos merecería el crédito de su obra. La segunda es el uso de la palabra *tribe* para nombrar al grupo *Yuendumu*, pues generalmente se utiliza el término clan y no tribu como lo apunta el alemán.

Lo que para algunos podría ser una blasfemia contra uno de los personajes más sobresalientes del arte occidental tiene algo de certeza para nosotros. Pues la arrogancia a la que se refiere McLean se debe al desconocimiento de los elementos culturales y artísticos de una sociedad ajena. Pero ¿Está Hans Belting denigrando al arte aborígen en estas líneas? Probablemente no.

Entonces, ¿Qué llevó a Belting a describir de esta forma la pintura? El historiador pertenece a un entorno distinto y por lo tanto desconoce términos y características de las obras aborígenes y de sus artistas. La Historia del Arte y sus instituciones no deberían

²¹ Belting, Hans *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Estados Unidos, 2003. P.69

forzar a sus investigadores a utilizar los conceptos generales para estudios específicos o que correspondan a otras regiones del mundo.

La inexperiencia de Belting en las estructuras artísticas australianas es el resultado de esta obstinación en el uso de ideales y metodologías originadas en Europa. Aquí reside la importancia de la transición del arte en Australia, pues sirve de modelo para la creación de nuevos conceptos. Pensamientos libres de la visión europea y arraigados en nuestras propias costumbres visuales.

El avance de las investigaciones aborígenes es el resultado de dos aspectos básicos; a) La creación de los departamentos de Antropología en las principales universidades de Australia (*The University of Sydney, The Australian National University, The University of Western Australia, The University of New England y The Monash University*) y b) La apertura del *Australian Institute of Aboriginal Studies*, la dependencia que se encarga de los asuntos aborígenes.²² Sin embargo, organismos como la galería de arte también han influido en este desarrollo.

Desde 1956, las galerías de arte estatales adquirieron obras provenientes de la Expedición Científica Americano-Australiana. Durante la década de los 70s estos lugares creados por el gobierno tomaron el control del arte local y empezaron a administrar las sedes más importantes del país. El apoyo del estado a las artes tuvo su punto más alto en esta época debido a la cantidad de recursos dedicados al fortalecimiento de sus artistas.²³

Las galerías de arte en Australia son sitios que exhiben los trabajos de los artistas aborígenes al público en general. Pero también funcionan como tiendas de *souvenirs* donde

²² Elkin, Adolphus Peter *The Australian aborigines: how to understand them*, Angus & Robertson, Sydney, 1964. P.6

²³ Smith, P.455

se venden obras a diferentes costos con la garantía de que son auténticamente nativas. Algunas de estas galerías proporcionan a sus visitantes las descripciones iconográficas relacionadas con las piezas pues es muy común que los compradores no entiendan sus significados. (fig. 1)

Para 1990 las principales galerías del país ya contaban con colecciones de arte aborígen y las pinturas eran adquiridas por compradores de todo el mundo. Sin embargo, la comercialización se volvió el gran traidor de este tipo de arte pues al ser el principal soporte económico de sus creadores influyó en algunos procesos de elaboración e incluso los modificó.

Esto ha hecho que muchas de las representaciones aborígenes pierdan su sentido original y caigan en la superficialidad pues han sido adaptadas a un nuevo tipo de *aboriginalidad* comercial. Para Michael O'Ferrall el arte aborígen tiene tres divisiones; a) El *arte tradicional* que es auténtico y esta respaldado por contextos nativos reales, b) El *arte transicional* cuya producción obedece a la demanda de los compradores internacionales y c) El *arte comercial* en donde se incluyen aquellos objetos que sirven como *souvenir*.²⁴

Esto significa que ¿Existen tres tipos de *aboriginalidad* en el arte australiano? Parece que no es así, sino que se trata de la misma *aboriginalidad* que va perdiendo su autenticidad mientras se aleja de aquellos elementos que la validan como tal. Una pintura adquirida directamente en una comunidad nativa tiene un valor adicional del cual carece un *souvenir*. Ambas pueden llamarse aborígenes si conservan ciertas características de las que nos ocuparemos más adelante.

²⁴ O'Ferrall, P.5

2.2 Los elementos fundamentales del arte aborigen.

La Comisión para la Reforma de la Ley Australiana estableció en 1967 que un aborigen es “una persona que es descendiente de un habitante nativo de Australia, o un miembro o un individuo de la raza aborigen australiana.”²⁵ Esta descripción se realizó con la finalidad de otorgar derechos exclusivos para los nativos y está basada en la relación sanguínea de los mismos. Sin embargo, hay otras versiones oficiales que la complementan.

La mayoría de las definiciones de *aboriginalidad* han sido creadas para referirse a comunidades específicas como Tasmania y la isla de *Torres Strait*. En este último caso, el Departamento de Asuntos Aborígenes declaró que todo aquel habitante que además de contar con una relación de parentesco, sea aceptado por su comunidad como una persona aborigen, tiene derecho a identificarse como tal.

Aunque la aplicación de la *aboriginalidad* es bastante complicada y requiere de un contexto, al menos en el ámbito legal, existen dos elementos recurrentes en las definiciones gubernamentales; el nacimiento y la pertenencia. Estos también pueden aplicarse a las costumbres aborígenes pues el lugar de origen y la integración a un clan le permiten a una persona heredar sus historias locales así como el derecho a divulgarlas, confirman su *aboriginalidad*.

Entre los años 1980 y 2000 cerca del 14% de las investigaciones de arte aborigen pertenecían a personas nativas.²⁶ Al inicio de este periodo los encargados de este tipo de publicaciones eran los escritores no especializados, debido a que eran los únicos

²⁵ Australian Law Reform Commission, *Kinship and Identity*, [12 de abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://www.alrc.gov.au/publications/36-kinship-and-identity/>

²⁶ McLean, P.58

familiarizados con la temática. En la década de los 90s fueron redactados los primeros textos hechos por historiadores del arte. Una de las primeras obras en abordar el arte aborígen fue *Australian Painting* de Bernard Smith, que dedicó tres de sus capítulos a dicho movimiento pictórico.

La exhibición de una obra de arte aborígen generalmente va acompañada de un texto donde el curador o el consejero de la galería describe de manera sintética el ensueño al que se hace referencia en la pintura. “A diferencia del mundo del arte europeo, donde el juicio estético de una obra se lleva a cabo simultáneamente con las consideraciones de su simbolismo o significado, los conocedores del arte nativo suelen posponer e incluso evitar estas consideraciones.”²⁷

Esto se debe a que los motivos aborígenes tienen diferentes significados que varían dependiendo del contexto de cada pintura y el resto de los elementos que los acompañan. Son un lenguaje variable que se decifra con el conocimiento previo de las estructuras visuales nativas. Para interpretar el arte aborígen es necesario conocer el código de cada historia.

De la misma forma en que un artista occidental elige el color, la perspectiva y otros elementos, los pintores aborígenes eligen de entre su amplia variedad de motivos aquellos que se adecuen a las imágenes de su clan para realizar sus piezas. Esta es una de las características de la *aboriginalidad*: el uso de una memoria visual que es común a todos los clanes pero con variaciones locales.

²⁷ Jones, Philip *The Art of Contact en Australian Art*, Cambridge University Press, Nueva York, 2011. P.24

Lo anterior permite a los miembros de una comunidad reconocer la historia en una pintura pues esta basada en una *abstracción colectiva*. A diferencia de las obras occidentales que reflejan una visión personal, el arte aborigen generalmente revela ideas comunales:

Cada hombre puede pintar o discutir su ensueño personal tal como lo hereda, o como le está permitido por costumbre. Mientras que la custodia específica de un tema está estrictamente limitado a los clanes, cada historia puede ser parte de una mucho más grande e incluso traslaparse con otras historias en custodia de hombres de otros clanes para formar un patrón de conocimiento y sabiduría.²⁸

El término *Hapticity* es una palabra utilizada por Geoffrey Bardon para referirse al contacto que tiene el artista con la obra, no solo en el momento de pintarla sino también cuando la explica o la muestra a otros. El artista toca la superficie con sus dedos o sus palmas para señalar los motivos o establecer un contacto con ellos. Este aspecto fundamental en el arte aborigen es poco usual en el arte occidental que regularmente evita el toque de las pinturas una vez que han sido finalizadas.

