

KURUWARI

**LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO
EN LAS SOCIEDADES ABORÍGENES
AUSTRALIANAS**

Tesis teórica que para obtener el
título de Arquitecta presenta:
HANNA HERNÁNDEZ ORTEGA

Sinodales:

**DRA. MARÍA CRISTINA VACCARO CRUZ
ARO. EMILIO CANEK FERNÁNDEZ HERRERA
DR. FABIO VÉLEZ BERTOMEU**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
ABRIL 2021
CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX**





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.



EN PORTADA Y CONTRAPORTADA: *YARRKALPA* (HUNTING GROUND)
POR ARTISTAS MARTUMILI
INSTALACIÓN: *MARTU ART FROM THE FAR WESTERN DESERT*, MCA, 2013.



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.

KURUWARI

LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO EN LAS
SOCIEDADES ABORÍGENES AUSTRALIANAS

HANNA HERNÁNDEZ ORTEGA

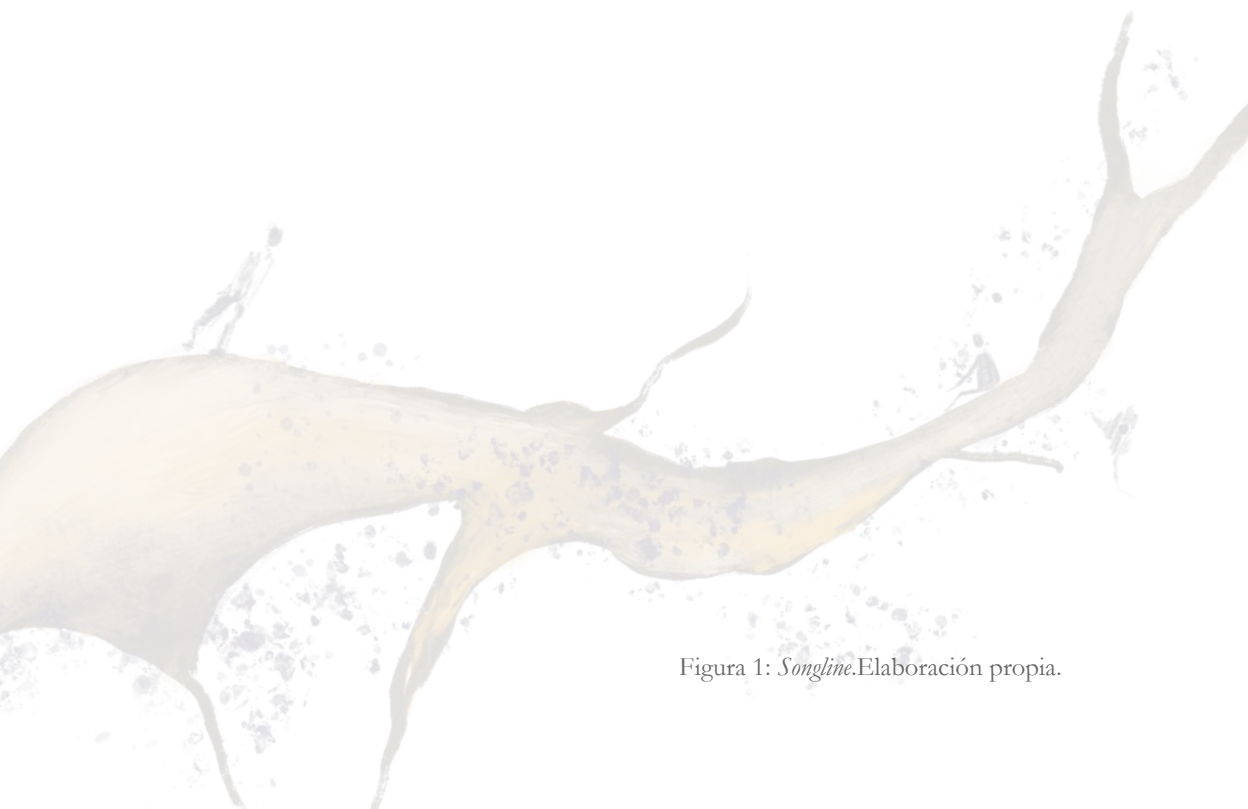


Figura 1: *Songline*.Elaboración propia.

*A Ivonne, por todo
y por más...*

Por esa sonrisa de comprensión,
Esa mirada con ilusión,
Esa carcajada entre los dientes
Por todo y por más...
Gracias mamá.

AGRADECIMIENTOS

Éste nunca fue un trabajo en solitario.

Merecen todo mi agradecimiento
quienes me acompañaron el proceso,
aunque no me alcanzan las páginas
para reconocer a todxs quienes
han estado presentes,
de alguna u otra forma...

Muchas gracias,

A Ivonne y Raúl. Por sus cuidados, cariño y por la complicidad. Por enseñarme a reír y a aguantar, por asegurarse juntos de verme volar. Por hacer de padres y amigxs al mismo tiempo y porque si soy algo es por ustedes. En realidad, una razón ya son demasiadas.

Le debo mucho a mis sinodales, por el tiempo, apoyo y confianza que los tres me han dado. A Cristina; a quien responsabilizo de no permitirme renunciar a mitad del camino en esta carrera, gracias a su ejemplo y aliento, y con quien comenzó este proyecto en el que confió de inmediato.

A Emilio; un referente del concepto repensar, por ser soporte en la vida y esperanza de hacer con cariño y ser desde otros lugares, y, sobre todo, por estar. A Fabio; por leerme siempre tan cuidadosamente, por escucharme y recordarme todos los días leer, por ser antes que nada rumbo, compañía y amistad.

A Marta Lamas; quien me enseñó a mirar con otros ojos y tantas otras cosas más, con quien estoy infinitamente agradecida por tomarse el tiempo de leer esta tesis y más que nada, por mostrarme otros mundos más divertidos y una amistad que crece día con día.

A Mariana Ortega; por compartirme sus aventuras y sembrar así tantas ideas en mi cabeza. Incluido, obviamente, este tema.

A Elsa, Abril y Alonso Ortega; por tantísimo cariño y protección siempre. A María Nava; mi compañera de risas y desveladas desde el día uno en la Facultad. A Daniella Gurría; quien me escucha y lee incondicionalmente.

A mi querido Mauricio Durán Blas.
Por tanto, por siempre.

ÍNDICE

01 INTRODUCCIÓN: DECOLONIZAR LA ARQUITECTURA, 16

- 1.1 Occidente como paradigma hegemónico, 23
- 1.2 ¿Cómo se produce el conocimiento en esta subjetividad occidentalizada?, 27
- 1.3 El papel de la cultura en nuestros modos de habitar, 29
- 1.4 Caso de estudio: Australia, 33
- 1.5 ¿Por qué es necesario decolonizar la arquitectura?, 34
- 1.6 Presentación de temas, 37

02 LA ARQUITECTURA EN OCCIDENTE, 38

- 2.1 Prácticas de la disciplina: La representación gráfica, 41
- 2.2 Semblanza cronológica de la representación en Occidente, 44

Edad Antigua

Edad Media

Renacimiento

Modernidad

03 AUSTRALIA ABORIGEN, 72

3.1 Antecedentes históricos, 75

Lxs primerxs australianxs

Colonización y contexto sociopolítico reciente

Línea del tiempo

3.2 Organización social, 86

3.3 Cosmogonía, 89

El Tiempo de Ensueño

Trazos de la Canción

3.4 Una cultura oral, 96

Uso del lenguaje en las sociedades aborígenes

Acepciones sobre el territorio

04 LA RELACIÓN DE LXS ABORÍGENES CON EL TERRITORIO, 104

4.1 El territorio australiano: distinciones físicas, 109

Australia del sur

Australia del norte

Desiertos centrales

4.2 El territorio australiano: distinciones culturales, 118

Dreaming

05 SISTEMA GRÁFICO DE REPRESENTACIÓN, 122

5.1 Sistema gráfico de Australia central, 125

Enfoque de análisis

Variaciones estilísticas en el espacio

Variaciones estilísticas en el tiempo

5.2 Simbolismo sociocultural, 133

Diseños Kurumari

Kurumari en la estructura social

Diseños asignados por género

Intersecciones en el territorio

El concepto de tiempo en Australia

El concepto de artista en Australia

5.3 Estructura interna del sistema gráfico, 143

Elementos

Rangos de significado

Figuras tipo

Interpretaciones

Estructura fija, flexibilidad al cambio

5.4 Tercera era: Movimiento de las pinturas acrílicas, 152

Génesis: Cooperativa Papunya Tula

Constitución e implicaciones de su incorporación al mercado del arte

Sobre la autodeterminación

06 REFLEXIONES FINALES, 162

6.1 Sobre Australia, 165

Lo holístico

Lo gráfico

6.1 Sobre la arquitectura, 168

Pintar

La Academia

¿Qué es la arquitectura?

07 BIBLIOGRAFÍA, 176

En esta investigación retomo conocimiento que le pertenece a las sociedades aborígenes australianas, en un intento de aprender sobre su cultura, tradiciones e historia, y procurando apegarme tan fielmente como sea posible a las convenciones que respeten sus identidades.