Por último, hay que mencionar un concepto que no es exclusivo del arte aborigen sino común a otras formas artísticas; la autenticidad. Elizabeth Burns indica que un trabajo es auténtico “si es producido y usado para consumo local y sus modos de producción no están contaminados por influencias exteriores.”²⁹ Por otro lado, Andrew Sayers describe que la autenticidad del arte nativo no proviene de sus convenciones o sus materiales sino de las experiencias y el poder de sus evocaciones.³⁰

²⁸ Bardon, P.3

²⁹ Burns Coleman, Elizabeth *Appreciating “traditional” Aboriginal Painting Aesthetically*, 2004. P.15

³⁰ Sayers, P.21

Pero, ¿A qué se refiere Burns cuando habla de la producción de las obras y su uso local? Esta sugiriendo que las piezas que son creadas fuera de un contexto ceremonial ¿No son auténticas? Probablemente sí. Sin embargo, no es necesario que una pintura aborigen sea empleada en un entorno ritual para ser auténtica. Al respecto citaremos la clasificación del arte de Jack Maquet:

El *arte por destino* es todo aquel que es creado con la finalidad de ser adquirido y exhibido, son todas las piezas elaboradas para ser comercializadas. Y el *arte por metamorfosis* son aquellas obras cuyo propósito inicial era distinto pero que han sido reconocidas como arte debido a su observación y su re-contextualización.³¹

Considerando que existen pinturas aborígenes dentro de ambas categorías, podemos afirmar que el uso de las mismas no es un factor que ayude a definir su autenticidad. Los cuadros que se elaboran para su venta en las galerías y aquellos que se han obtenido de ceremonias tienen el mismo valor como obras artísticas y deben considerarse genuinos.

Entonces, ¿Cuáles son los agentes que determinan la autenticidad en las pinturas aborígenes? Una obra nativa es auténtica cuando conserva los valores pictóricos originales en sus imágenes, es fiel a su significado y sigue los tratados visuales de alguno de los clanes australianos. Las obras que carecen de dicha relación pertenecen a la idea contemporánea de *aboriginalidad*, creada al margen del arte nativo tradicional y sin las características de este último.

³¹ Maquet, Jack *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven, 1986. P.10

2.3 La otra idea de la *aboriginalidad*.

La cantidad de artistas aborígenes que provienen de un contexto nativo verdadero es menor en comparación de aquellos que afirman serlo sin contar con elementos que los identifiquen como tal. Susan McCullon estima que existe el mismo número de artistas nativos y no nativos en Australia, lo cual descarta un predominio de los pintores aborígenes sobre los artistas de otras corrientes. Pero ¿A qué se debe el surgimiento de este tipo de *aboriginalidad* en el arte australiano?

Aparentemente, la causa de esto es el papel de lo aborígen durante la formación de la nación australiana moderna. Sus imágenes se han convertido en representativas del país entero y han traspasado las fronteras sociales y políticas pero sobretodo estéticas. Una obra nativa es “...un signo de *aboriginalidad* más que de *australianidad*, pues la cultura blanca de Australia es difícilmente identificable a la percepción de los visitantes.”³²

Sin los aspectos aborígenes y sus imágenes la cultura australiana no tendría la misma fuerza simbólica que ahora posee. En términos generales, el impacto del arte nativo en Australia se asimila al del neo-expresionismo en Europa y al del postmodernismo en los Estados Unidos.³³ Lo anterior puede ser la razón de que muchos pintores e incluso escuelas como la de *Hermannsburg* se adjudiquen esta otra *aboriginalidad*.

Algunas de las expresiones tradicionales sí mantienen una *aboriginalidad* real que las vuelve auténticas y confirma su procedencia. Pero en otros casos se trata de artistas que han aprovechado el uso de “lo aborígen” para posicionarse dentro del ámbito artístico

³² Benjamin, Roger *Aboriginal Art: Exploitation or Empowerment en What is appropriation?*, Power Publications, Brisbane,1996. P.213

³³ Smith, P.495

australiano. Incluso hay pintores que han descubierto su lado nativo repentinamente, o han utilizado este estilo pictórico sin conocer sus códigos ni sus elementos.

Cuando las expresiones culturales no responden a los parámetros del arte aborígen antes mencionados, ¿Es correcto llamarlos aborígenes? No todos los artistas australianos hacen arte aborígen y tampoco todos los pintores nativos se han dedicado al arte antiguo tradicional. Es importante identificar esta línea que divide la *aboriginalidad* y la otra idea de lo aborígen creada por algunos autores.

Otra de las problemáticas es la clasificación de artistas que provienen de un entorno nativo pero que modificaron su conducta pictórica debido a su contacto con las corrientes contemporáneas. Los “artistas urbanos aborígenes con poca o nula formación tradicional han alegado que su trabajo, el cual no emplea el lenguaje visual de los artistas de los clanes, ha sido discriminado por los distribuidores.”³⁴

La marginación de estos pintores contrasta con la inclusión de pintores no nativos que se dicen artistas aborígenes pero que realizan sus obras con la misma inexperiencia que los primeros. La cuestión está en la diferenciación de los estilos y el reconocimiento de un arte contemporáneo que fusiona ambas culturas en una sola expresión plástica.

³⁴ Benjamin, P.214

3. Tres diferentes *aboriginalidades*.

En un esfuerzo por exaltar los valores nacionales algunos investigadores e historiadores del arte en Australia se empeñan en describir como aborígenes algunas obras o artistas que difícilmente encajan en esta clasificación. Pero, ¿Cuál es la diferencia entre el arte aborigen y el arte australiano? Parece una pregunta fácil pero en ocasiones no es tan sencillo para los autores separar ambas nociones. ¿Debe nombrarse aborigen a toda obra de arte elaborada en Australia? ¿Es necesario establecer criterios para la clasificación del arte nativo tradicional? En este apartado revisaremos las facetas de la *aboriginalidad* por medio de tres artistas completamente distintos. Esto nos ayudará a tener una perspectiva más amplia del término y de su importancia en la transición del arte nativo.

3.1 Albert Namatjira.

La relevancia de este pintor dentro de los estudios de arte nativo es quizá una de las más curiosas en el arte australiano. El empeño de los autores por nombrarlo como “el primer artista aborígen” nos deja muchas dudas acerca de la definición de *aboriginalidad* y su aplicación. Si bien “Namatjira ha tenido un papel importante dentro de la aceptación de los derechos individuales aborígenes, su arte fue fundamentalmente débil e imitativo.”³⁵

Sus pinturas son emulaciones del arte europeo y no imágenes aborígenes como suele señalarse. El verdadero mérito de Albert Namatjira es su influencia sobre otros nativos que formaron escuelas de pintura sin precedentes en este país. “Él siempre ha sido el *nombre* entre todos los acuarelistas de *Hermannsburg*. Al ser el primero en pintar a la manera europea, le enseñó el estilo a varios de sus parientes e inspiró una serie de seguidores.”³⁶

Pero, ¿Existe la *aboriginalidad* en las pinturas de Albert Namatjira? y ¿Sus obras deberían ser llamadas aborígenes? Definitivamente cuentan con un tipo de *aboriginalidad* derivada de la experiencia plástica del autor con las temáticas y las técnicas tradicionales, sin embargo no las representan. La sola procedencia del artista no debería ser la razón para incluir sus acuarelas en el arte aborígen. Sus obras deberían estar basadas en elementos asociados con la memoria colectiva de los clanes y no en su origen étnico o su método de producción.