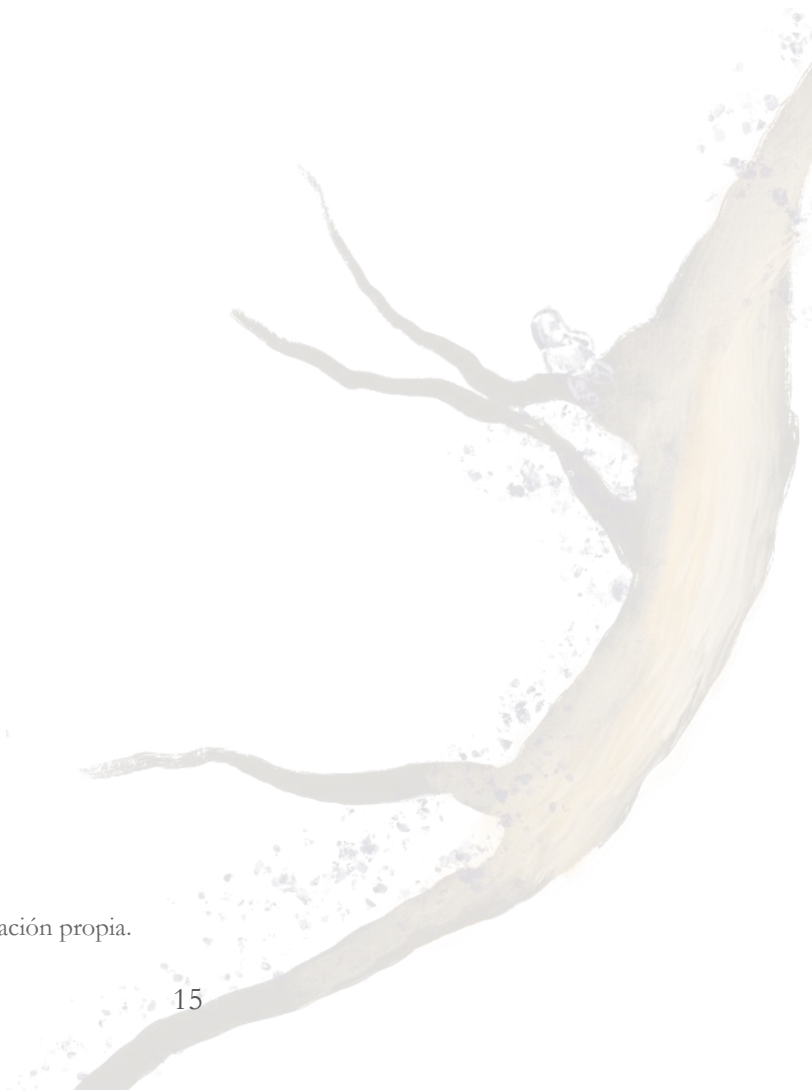
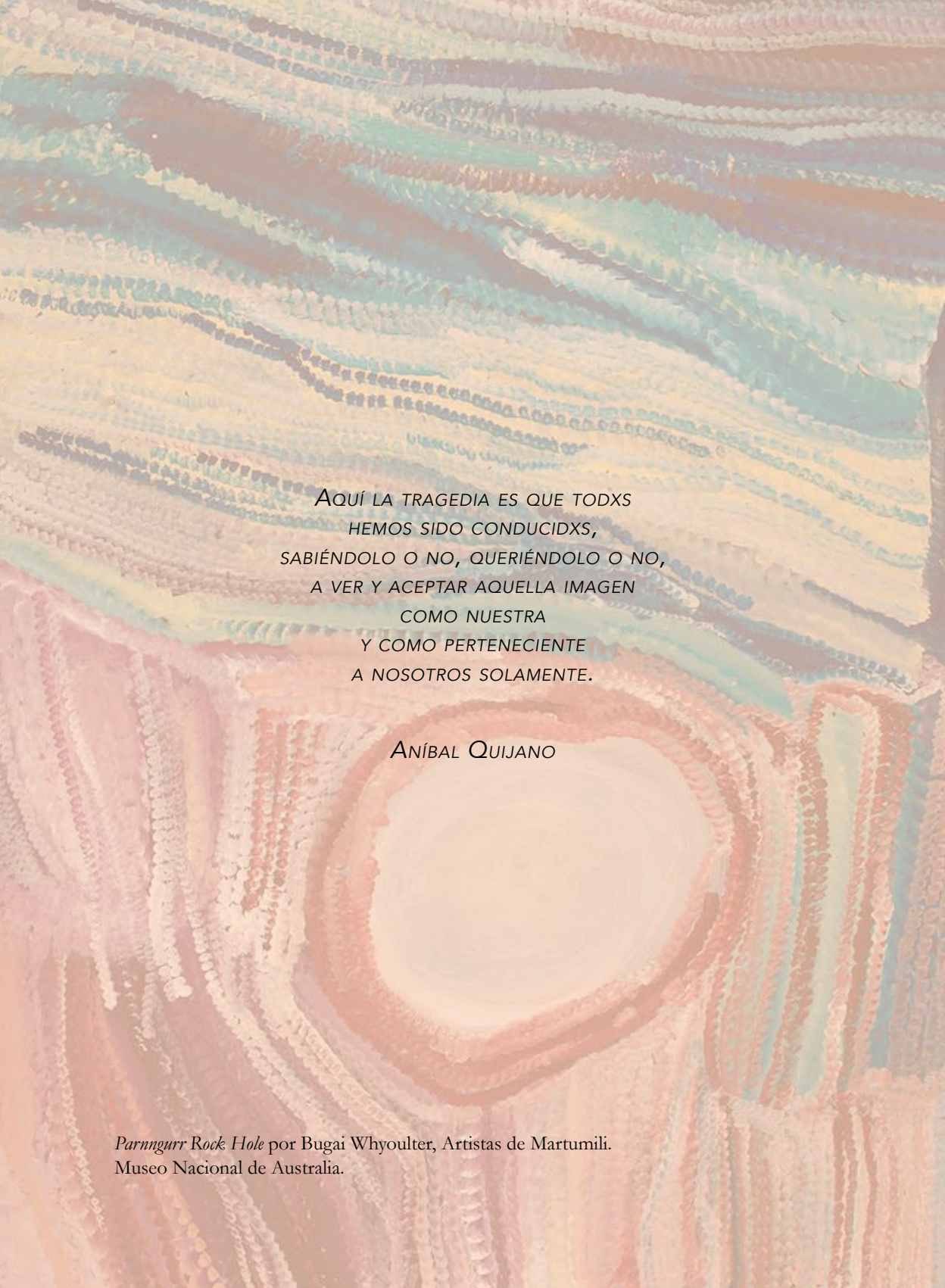


Figura 2: *Songline*.Elaboración propia.



AQUÍ LA TRAGEDIA ES QUE TODXS
HEMOS SIDO CONDUCTIDXS,
SABIÉNDOLO O NO, QUERIÉNDOLO O NO,
A VER Y ACEPTAR AQUELLA IMAGEN
COMO NUESTRA
Y COMO PERTENECIENTE
A NOSOTROS SOLAMENTE.

ANÍBAL QUIJANO

Parnngurr Rock Hole por Bugai Whyoulter, Artistas de Martumili.
Museo Nacional de Australia.

01

INTRODUCCIÓN:
DECOLONIZAR LA
ARQUITECTURA

Cuando pensamos en la noción de arquitectura contemporánea, es indiscutible la existencia de preceptos hegemónicos sobre los cuales se asienta toda su concepción y práctica. Uno de los más sobreentendidos, poco cuestionados y asumidos como una característica intrínseca, a tal grado que su simple mención podría parecer una obviedad innecesaria, es que la finalidad máxima de la arquitectura es construir edificaciones. Las mismas definiciones oficiales o las establecidas por los arquitectos más reconocidos no dejan lugar a dudas. Para la RAE, la arquitectura se define como «el arte de proyectar y construir edificios»¹; para Le Corbusier, y probablemente la más nombrada, se trata de «... el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz»; para Durand es «el arte de componer y realizar todos los edificios públicos y privados»², por mencionar algunos. ¿Qué tienen en común? Todas las referencias anteriores nos hablan de una construcción, un volumen, un edificio; de un proyecto arquitectónico. Son nociones que describen a la perfección la línea a seguir desde las aulas hasta el ejercicio de la profesión.

A este respecto, algunas voces³ han señalado cómo estos entendimientos —al darle tanto protagonismo al objeto construido, o a que provengan de firmas de renombre o utilicen la última tecnología, etcétera— olvidan que son habitados por seres humanos, relegando ciertas características que

1 Diccionario de la lengua española, actualización 2019. Consultado en <<https://dle.rae.es/arquitectura>> el 12 de julio de 2020.

2 Consultado en <<https://www.arquine.com/del-dispositivo-al-compuesto/>> el 12 de julio de 2020.

3 El historiador de arquitectura Alberto Pérez-Gómez o profesores de la Facultad de Arquitectura como Héctor García Olvera, Fabio Vélez y Emilio Canek Fernández.

deberían cubrir para satisfacer las necesidades de los habitantes. Han enfatizado que la arquitectura no debe ser sinónimo de construcción. De aquí que el concepto de habitabilidad se esté situando como un parámetro más importante que la construcción misma para evaluar el proyecto arquitectónico. Dicho de otra forma, el resultado final de una obra debe proporcionar las condiciones para que los habitantes hagan pleno uso de esta edificación, y ésta será juzgada no en cuanto ejecutada sino en cuanto vivida. Lo anterior nos dice que la condición ontológica de la arquitectura es el habitar; sin embargo, la habitabilidad es explorada mientras se adapte a los estándares generales. ¿Qué quiero decir con esto? El análisis y estudio de cómo habitamos los *humanos* ha cambiado con el paso de los años; para ejemplificar esto me serviré de dos casos. A finales de los años cuarenta, con su *Modulor*, Le Corbusier propone un sistema de medidas del cuerpo humano que pretende ser universal para el diseño. A simple vista, esta escala únicamente contempla a los hombres de 1.83 metros, lo cual ya se refiere a un grupo bastante selecto. Pero al revisar un poco la historia de este personaje, el contexto en el que publica el *Modulor* y el impacto que tiene, entendiendo que parte de una perspectiva etnocéntrica autorreferencial para Le Corbusier, sabemos que también se trata de un hombre blanco, de clase media, heterosexual y cisgénero, el cual es establecido en el siglo XX como el sujeto de referencia para los espacios pensados y estudiados de la disciplina. El segundo caso es uno muy sonado en la actualidad dentro de las aulas. Se trata de una anécdota sobre el arquitecto Alejandro Aravena durante la construcción en 2003 de la famosa Quinta Monroy. Al encontrarse frente a la problemática de un presupuesto bajo y una comunidad en condiciones muy precarizadas, Aravena le pregunta a los futuros habitantes si prefieren una tina o un calentador de agua, ya que únicamente podrían instalar uno de los dos. Sorprende que la respuesta más pragmática de acuerdo a nuestros criterios culturales —el calentador— no sea la elegida por los futuros habitantes, ya que por falta de gas no podrían utilizar

el calentador, y la tina les sería útil para almacenar agua. La iniciativa de Aravena de preguntar y no asumir o imponer es enseñada y aplaudida como un gesto ejemplar para procurar las necesidades básicas del habitar. Con estos dos ejemplos quiero mostrar que sí hay un contraste de actitud en los últimos años, y destacar una tendencia que no pretende establecer generalizaciones universalizantes de los seres humanos dentro de la arquitectura.

Respecto a esta tendencia más reciente, llama la atención que lo que empieza a admitirse en la actualidad se trata de distintas maneras de *habitar una casa*; no de *habitar*. Dicho de otra forma: la diversidad en el habitar se admite siempre y cuando se encuentre situada, de nuevo, *dentro* de un objeto arquitectónico. Esto está relacionado con asumir que el *interior* (para que haya un interior ya implica una edificación) es donde se encuentra la condición medular del habitar humano. Es interesante que el *dentro* juega un papel muy claro aquí. Las esferas dicotómicas⁴ de lo público y lo privado no dejan de asociarse con la ciudad y la casa, respectivamente. Lo doméstico, entendido como el principal lugar que uno habita, no deja de relacionarse con una noción de interior, de *refugio del exterior*. Las aportaciones de la crítica⁵ han tratado de difuminar la tajante línea entre estas dos esferas, logrando que haya un intercambio entre las actividades del exterior con las del interior. Sin embargo, se sigue asumiendo que lo ontológico del habitar humano se encuentra en el *dentro*. En el mejor de los casos, se pretende que el *afuera* (territorio, ciudad, etcétera) desarrolle un diálogo constante con el interior; esto se conoce comúnmente en la práctica como «buena relación con el contexto». Pero, ¿qué tanto se pueden relacionar los seres humanos con el afuera si se sigue concibiendo como un opuesto a donde se encuentra el habitar?, ¿qué papel juega

4 Público-privado, productivo-reproductivo, exterior-interior, masculino-femenino.

5 Sobre todo son aportaciones planteadas por quienes practican arquitectura con perspectiva de género. Destacan Zaida Muxí, Inés Moisset, Beatriz Colomina y Col·lectiu Punt 6.