Al observar las obras de Albert Namatjira y Rex Battarbee lo primero que notamos es que se trata del mismo lenguaje pictórico. Incluso es difícil diferenciar unas de otras pues

³⁵ Sayers, P.145

³⁶ Ryan, P.20

hay un peso evidente de la enseñanza europea en la técnica y las temáticas de Namatjira. Por otro lado, Theodor Strehlow defiende la semejanza al mencionar lo siguiente;

Decir que Albert Namatjira no es más que un imitador de Rex Battarbee es, para mí, una afirmación incorrecta. Su similitud se debe principalmente a su objetivo común de pintar imágenes veraces, incondicionales y hermosas de los paisajes del centro de Australia.³⁷

Lo anterior es debatible si revisamos un poco de la historia personal del pintor nativo que no sólo imitó a Rex Battarbee, también abandonó su propia tradición pictórica para unirse a la corriente acuarelista. Albert Namatjira nació en una misión luterana y tuvo contacto desde pequeño con la cultura occidental lo cual le permitió asimilar el arte europeo con mayor facilidad.

En 1936 Rex Battarbee dedicó cerca de dos meses a instruir a Namatjira en el uso de elementos plásticos; le enseñó a mezclar colores, a usar los pinceles, la aplicación de la acuarela y la composición.³⁸ Nos parece lógico que después de esto el pintor nativo haya desarrollado un estilo apegado al de su maestro y por lo cual sería imitador de su trabajo en cierto nivel.

Pero revisemos el argumento de Strehlow al exponer los elementos del arte nativo australiano. El autor describe los círculos, los semicírculos, las espirales y las líneas como figuras geométricas “regularmente empleadas en los patrones aborígenes.” Sin embargo el uso de estas formas en la obra de Albert Namatjira no corresponde a esta descripción sino a las convenciones occidentales paisajistas. Esto no sólo demuestra la ambigüedad de los

³⁷ Strehlow, P.22

³⁸ Ryan, P.19

conceptos de Strehlow sino también aleja las obras de Namatjira del arte “tradicional” del que habla el autor.

Nuestra última observación proviene de la narración de Theodor acerca del contacto de los nativos con las acuarelas de Battarbee;

Una desventaja de estas primeras imágenes europeas a los ojos nativos fue el hecho de que no reflejan el ambiente australiano central; su atractivo emocional se redujo seriamente por el hecho de que representan escenas y seres humanos que no eran ni australianos ni nativos.³⁹

Si las pinturas de Rex Batarbee son imágenes europeas que representan elementos ajenos al entorno nativo, según Strehlow, ¿Por qué las llama aborígenes? Y ¿Cuál es la diferencia entre estas obras y las realizadas por su alumno más brillante?

A continuación revisaremos algunos motivos pictóricos incluidos en la obra de Albert Namatjira para conocer mejor su iconografía. La fig. 2 muestra una de las escenas típicas del artista donde el uso de los componentes gráficos es totalmente occidental; hay una línea de horizonte y existen la diferenciación de planos. Incluso si ignoramos el uso de la técnica de acuarela, esta imagen no tiene relación directa con el arte aborígen tradicional o sus componentes.

Resulta difícil pensar que Albert Namatjira no imitó a su mentor en más de una forma pues sus imágenes en ocasiones parecen pintadas por la misma mano como sucede con la fig. 3 realizada por Rex Battarbee. La paleta de color utilizada en este cuadro es muy similar a la figura anterior aunque con algunas variaciones mínimas de composición. Esto se

³⁹ Battarbee, P.6

repite en otras acuarelas donde tanto la escena como los elementos pictóricos siguen normas muy parecidas.

Otro ejemplo es la semejanza entre las figuras 4 y 5 donde hay un personaje nativo casi de perfil frente a un paisaje. Estas imágenes son lo más cercano que hay a una *aboriginalidad* tradicional en la obra de Albert Namatjira, un poco superficial y lejana al lenguaje visual aborigen. Para Theodor Strehlow el representar a una persona nativa es suficiente para nombrar a Namatjira un artista aborigen, incluso cuando es el único elemento que respalda dicha idea.

La única novedad en las piezas del artista es su manufactura pues “Albert Namatjira, es en definitiva, uno de esos aborígenes dotados que destruyó el mito de la incapacidad de los nativos australianos para aprender y aplicar los métodos aprendidos de los europeos.”⁴⁰ Esto no es suficiente para afirmar la *aboriginalidad* de sus pinturas pues si bien, él proviene de un clan aborigen, sus imágenes son descendientes directos del arte occidental.

Basados en lo anterior, podemos decir que Albert Namatjira sí es un artista aborigen y que su obra sí es relevante para la Historia del Arte australiano. Sin embargo la *aboriginalidad* de sus pinturas no responde a patrones tradicionales sino a una adaptación cultural. Su obra fue influenciada por técnicas y corrientes occidentales que no contienen elementos culturales aborígenes. La *aboriginalidad* de Namatjira fue creada por autores como Strehlow en un afán por conectar la tradición aborigen con el arte colonial.

⁴⁰ Battarbee, P.7

3.2 Michael Nelson Jagamara.

Jagamara tiene un papel protagónico en la transición del arte nativo australiano debido a que su trabajo ha logrado cruzar los límites entre la pintura tradicional y las expresiones artísticas contemporáneas. Es uno de los pintores más reconocidos en Australia y es quizá el primer artista aborígen que ha trasladado los elementos pictóricos nativos al entorno actual sin abandonar su *aboriginalidad* originaria.

Michael Nelson nació en *Vaughan Springs*, sin embargo la creencia aborígen señala que el lugar de procedencia de cada persona es aquel donde la madre siente al feto moverse por primera vez. Lo anterior le permitió al pintor heredar de su madre los ensueños de La Cacatúa Blanca, El Canguro, La pelea de las Serpientes Arcoiris, El Ualabí de la roca y La Hormiga Voladora, todos ellos relacionados con la zona de *Pikilyi*.

El artista afirma que las pinturas aborígenes de su región eran hechas en la arena antes de pintarse en lienzos y que las historias sólo eran conocidas por los nativos. Incluso él ignoraba algunos de los ensueños de su clan y considera que el movimiento *Papunya Tula* fue el primero en revelar estos relatos a las personas no nativas. Acerca de este cambio en los materiales Michael Nelson menciona;

Nunca vamos a dejar este tipo de pintura sobre el lienzo o la madera o cualquier otro *medio permanente*. La permanencia de estos diseños está en nuestras mentes. No necesitamos de museos o libros para recordar nuestras propias tradiciones. Siempre estamos renovando y recreándolas en nuestras ceremonias.⁴¹

⁴¹ Johnson, P.44

La pintura, la danza y el canto son considerados actos rituales ya que son un medio más para cumplir con el legado adquirido desde el momento de nacer. La conservación de los ensueños en un proceso vital dentro de la cultura aborígen pues implica la custodia y transmisión de los conocimientos en los clanes y hace perdurar sus costumbres.

La *aboriginalidad* de Michael Nelson Jagamara está fundamentada no sólo en su origen evidentemente nativo sino también en su participación del resguardo de las historias y sus imágenes. Se le reconoce como un miembro de la comunidad aborígen pero también como un filósofo y un artista conectado con el paisaje y los ensueños ancestrales.

Pero ¿Cuál es la diferencia entre esta *aboriginalidad* y la desarrollada por pintores como Albert Namatjira?, ¿Se trata realmente de pinturas aborígenes o de adaptaciones culturales como sucede con la Escuela de *Hermannsburg*? Para poder aclararlo es necesaria la comparación de sus trabajos y sus lenguajes pictóricos. A continuación revisaremos algunas de las obras de Jagamara para identificar aquellos componentes que confirmen su pertenencia a la tradición artística nativa.