el territorio si es entendido como *contexto*?, ¿es únicamente un referente con el que se mantiene una distancia segura?, ¿está realmente la edificación en la ontología del habitar humano? Creo que el hecho de que así se conciba en Occidente y la arquitectura contemporánea lo afirme, no significa que sea un absoluto. Muchas culturas no occidentales privilegian aspectos radicalmente distintos a la edificación para su habitar. Lo anterior no significa que no exista una necesidad de un refugio (necesidad que, de hecho, parece haberse dirigido a considerar la edificación como intrínseca del habitar), pues las necesidades pueden ser comunes, sino porque la parte medular del asunto se encuentra en otro lado. Dicho esto, me surgen dudas. ¿La arquitectura es únicamente para Occidente? Y si no es así, ¿es para todo ser humano con la condición de que se adapte a los criterios occidentales? Si estamos planteando que no toda construcción es arquitectura porque hay otras cuestiones significativas para el habitar humano, ¿toda arquitectura debe ser construible? Si la respuesta es sí, ¿cómo llamar lo que hacen las culturas que no privilegian la materialización de un edificio o lo tangible dentro de su pleno habitar?

1.1 Occidente como paradigma hegemónico

Dentro de las distintas lógicas de dominio y poder que se han desarrollado en el mundo, la perspectiva eurocéntrica de conocimiento⁶ y sus procesos derivados han representado una hegemonía cultural sobre la cual claramente se ha fundado la arquitectura, o por lo menos la arquitectura que nosotros y nosotras practicamos. Se ha definido una pauta muy específica, no solamente de lo que la arquitectura debe ser, sino de las necesidades y modos de vida que pretende cubrir. Estas necesidades son aquellas pertenecientes a los sujetos adaptados a esta hegemonía, a expensas de culturas distintas. El paradigma dominante en el que está inscrito la arquitectura en la actualidad, funciona como un modelo de racionalidad posibilitado por el desarrollo de la ciencia moderna. A partir de la revolución científica en el siglo XVI, termina de consolidarse en el XIX y es entonces cuando «puede hablarse de un modelo global de racionalidad científica que (...) se distingue y se defiende (...) de formas de conocimiento no científico»⁷. Aquellos saberes y formas de conocimiento que no se realizan por medio de los criterios epistemológicos así establecidos, serán desestimados como no-rationales y, por lo tanto, no serán tomados en cuenta. Este mecanicismo es algo que vale la pena resaltar en nuestra disciplina, pues no ha hecho sino racionalizar —y reducir— aún más las formas de conocimiento de nuestro entorno; mientras más utilitarias, mejor.

6 Posibilitada por la expansión del colonialismo europeo, fundamentado sobre la idea de raza que permitió las relaciones de dominación.

7 B. de Sousa Santos, *Una epistemología del sur: la reivindicación del conocimiento y la emancipación social*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2015, p. 21.

Pero antes de esto, para explicar el desarrollo de Occidente como hegemonía y el asentamiento de su modelo global de racionalidad en cuanto a la producción del conocimiento, son útiles las genealogías realizadas por autores como Aníbal Quijano⁸ o Boaventura de Sousa Santos⁹ que establecen como punto de partida la colonización de América Latina para la eventual expansión de los procesos que habilitaron la configuración del presente orden mundial. Es importante resaltar ésta y las siguientes colonizaciones como *hechos fundadores* que desencadenarían una serie de distintos procesos hasta llegar al paradigma contemporáneo: «... Esa *violencia matricial* tuvo un nombre: colonialismo. (...) fue concebido como una misión civilizadora dentro del marco historicista occidental en los términos del cual el desarrollo europeo señalaba el camino al resto del mundo» (cursivas mías)¹⁰.

Este sistema consiste en un evolucionismo lineal y unidireccional que sitúa a lo occidentalizado como parte del ideal de sociedad europea moderna, en contraste con las culturas no occidentales en un estado de proximidad a la “naturaleza” o cercano a lo primitivo, que además son ubicadas temporalmente como algo del pasado que debe desarrollarse hasta llegar al estado de “civilización”. Para esto, se relaciona lo occidental con lo verdaderamente humano, con lo más alto de la cultura y lo más civilizado, en contraposición con *lo otro*. De ahí que parte del control ejercido en las colonias pretende lograr el

8 Quijano fue un sociólogo y teórico político peruano. Desarrolló la teoría de la colonialidad del poder y dentro de sus publicaciones destacan *Crisis imperialista y clase obrera en América Latina*, *Dominación y cultura* y *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Fue profesor en universidades como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad de Binghamton en Nueva York y la UNAM.

9 Doctor en Sociología del derecho por la Universidad de Yale y catedrático jubilado en la Universidad de Coímbra. Es director del Centro de Estudios Sociales y del Centro de Documentación 25 de Abril de esa misma universidad; profesor distinguido del Institute for Legal Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison. Ha desarrollado estudios sobre globalización, democracia, epistemología y sociología del derecho.

10 B. de Sousa Santos, *op. cit.*, p. 339.

«abandono del estadio salvaje»¹¹. Esto da pie a la creación de un pensamiento dualista, en el cual «las relaciones intersubjetivas y culturales entre Europa (...) y el resto del mundo, fueron codificadas en un juego entero de nuevas categorías: Oriente-Occidente¹², primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. En suma, Europa y no-Europa»¹³. No se quedan atrás dualidades como público/privado, visible/invisible, masculino/femenino, cultura/naturaleza¹⁴. Las primeras resultan evidentemente significativas para nuestra disciplina —aunque esté indudablemente atravesada por todas las demás— pues público/privado es uno de los primeros conceptos que se enseñan en las aulas y la vista¹⁵ es el sentido más privilegiado en la arquitectura. De ahí tal vez la urgencia y necesidad de *ver* materializados nuestros proyectos, y de no considerar que la arquitectura se manifieste sino hasta ese momento, o sea, mientras visible. En su libro *La invención de las mujeres*, la feminista nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí¹⁶ presenta al sentido de la vista como «el modo primordial de comprensión de la realidad, promueve lo visible por encima de lo que no resulta obvio para el ojo, dejando escapar el

11 *Ibid.*, p. 323.

12 La creación de la categoría Oriente se utiliza para hablar de lo que no es occidental, aunque no todo lo no occidental necesariamente pertenezca aquí, pero es la única que se presenta como válida, aunque siempre inferior, tratando de abarcar y homologar culturas muy diversas.

13 A. Quijano, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2014, p. 789.

14 Marta Lamas nos recuerda en su ensayo *Complejidad y claridad en torno al concepto género* que «diferenciar entre naturaleza y cultura era una operación occidental, de ahí que las distinciones entre reproducción y producción, público y privado, fueran parte de ese pensamiento, y no supuestos culturales universales». Véase: A. Giglia, C. Garma y A. de Teresa (comp.), *¿Adónde va la antropología?*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2007, p. 86.

15 Sobre el ocularcentrismo véase los libros: *Los ojos de la piel* de Juhani Pallasmaa, *La an-estética de la arquitectura* de Neil Leach y *La forma de lo bello* de Remo Bodei.

16 Oyèrónkẹ Oyěwùmí es una académica feminista nigeriana cuyo trabajo se enfoca en el punto de vista africano que en la academia se ha visto infravalorado. Es profesora asociada de Sociología en la Universidad de Stony Brook en Nueva York.

resto de niveles y matices de la existencia»¹⁷.

Por lo tanto, en esta perspectiva binarista que se impone hegemónica en la subjetividad¹⁸ de gran parte de los países, siempre una de las dos será la infravalorada. Una de las herramientas que le dieron sentido a este patrón es que las relaciones de dominación se establecen partiendo de una «supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto a los otros»¹⁹. Conocido como determinismo biológico, «es un filtro por el cual pasa todo conocimiento sobre la sociedad»²⁰. Para posibilitar esto, se implementa la idea de raza como instrumento de clasificación social²¹, establecida a partir de la conquista de América Latina, «la diferencia

17 O. Oyèwùmí, *La invención de las mujeres: Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, En la frontera, Bogotá, 2017, p. 57.

18 Según Edelman y Kordon: «La producción de subjetividad hace al modo en el cual las sociedades y las culturas (las condiciones materiales de existencia, las relaciones sociales, las prácticas colectivas, los discursos hegemónicos y contrahegemónicos, el arte, la tecnología, las comunicaciones) determinan las formas con las cuales se constituyen sujetos plausibles de integrarse a sistemas que les otorgan un lugar que les garantiza la pertinencia. Cada periodo histórico promueve modelos y contenidos específicos, así como determina el carácter de las instituciones. Por lo tanto, la subjetividad tiene un carácter histórico-social». Véase en: L. Edelman y D. Kordon, “Acerca de las producciones de subjetividad. Redefiniendo subjetividad y psiquismo” en *Vínculos en crisis. Los grupos y las nuevas subjetividades en la era tecnológica*, L. Edelman, D. Kordon y C. Pachuk, 2018, Buenos Aires, Lugar editorial, pp. 63-86.

19 A. Quijano, *op. cit.*, p. 778.

20 O. Oyèwùmí, *op. cit.*, p. 43.

21 La idea de raza es un invento sin ninguna relación a los procesos biológicos del organismo humano. De acuerdo con Quijano, no tiene historia conocida anterior a América, es una «referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre estos grupos». Y por lo tanto, utilizada como herramienta de dominación más importante. «Asociada a la explotación, sirve como el clasificador universal en el actual patrón mundial de poder capitalista». Es interesante que la invención de la categoría de color probablemente sea aportación británica, incorporada para reforzar la categorización por raza, y eventualmente utilizadas como un sinónimo: «... no hay huellas de esas categorías en las crónicas y otros documentos de los primeros cien años del colonialismo ibérico en América». Véase: A. Quijano, *op. cit.*, p. 778, 826 y 779. Hoy en día se utiliza la expresión «racializar» o «racialización» para hablar de un proceso de discriminación de los seres humanos

se entendió como inferioridad genética»²².

1.2 ¿Cómo se produce el conocimiento en esta subjetividad occidentalizada?

Lo anterior se manifiesta de manera muy evidente en el dualismo radical que mencioné entre el cuerpo y la mente, los cuales se entienden desprendidos el uno del otro y, al ser asociaciones binarias, la racionalidad, el pensar, el conocer el mundo, es identificado como exclusivamente moderno, científico, civilizado, occidental. Oyèwùmí nos recuerda que «emergió de manera muy temprana en el discurso occidental (...) fue únicamente la confirmación de una tradición en la cual el cuerpo fue visto como una trampa de la que cualquier persona racional tenía que escapar»²³. Con Descartes:

«...lo que sucede es la mutación del antiguo abordaje dualista sobre el “cuerpo” y el “no-cuerpo”. Lo que era una co-presencia permanente de ambos elementos en cada etapa del ser humano, en Descartes se convierte en una radical separación entre “razón/sujeto” y “cuerpo”. La razón no es solamente una secularización de la idea de “alma” en el sentido teológico, sino que es una mutación en una nueva identidad, la “razón/sujeto”, la única entidad capaz de conocimiento “racional”, respecto del cual el “cuerpo” es y no puede ser otra cosa que “objeto” de conocimiento (...) Así el “cuerpo”, por definición incapaz de razonar, no tiene nada que ver con la “razón/sujeto”»²⁴.

a partir de su aspecto físico. Ya es una categoría social, en lugar de biológica.