En la fig. 6 se muestra la *Possum Love Story*, uno de los temas recurrentes en las pinturas de Michael Nelson debido a su herencia y su región. El ensueño trata de dos amantes que se conocen durante la ceremonia del *Possum* (un ser ancestral personificado por un roedor). Al hombre no se le permitía cortejar a la mujer pues sus clanes tenían prohibida dicha unión, sin embargo él usa su poder para atraerla y huyen del lugar. Esto provoca el descontento de los clanes que persiguen a la pareja hasta ejecutarlos en un sitio llamado *Kunjarri*.

Al centro de la pintura está el motivo central llamado *Mawarriji* que indica el lugar donde se llevaba a cabo la ceremonia. Los círculos concéntricos son sitios rituales y las

líneas entre ellos son los caminos recorridos por los hombres *Possum*. Algunos círculos están rodeados por curvas lo cual advierte que se trata de lugares clave en la historia. Los patrones a los que llamaremos *puzzle* por su similitud con las piezas de rompecabezas sirven como fondo pero también sugieren el tipo de vegetación o suelo de cada región.

Por otro lado, la fig. 7 trata acerca del sitio *Wapurtarli* donde se encontraron los clanes *Wayuta* y *Jajutuma* después de una batalla. Nuevamente los círculos concéntricos son sitios de reunión o ceremoniales mientras que uno de ellos, el que se ubica en la esquina inferior izquierda, es el lugar de nacimiento de Michael Nelson. Los motivos en blanco y negro son cuchillos de piedra que el clan *Wayuta* portada en el momento del encuentro, también hay huellas de Canguro y *Possum* dentro de la escena que marcan los trayectos de estos seres.

Es claro que Michael Nelson Jagamara a diferencia de Albert Namatjira sí utiliza los motivos tradicionales aborígenes en sus obras, pues su iconografía es “legible” dentro de los parámetros nativos. Esto significa que los elementos que están presentes en sus escenas son identificados fácilmente por alguien que conozca las normas visuales aborígenes.

Esta es una diferencia importante entre ambos artistas ya que al usar estos motivos en sus obras, Michael Nelson no sólo contribuye a su conservación y los coloca dentro de la cultura australiana actual. Además cumple con “el proceso de invocación de los espíritus y el fortalecimiento de sus vínculos y obligaciones para cuidar de la tierra de aquellos que todavía viven en estos lugares así como de las generaciones futuras.”⁴²

Aún cuando en las comunidades aborígenes no existe la figura del artista tal como es concebida en las sociedades occidentales, Michael Nelson a menudo es descrito como una

⁴² Geissler, Marie *Michael Nelson Jagamara en Craft Arts International*, Craft Art Pty, 2006. P.43

persona “famosa”. Su labor pictórica ha traspasado el ámbito de las artes y también ha influido en los cambios políticos así como en la lucha de los nativos por los derechos de la tierra.

Es el caso del mosaico de la Casa del Parlamento en Canberra (fig. 8), una de las obras más grandes realizadas por el artista y que logró un gran impacto social al ser vinculado con las protestas por los derechos nativos. Vivian Johnson afirma que Jagamara obtuvo este trabajo gracias a su dominio de la lengua inglesa, debido a su educación europea y sus amistades de la infancia.

En el diseño del mosaico Michael Nelson representó los ensueños de varios animales australianos aunque confiesa que olvidó al emú pues no pensó en las aves mientras realizaba la obra. Esta pieza simboliza el sitio llamado *Waite Creek* que es importante dentro del clan *Warlpiri* al que pertenece el pintor y se considera un lugar de reunión de los ancestros creadores del desierto.

Los colores usados por Jagamara son tradicionales de su clan y los círculos concéntricos son los diferentes eventos que se llevaron a cabo en este lugar. Sin embargo “Michael Nelson ha expresado la idea de que el círculo en el centro hace alusión a la Casa del Parlamento, el sitio mismo donde se encuentra el mosaico, como un lugar de encuentro de los pueblos aborígenes, que son representados por las huellas de los seres ancestrales.”⁴³

Lo anterior demuestra como a pesar de que el artista tuvo contacto con la cultura inglesa y las costumbres coloniales su mayor influencia artística es el arte aborígen tradicional. La fidelidad cultural que Jagamara posee es opuesta al abandono de Namatjira,

⁴³ Johnson, P.60

se trata de diferentes tipos de *aboriginalidad* que no responden a los mismos principios u orígenes.

En ocasiones las referencias que Michael Nelson provee para acompañar sus obras han sido modificadas y en otros casos las explicaciones actuales difieren de las publicadas previamente. Esto sucede porque el artista no recuerda detalladamente el contexto o los elementos que conforman el ensueño como lo dispuso en un principio.

Pero ¿Esto invalida a este tipo de pinturas como representaciones visuales de los ensueños del clan *Warlpiri*? Posiblemente no, pues si los motivos a los que hace referencia la historia se encuentran presentes en la escena, el orden de los mismos es secundario. Por otro lado la idea de “mostrar” el relato y transmitirlo sí son elementos imprecindibles dentro del arte aborigen.

Basados en el perfil de Michael Nelson podemos confirmar que se trata de un artista aborigen no sólo por su origen sino también por su uso de los elementos tradicionales. La *aboriginalidad* de este pintor está basada en la conexión que hay entre él y los elementos narrativos y artísticos del arte nativo. Sin este vínculo conceptual entre la épica ancestral y el simbolismo tradicional su obra sería una interpretación solamente.

El principal mérito de Michael Nelson Jagamara es haberse colocado como uno de los artistas contemporáneos más importantes de Australia sin la necesidad de modificar los elementos primordiales de su obra. Esto le ha permitido formar parte de la transición del arte aborigen como uno de los pintores que trasladó los elementos artísticos tradicionales a un entorno actual eficazmente.

3.3 Trevor Nickolls.

En el libro que acompañó la exposición *On the Edge* se menciona a Trevor Nickolls como un pintor aborígen que refleja la diversidad del arte nativo contemporáneo. Pero, ¿A qué tipo de *aboriginalidad* se refiere este texto? ¿Existen elementos que confirmen esta identidad pictórica en la obra de Nickolls? En las siguientes páginas revisaremos los elementos artísticos y culturales que pudieran respaldar esta idea así como la supuesta *aboriginalidad* del artista y sus características.

La formación académica de Nickolls incluye el grado en Bellas Artes por la *South Australian School of Art*, un posgrado en pintura por la *Victorian College of Arts* y su colaboración como creador en la *Australian National University*. En 1979 conoció a Dinny Nolan, un artista del movimiento *Papunya*, de quién aprendió las técnicas y los motivos aborígenes que actualmente aplica en su obra.

El autor Michael O'Ferrall en varias de sus publicaciones se refiere a Trevor Nickolls como un artista aborígen e incluso señala que el pintor ha tenido que superar algunos obstáculos en su carrera debido a dicha condición. Sin embargo, las piezas de este artista no pertenecen a lo que llamaríamos una *aboriginalidad* tradicional. Son meras observaciones biográficas de su contacto con el arte nativo y forman parte de la variedad de facetas que este pintor ha desarrollado.

Antes de explorar su lado aborígen, Nickolls atravesó por diferentes etapas en las que dibujó *comics* y también pintó obras con motivos bizantinos lo cual nos habla de su versatilidad estilística. Por otro lado, Jenniffer Isaacs considera que la evolución del artista

se debe a su “herencia” aborígen y europea lo cual es difícil de creer pues la propia autora afirma que Trevor conoció el arte aborígen tradicional en 1979, a la edad de 30 años.⁴⁴

Entonces, ¿A que herencia se refiere Isaacs? Probablemente sea su forma particular de describir el momento del intercambio artístico entre Nolan y Nickolls. Pero, ¿Qué tan apropiado es llamar a este último un artista aborígen? Aún cuando proviene de un entorno no nativo y su *aboriginalidad* únicamente es producto de su contacto directo con las costumbres pictóricas tradicionales.

El estilo de Trevor Nickolls es una metáfora de sus influencias aborígenes y su arte urbano en una fusión a la que él llama el *Dream Time and Machine Time*. “A través de sus pinturas Nickolls adopta conscientemente un conjunto accesible de expresiones en vez de uno complicado. Los simbolismos personales, aborígenes y universales son presentados en un primer plano frontal y directo.⁴⁵

Es necesario analizar algunos de los motivos tradicionales en las pinturas de Nickolls para comprobar que son elementos que pertenecen a la práctica aborígen australiana. En la fig. 9 esta *Machine Time and Dreamtime*, un cuadro que obedece a esta idea de la unión entre lo antiguo y lo moderno creada por Trevor. La pieza deja ver la originalidad de la que muchos autores han escrito pero además carece de una *aboriginalidad* tradicional.

Lo que más resalta es la temática de la pintura pues en el arte aborígen no es común representar elementos figurativos y mucho menos rostros como sucede en esta caso. También está el uso de la técnica del punto que Nickolls parece usar caprichosamente y sin un sentido narrativo ya que en las imágenes nativas estos puntos además de servir como fondo participan como motivos de la composición.

⁴⁴ Isaacs, Jennifer *Aboriginality*, University of Queensland Press, 1937. P.18

⁴⁵ O’Ferrall, P.18

En un segundo ejemplo tenemos la fig. 10 donde el tema central sí encaja en los parámetros aborígenes, sin embargo, se trata de una vista que no corresponde a la mirada de “mapa” de las obras nativas. Sin duda se trata de un sitio importante para alguno de los clanes con los que Nickolls ha tenido contacto pero plasmado de una forma occidental, tal como sucede con las acuarelas de *Hermannsburg*.

La iconografía de este artista no es precisamente tradicional y está alejada de las normas aborígenes, aunque utiliza algunos de sus motivos, las imágenes de Trevor parecen estar “filtradas” por su experiencia visual no nativa. A diferencia del arte aborígene que basa sus obras en la colectividad de sus narraciones, el arte de Nickolls se apoya en la individualidad de sus conceptos.

En una de las escenas del documental *Dreamtime, Machinetime* de 1987 se ve al artista trabajando en su taller y charlando a la cámara acerca de sus pinturas y sus primeros trabajos dentro del arte nativo. “El pincel empuja puntos contra un lienzo negro y Trevor Nickolls nos habla de las influencias que dan forma a su obra. Nickolls se refiere a la maquinaria occidental (tecnología) y la cosmología aborígene como el Ensueño”.⁴⁶

El artista ahonda en el concepto del “ensueño tecnológico mientras la fig. 11 aparece a cuadro, una muestra de esta mezcla que el pintor suele utilizar. La obra titulada *Dollar Dreaming* tiene como motivo central un signo de dólar rodeado de motivos urbanos. Trevor Nickolls explica como la imagen no sólo es la representación de la moneda australiana sino también de la Serpiente Arcoiris, uno de los personajes míticos centrales en la creencia aborígene.

⁴⁶ *Dreamtime, Machinetime*, Screen Australia, New South Wales 1987.

Esta descripción además de ser inquietante es reveladora pues nos permite apreciar lo distanciado que está el artista del arte aborígen tradicional. No sólo sus temáticas tienen este contraste, su técnica también nos crea algunas dudas acerca de la *aboriginalidad* de su trabajo. Los pintores nativos suelen seguir un patrón al aplicar cada uno de los puntos con el pincel, incluso cuando funcionan como fondo, sin embargo Nickolls coloca dichos elementos de una manera muy despreocupada y aleatoria.

La fig. 12 es una de las más interesantes pues contiene motivos reconocibles fácilmente como las serpientes y las huellas de seres ancestrales. Por otro lado, el uso de los puntos es altamente contradictorio pues el pintor los utiliza de formas que nos parecen opuestas; para crear formas simbólicas como la de un corazón y para conformar patrones muy similares a los del arte nativo tradicional. El último de los elementos a discusión son las figuras antropomorfas, algo que no se usa en las pinturas aborígenes.

Aparentemente Trevor Nickolls forma parte de un estilo pictórico al que él llama *Traditional Contemporary*,⁴⁷ inspirado en el arte aborígen pero adaptado a la cultura actual australiana. Lo que no nos queda claro es la forma en la que algunos autores como O'Ferrall sugieren que se trata de un artista aborígen aún cuando no existe la cercanía simbólica o plástica para hacerlo.

La obra de Nickolls es parte del movimiento contemporáneo de Australia, Pero ¿Se trata de un pintor aborígen tal como se afirma? Creemos que no, pues la *aboriginalidad* de sus trabajos es una de las consecuencias de su acercamiento al arte aborígen y no se originó en él. Sus pinturas incluyen motivos tradicionales pero acondicionados al entorno reciente y en un código visual distinto.

⁴⁷ Isaacs, P.76

Es cierto que los artistas urbanos tienen derecho a una expresión artística propia, sin embargo, afirmar la *aboriginalidad* de pintores contemporáneos como Trevor Nickolls puede ser un poco insustancial. Los artistas que provienen de un ámbito nativo tradicional suelen trasladar los motivos y las temáticas aborígenes a un medio urbano sin modificar su significado, algo que no ocurre en la corriente a la que pertenece Nickolls.

El arte contemporáneo aborígen o arte post-aborígen,⁴⁸ es la fusión del arte nativo con el arte occidental o colonial que ha dejado atrás los conceptos del arte aborígen tradicional. Este nuevo y exitoso tipo de arte es el origen de esta otra idea de la *aboriginalidad*, aquella que se basa en elementos que son ajenos al arte nativo australiano.

⁴⁸ McLean, P.55

Conclusiones: ¿La *indigenidad* en la transición del arte mexicano?

La confusión en el uso de la *aboriginalidad* para referirse a elementos no nativos de la cultura australiana se originó desde la divulgación de su arte aborigen y ha perdurado hasta nuestros días. Afirmaciones como las de Rex Battarbee o Theodor Strehlow han ocasionado que estos conceptos sean interpretados de manera frívola alterando el comportamiento de los artistas.

El grupo *Papunya Tula* es la procedencia indiscutible del arte aborigen, sus artistas han conservado los códigos y los motivos que representan idea originaria del arte nativo. Los movimientos pictóricos como la Escuela de *Hermannsburg* por otro lado, son derivados del dominio que las sociedades colonizadoras han tenido sobre otras culturas sometidas como la nuestra.

La asimilación de lo aborigen dentro de los valores nacionales australianos detonó en el uso arbitrario del término *aboriginalidad* como sinónimo de lo nativo e hizo que algunos pintores como Trevor Nickolls modificaran su estilo. Esto ha provocado que el arte aborigen tradicional vaya perdiendo su fuerza ante nuevas formas de arte contemporáneo desgastando su verdadero sentido social y cultural.

Durante mucho tiempo la Historia del Arte en Australia dejó de lado su arte nativo y su investigación estuvo prácticamente abandonada. Los estudios internacionales, por el contrario, encontraron en el arte aborigen una fuente importante de teoría y técnica pictórica, lo cual les permitió tomar ventaja de ello. Sin embargo algunos conceptos como la *aboriginalidad* han reiniciado el debate en torno a lo nativo y han creado nuevas formas de acercamiento al arte local.

Un artista o una obra es considerada aborigen cuando mantiene un vínculo con las costumbres narrativas de los diferentes clanes australianos. Las imágenes aborígenes son reconocibles debido a que forman parte de una colectividad y por lo tanto no contienen formas subjetivas de representación como sucede en el arte occidental. Para sustentar la veracidad de una pintura nativa los elementos que se muestran en ella deben ser reconocibles, al menos en un contexto tradicional.

La idea de que todo lo que parece aborigen lo es proviene de la ignorancia de sus características. La igualdad en la educación artística de nuestros países nos permitiría aprender la diversidad del arte y dejar de lado el monopolio cultural que los movimientos europeos han formado históricamente. Por más fuertes que sean estas influencias debemos ser capaces de aprender acerca de otras formas de arte como la que existe en Australia e incluso en nuestro país.