22 O. Oyèwùmí, *op. cit.*, p. 37.

23 O. Oyèwùmí, *op. cit.*, p. 40.

24 A. Quijano, *op. cit.*, p. 805.

Así, termina por imponerse una manera única de producir conocimiento, «la diferencia se entiende como degeneración»²⁵, y esta le permite a la arquitectura ser lo que hoy es; una disciplina que responde al habitar moderno derivado de esta tradición, celebrada en tanto tecnológicamente innovadora. Entendido este contexto, no resulta tan sorprendente que se privilegie de tal forma el objeto construido, ya que es la prueba material de este proceso. De aquí que las formas disidentes de concebir el habitar y el territorio no sean siquiera tomadas en cuenta dentro de la Academia y el gremio arquitectónico, porque dentro de nuestro imaginario forman parte de las categorías binaristas, de una alteridad tan lejana que parece no merecer un lugar privilegiado en aquello que la arquitectura intenta cubrir.

25 O. Oyèwùmí, *op. cit.*, p. 37.

1.3 El papel de la cultura en nuestros modos de habitar

La manera en que habitamos forma parte de la cultura en la que nos encontramos, tanto en Occidente como en cualquier otro lugar. Pero, ¿qué es la cultura? Terry Eagleton inicia su libro *La idea de cultura* dando cuenta de la complejidad para definir esta palabra, llamándola una de las palabras más complicadas de la lengua junto con «naturaleza». Raymond Williams establece cuatro significados generales: «como un hábito mental individual; como un estado de desarrollo intelectual de toda una sociedad; como el conjunto de las artes; y como una forma de vida de un grupo o de un pueblo en su conjunto»²⁶. Para efectos de esta investigación me interesa enfocarme en la última. Esta definición tiene un sentido antropológico²⁷, el cual nos dice que la cultura es «un sistema de concepciones que se expresan en formas simbólicas por medio de las cuales los humanos se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y actitudes a través de la vida»²⁸. Eagleton señala que:

26 T. Eagleton, *La idea de cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós, Madrid, 2001, p. 69.

27 Para entender el desarrollo de esta palabra y las distintas teorías que la rodean desde sus fundadores véase: J. D. Moore, *Visions of Culture: An Introduction to Anthropological Theories and Theorists*, AltaMira Press, Estados Unidos, 1997, pp. 283. Cabe señalar que a partir de 1890, el antropólogo Franz Boas desarrolla una crítica a postulados anteriores que planteaban marcos evolucionistas. Boas señala tres fallas de la teoría anterior. La primera es el supuesto de evolución unilineal, la segunda la noción de sociedades modernas como supervivencias evolutivas, y la tercera la clasificación de sociedades basada en datos débiles y criterios inapropiados (véase p. 48).

28 A. Giglia, C. Garma y A. de Teresa (comp.), *op. cit.*, p. 295.

«[La cultura] supone un rechazo tanto del naturalismo como del idealismo, afirmando contra el primero el hecho de que dentro de la naturaleza hay algo que la excede y la desmonta; y contra el idealismo, que incluso a la producción humana de condición más elevada echa sus más humildes raíces en nuestro entorno biológico y natural (...) La palabra “cultura” contiene en sí misma una tensión entre producir y ser producido, entre racionalidad y espontaneidad que se opone a la idea ilustrada de un intelecto inmaterial y desencarnado»²⁹.

Básicamente, se trata de las prácticas de significación que otorgan sentido a todos los aspectos de la vida en cualquier sociedad. Clifford Geertz, por ejemplo, ve la cultura como redes de significación en las que se halla envuelta la humanidad³⁰. La raíz latina de la palabra es *colere*, cuyo significado curiosamente va desde cultivar y *habitar* hasta veneración y protección³¹. La cultura es tan relevante para las cuestiones sobre el habitar sobre las que trabaja la arquitectura por lo siguiente. Williams distingue diferentes *grados de significación* que se le atribuyen a todos los aspectos de la vida. Por ejemplo, menciona que «la vivienda es una cuestión de necesidad»³², que puede —o no— convertirse en un sistema de significación. A este respecto, Oyěwùmí ha trazado de manera brillante cómo muchas veces no se distingue entre los universales y los particulares occidentales:

«Es universal que los grupos humanos rememoren el pasado; es una manifestación particular que en un momento específico del tiempo los sumerios desarrollaran la escritura para escribir su historia. Es universal que la gente se organice a sí misma; es particular que lo hagan bajo la estructura

29 T. Eagleton, *op. cit.*, pp. 17-18.

30 *Ibid.*, p. 66.

31 *Ibid.*, p. 13.

32 *Ibid.*, p. 67.

de un Estado o de algunas otras formas específicas. El intercambio siempre ha sido universal; el sexo, las conchas de caurí, el oro, el dinero y las tarjetas de crédito son unas cuantas manifestaciones particulares. La auto-reflexión resulta inherente a la condición humana; pero es un error suponer que lo universal es su manifestación occidental —la filosofía escrita—³³.