Los historiadores del arte en América Latina debemos cambiar algunos de los conceptos que ya no son útiles en nuestras regiones y crear nuevas estrategias para abordar el arte de nuestros pueblos. No podemos seguir participando de esta dinámica que no concuerda con los valores del arte que nos ocupa y sólo retrasa el crecimiento de nuestros estudios visuales.

En México debemos impulsar programas gubernamentales o civiles que contribuyan en el crecimiento de nuestra Historia del Arte, independiente de los tabús y las etiquetas foráneas que subestiman nuestra cultura. Una de las tácticas que deberíamos imitar del modelo australiano es la creación de los departamentos de antropología en universidades públicas.

Si los gobiernos estatales abrieran una división dedicada al estudio del arte nativo en sus universidades autónomas, esto no sólo abarcaría una gran parte del territorio nacional. También ayudaría en la conservación de sitios y comunidades indígenas y además representaría un enorme avance en el entendimiento de las expresiones artísticas y culturales de nuestro país.

Pero, ¿Estamos cerca de una transición artística similar a la ocurrida en Australia? ¿La *indigenidad* es el núcleo de un movimiento de arte contemporáneo indígena? Es difícil afirmarlo, aunque tampoco podemos ignorar las señales de esta fusión de lo nativo y lo actual. En algunos países de América ya hay pintores y escultores que retoman elementos indígenas tradicionales y los colocan en soportes inéditos, creando un lenguaje plástico igualmente innovador.

Uno de los ejemplos más claros de este fenómeno es el artista canadiense Brian Jungen, creador del proyecto *Prototype for New Understanding*; una serie de mascararas nativas hechas con zapatos deportivos *Nike Air Jordan*. El trabajo de este artista es “una alegoría de toda una serie de transacciones históricas entre grupos étnicos en donde las categorías coloniales [...] se pueden redirigir eficazmente al colonizador, que después de todo, es su instigador original.”⁴⁹

La alteración de los materiales es sólo una de las coincidencias que hemos encontrado entre el cambio artístico de Australia y la situación actual en países como Canadá. En algunas regiones también se han creado estrategias de mercado a partir del arte nativo, lo cual ha resultado en un estereotipo de las mismas. Sus imágenes indígenas se han

⁴⁹ Medina, Cuauhtémoc *High Curious* en *Brian Jungen*, Vancouver Art Gallery, 2005. P.29

convertido en objetos dirigidos al turismo y de manera paradójica han perdurado gracias a esta difusión comercial.

Otra de las sincronías entre la transición del arte nativo australiano y el arte indígena americano es su rol en el ámbito político de los países. El autor y curador de arte Cuauhtémoc Medina afirma que cuando Brian Jungen abordó el arte nativo canadiense en la década de los 90s, el país atravesaba la lucha a favor de los tratados y los derechos indígenas.

Afirmar que un cambio de este tipo ocurrirá en México es tan aventurado como utópico pues las normas y costumbres indígenas carecen de un reconocimiento legal en nuestro país. Por otro lado, los artistas contemporáneos han encontrado en el arte indígena una fuerte referencia para sus obras. Es el caso de Betsabeé Romero, cuyo trabajo está basado en el uso de motivos tradicionales pero elaborados con materiales alternativos.

La artista e historiadora del arte “se ha especializado en la elaboración de un discurso crítico acerca de la resemantización de lo local y lo cotidiano de símbolos y ritos de la cultura del consumo.”⁵⁰ Al revisar su trayectoria artística no podemos dejar de advertir lo similar que es su perfil al de Trevor Nickolls. Ambos parecen compartir el propósito de reconocimiento a través del arte tradicional pero con una perspectiva actualizada de sus elementos.

No podemos proclamar que en México se producirá una transición parecida a la del arte nativo australiano, pero hay algunos acontecimientos que lo sugieren como la Primer Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas.

⁵⁰ Piñón, Alida *Betsabeé Romero expone a la urbe desde las alturas*, [15 de marzo de 2013]. Disponible en la Web: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/69025.html>

Esta Bienal constituye un llamado a la necesidad de redimensionar el aporte indígena en el arte y la cultura global, como un movimiento artístico incluyente y contemporáneo que intenta romper las ideas predominantes, encontrar nuevos significados a la vida, trascender las fronteras, desatar la imaginación y liberar esos mundos intangibles, volátiles e inaprensibles que han permanecido en resistencia.⁵¹

Es precisamente esta resistencia la que ha originado el *arte mundial*,⁵² un término que se utiliza para nombrar el arte de las sociedades colonizadas que no tienen cabida dentro de la concepción europea. El arte indígena contemporáneo debe considerarse como parte de este movimiento que propone nuevas aproximaciones a las artes nativas y sus creadores.

Pero, si el arte indígena mexicano tiene puntos de coincidencia con el arte aborigen australiano, ¿Debemos comenzar a emplear sus modelos de estudio? Es posible. Al observar detenidamente la transición artística de Australia a través de la *aboriginalidad* podremos enriquecer el entendimiento de las manifestaciones culturales americanas y por ende las investigaciones estéticas de nuestro continente.

Una de las tareas más importantes de los historiadores del arte en México es nuestra participación en el debate mundial del arte con un punto de vista que provenga de un discurso propio. Tal vez la *indigenidad* se convierta en el principio de la transición artística que revalore nuestro arte nativo, quizá solo demuestre la necesidad de tomar como referencia a las sociedades con las que sí convenimos.

⁵¹ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes *Catálogo de la Primer Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas*, Museo Nacional de Culturas Populares, 2012.

⁵² Maquet, P.2

Este tema requiere, sin duda, de una investigación amplia debido a su complejidad y sus diversas vertientes. Por el momento, nuestro interés es mostrar como el uso de la *aboriginalidad* ha influido en el arte de Australia. “La próspera unión de los antiguos símbolos indígenas y los materiales sintéticos europeos han resultado en una nueva y poderosa forma de arte moderno que ha sorprendido a la sociedad artística australiana e internacional.”



Fig. 1 Tarjeta iconográfica de la Galería *True Blue* en Fremantle, Australia.

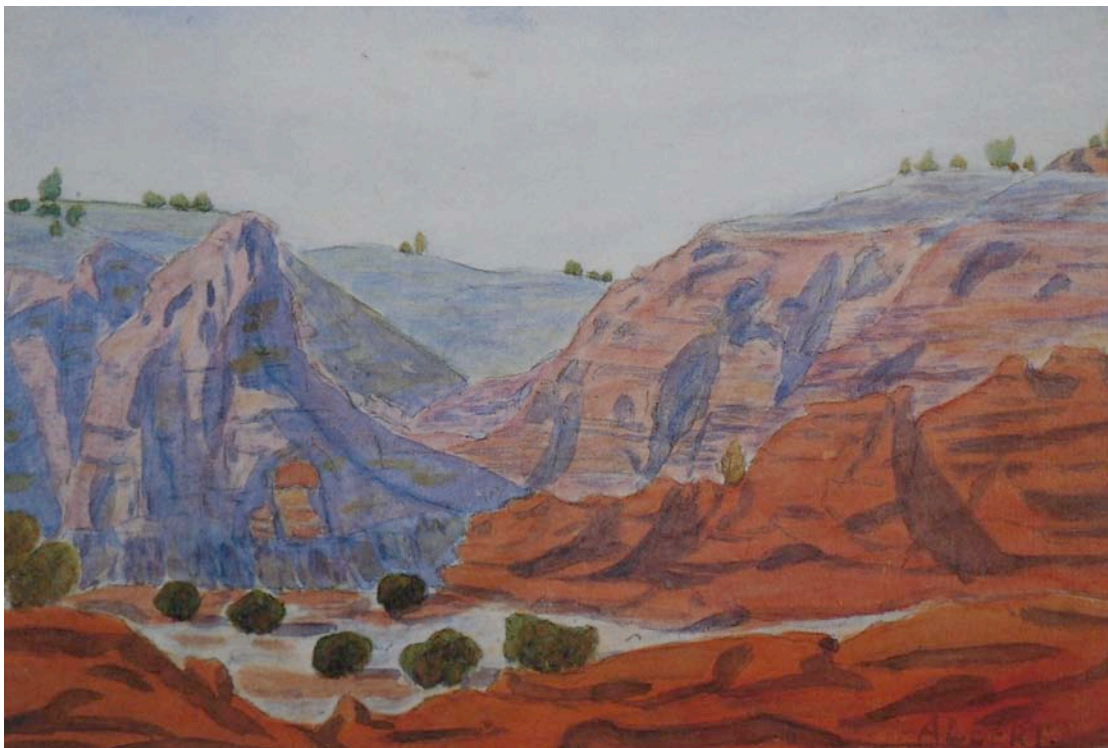


Fig. 2 *Amphitheatre*, acurela y lápiz sobre papel, 1936.

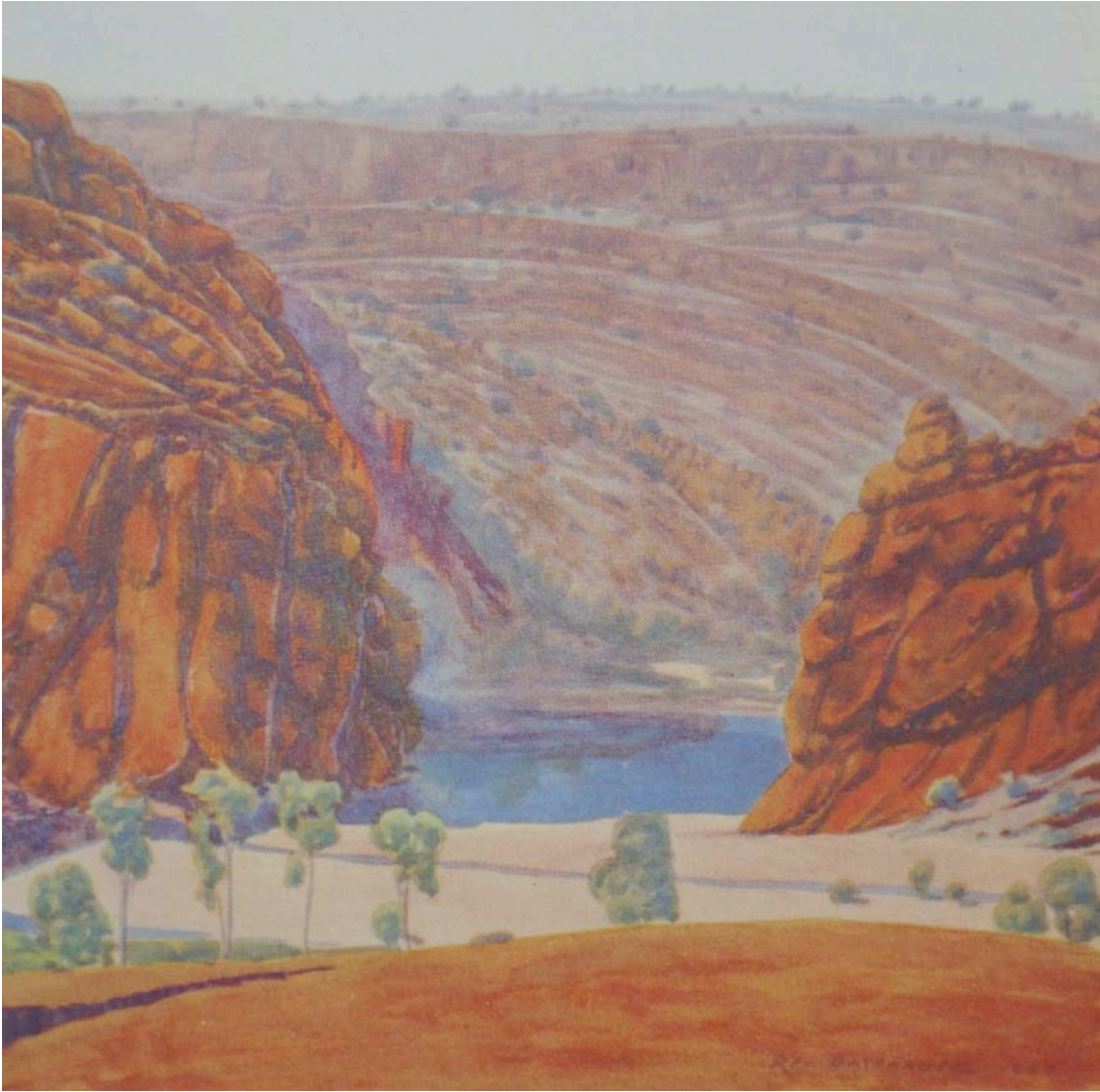


Fig. 3 *Finker River Gorge*, Rex Battarbee.

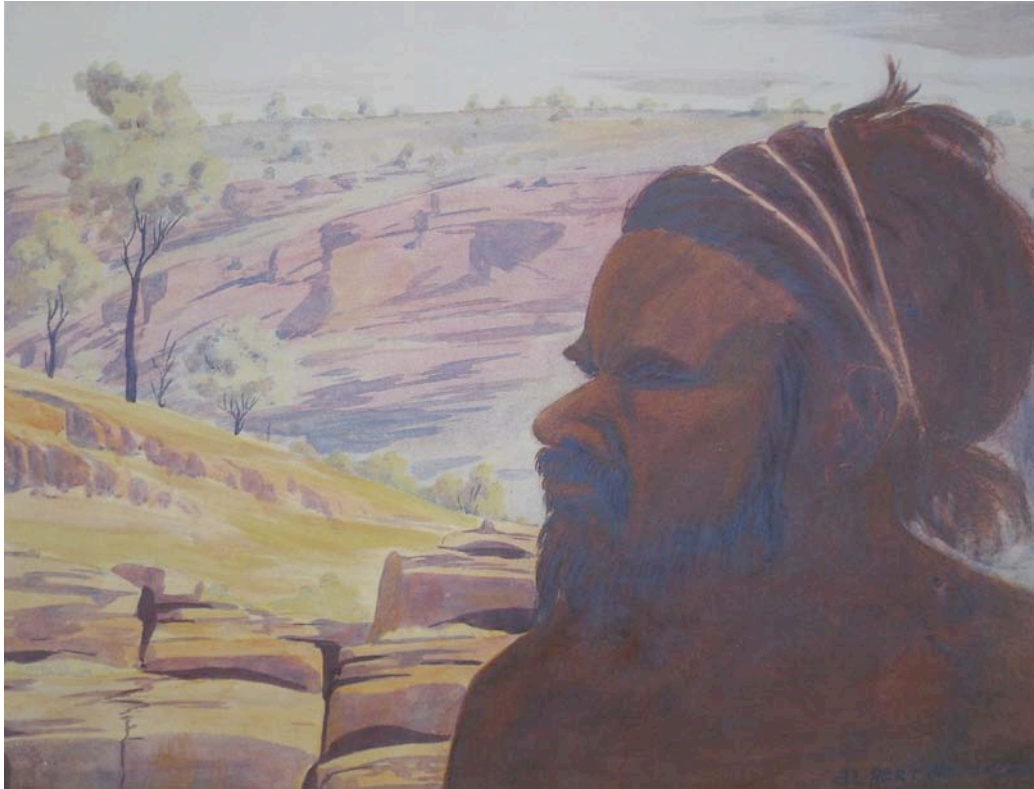


Fig. 4 *Neeey-too-gulpa*, acurela y pastel sobre papel, 1937.



Fig. 5 *Nabi, Pintubi Tribesman*, Rex Battarbee.



Fig. 6 *Possum Love Story*, acrílico en lienzo, 1986.



Fig. 7 *Mt. Singleton*, acrílico en lienzo, 1985.



Fig. 8 *Possum and Wallaby Dreaming*, acrílico en lienzo, 1985.



Fig. 9 *Machine Time and Dreamtime*, polímero en lienzo, 1984.



Fig. 10 *Dreamtime Landscape Platformed*, polímero sintético en lienzo, 1988.

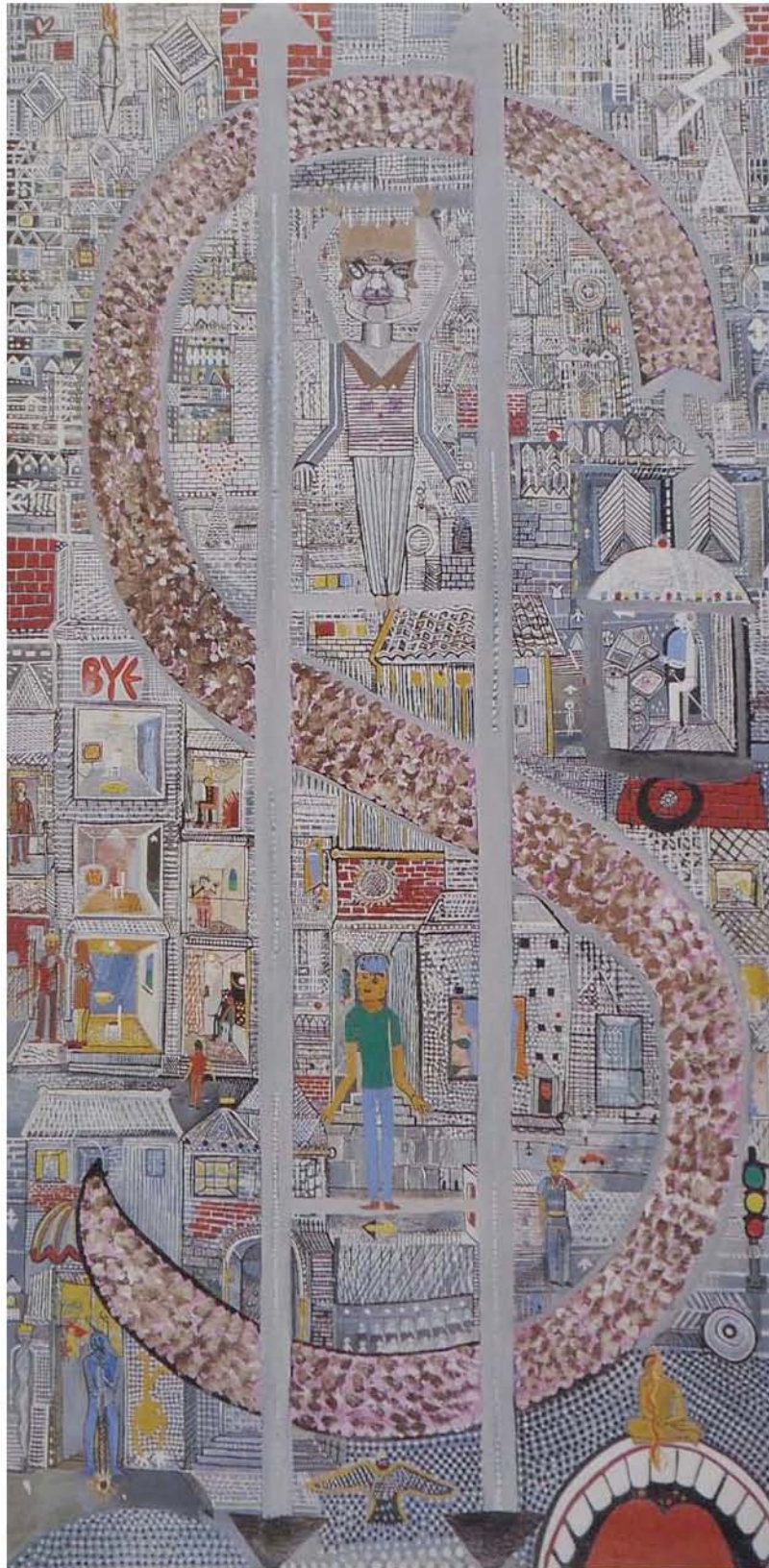


Fig. 11 *Dollar Dreaming*, acrílico en lienzo, 1984.



Fig. 12 *Dreamtime Landscape*, acrílico en lienzo, 1978.

REFERENCIAS

- AUSTRALIA Council *1990 Venice Biennale Australia* , Art Gallery of Western Australia, 1990.
- BARDON, Geoffrey *Papunya Tula* , McPhee Gribble, Victoria 1991.
- BATTARBEE, Rex *Modern Australian Aboriginal Art* , Angus & Robertson, Sydney 1951.
- BELTING, Hans *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Estados Unidos,2003.
- BENJAMIN, Roger *Aboriginal Art: Exploitation or Empowerment en What is appropriation?*, Power Publications, Brisbane,1996.
- BURN, Ian *The Necessity of Australian Art* , The University of Sydney Printing Service, Sydney 1988.
- BURNS Coleman, Elizabeth *Appreciating "traditional" Aboriginal Painting Aesthetically* , 2004.
- FRENCH, Alison *Seeing the Centre*, The National Gallery of Australia, Canberra 2002.
- GEISSLER, Marie *Michael Nelson Jagamara en Craft Arts International* , Craft Art Pty, 2006.
- GELL, Alfred *Art and Agency* , Oxford University Press, Nueva York, 1998.
- GLOWCZEWSKI, Barbara *Dinamic Cosmologies and Aboriginal Heritage* , 2000.
- GREENWOOD, Gordon *Australia: a social and political history*, Angus & Robertson, Canberra, 1951.
- ISAACS, Jennifer *Aboriginality* , University of Queensland Press, 1937.
- JOHNSON, Vivien *Michael Jagamara Nelson*, Craftsman House, Singapur,1997.
- JONES, Philip *The Art of Contact en Australian Art*, Cambridge University Press, Nueva York, 2011.
- KUPKA, Karel *Dawn of Art* , Angus and Robertson, Melbourne, 1965.
- MAQUET, Jack *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven, 1986.
- MCLEAN, Ian *How aborigines invented the idea of contemporary art*, Institute of Modern Art, Sydney,2011.
- MICHAELS, Eric *Bad Aboriginal Art: Tradition, Media and Technological Horizons*, Allen & Unwin, New South Wales, 1994.

MORPHY, Howard *Becoming Art* , University of South Wales Press, Sydney, 2008.

MOUNTFORD, Charles *The art of Albert Namatjira* , Bread and Cheese Club, Melbourne 1948.

O'FERRALL, Michael A. *Five Contemporary Aboriginal Artists* , Art Gallery of Western Australia, 1989.

PRICE, Sally *Primitive Art in Civilized Places* , The University of Chicago Press, Chicago 1991.

RYAN, Judith *Mythsapes, Aboriginal art of the desert* , Cicely & Colin Rigg Bequest, 1989.

SAYERS, Andrew *Australian Art* , Oxford University Press, Nueva York, 2001.

SMITH, Bernard *Australian Painting 1788-2000*, Oxford University Press, Nueva York, 2001.

STEPHEN, Ann *The Lie of the Land* , National Centre for Australian Studies, Sydney 1992.

STREHLOW, M. A. *Rex Battarbee* , The Legend Press, Sydney 1956.

SUTHERLAND Davison, Daniel *A Preliminary Consideration of Aboriginal Australian Decorative Art* , The American Philosophical Society, 1937.

TAYLOR, Luke *Aboriginal art and identity* , Australian National University, 2007.

OTROS MEDIOS

Creative Spirits, Australian Broadcasting Corporation, New South Wales 2001.

Dreamtime, Machinetime, Screen Australia, New South Wales 1987.

Dreamings – The Art of Aboriginal Australia , Screen Australia, New South Wales 1988.

Mr. Patterns , Film Australia, New South Wales 2004.

Página Web del Gobierno de Australia; www.alrc.gov.au