El habitar es universal; los edificios, las construcciones y los conjuntos habitacionales son manifestaciones específicas. Es complicado ponerlo en la mesa porque está tan *universalizado* que ha permeado en muchísimas culturas, posibilitado por procesos como la colonización y sus subsecuentes. Oyèwùmí propone una distinción lingüística entre *universal* como un término relativo a una verdad esencial y *universal* como un término descriptivo. Pareciera que el habitar, cuya condición intrínseca es la construcción, es universal en tanto término descriptivo³⁴. La arquitectura contemporánea pretende que, aplicando estos conceptos universalizantes a todas las culturas por heterogéneas que sean, se cubran las necesidades del habitar de todas las personas.

En la expansión de este pensamiento hasta llegar a convertirse en hegemonía, han intervenido distintas herramientas de dominación, en donde «los cambios ocurren en todos los ámbitos de la existencia social de los pueblos y, por tanto de sus miembros individuales»³⁵. Sin embargo, lo que me interesa enfatizar y por la importancia que vemos en la cultura, son los procesos de reidentificación histórica que transicionaron a los pueblos colonizados hacia nuevas identidades, en particular en sus expresiones culturales. En el binarismo eurocentrista, la identidad del otro es «racial, colonial y negativa»³⁶: inferior. Por lo tanto, los procesos “civilizatorios” y sus subsecuentes formas

33 O. Oyèwùmí, *op. cit.*, p. 69.

34 No perdamos de vista que esto está siendo planteado por los autores previamente mencionados como un equívoco incluso para Occidente.

35 A. Quijano, *op. cit.*, p. 796.

36 *Ibid.*, p. 801.

implicaron una «limpieza étnica en el periodo moderno»³⁷, que buscaron despojar a las identidades singulares de sus propias historias y tradiciones para lograr la homogeneización cultural. La cultura, sumamente ligada a la subjetividad de los pueblos, juega un papel fundamental para la integración de éstos al orden mundial actual, ya que el dominio y el poder también se configuran a través de estas estrategias: el genocidio cultural y el control de la subjetividad están estrechamente relacionados. Quijano señala lo siguiente sobre el papel de la cultura para la producción de nuevas identidades:

«... todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un solo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental. (...) Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento (...) Los colonizadores ejercieron diversas operaciones que dan cuenta de las condiciones que llevaron a la configuración de un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación entre Europa y lo europeo y las demás regiones y poblaciones del mundo, a las cuales les estaban siendo atribuidas, en el mismo proceso, nuevas identidades geoculturales. (...) reprimieron tanto como pudieron; es decir en variables medidas según los casos, las formas de producción de conocimiento de los colonizados, sus patrones de producción de sentidos, su universo simbólico, sus patrones de expresión y de objetivación de la subjetividad (...) forzaron —también en medidas variables en cada caso— a los colonizados a aprender parcialmente la cultura de los dominadores en todo lo que fuera útil para la reproducción de la dominación, sea en el campo de la actividad material, tecnológica, como de la subjetiva, especialmente religiosa. (...) una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura en suma»³⁸.

37 *Ibid.*, p. 809.

38 *Ibid.*, pp. 787-788.

1.4 Caso de estudio: Australia

Lo anterior se muestra muy evidente en el caso que me interesa analizar: Australia. Aquí se pueden observar fácilmente estos procesos ya que el impacto de la colonización sigue estando muy presente, por reciente y por devastador. Con apenas dos siglos transcurridos desde que la Corona británica se establece en Australia, los habitantes originarios ya fueron forzosamente integrados a una sociedad moderna. Australia es uno de los ejemplos más contemporáneos de estos patrones, vistos con anterioridad y frecuencia en otros lugares del mundo. Sólo que Australia, precisamente por ser tan reciente, no contribuye tan directamente —como en el caso de América, por ejemplo— al establecimiento de un nuevo orden mundial, sino que se incorpora a éste cuando Europa ya está establecida como una nueva identidad, reforzándola y formando parte de «la expansión de la dominación colonial blanca sobre la diversa población mundial»³⁹. En los siguientes capítulos realizaré una breve semblanza histórica sobre esta transición en Australia, (véase sección 3.1).

39 *Ibid.*, p. 783.

1.5 ¿Por qué es necesario decolonizar la arquitectura?

La ontología del habitar en las sociedades aborígenes australianas se encontraba —en especial anteriormente a los procesos de colonización— en un lugar muy distinto al de nuestro habitar, sumamente ligado al territorio, el de ellos y ellas deja de ser el *afuera*. El conocimiento holístico del territorio representa una parte medular del habitar; la expresión de este conocimiento es la producción que resulta del habitar. En esta investigación, me enfoco en la expresión gráfica como objeto de estudio, —particularmente las pinturas del Movimiento contemporáneo del Desierto del Oeste— examinándolas como articulaciones de una profunda manera de abordar el territorio, ubicadas dentro del complejo canción-historia-pintura. Busco analizar cómo en estas pinturas la corporalidad como la manera de vivir el cuerpo, está ligada a la expresión gráfica del territorio y a la producción del conocimiento, y no es posible entender una cosa apartada de las otras. En suma, se trata de una manera distinta de habitar el mundo dentro del esquema impuesto por Occidente, lo que demuestra que la arquitectura no responde a un solo modelo de habitar, o al menos no debería hacerlo.

*

Es alarmante que la disciplina desaprovecha o relega a un segundo plano múltiples experiencias de ser vinculadas con el habitar. Australia es mi caso de estudio, pero por lejano a nosotros que parezca, no lo es. Puede que

dentro de la configuración actual de la Facultad de Arquitectura no se muestre tan evidente, pero en México y en América Latina la diversidad está ahí. La construcción de nuestras identidades es un proceso sumamente complejo, y además está atravesado por un sinnúmero de factores que afectan directamente nuestra subjetividad y, por lo tanto, la intersubjetividad. Cuando consideramos a un sujeto inmediato a nosotros como el habitante por excelencia de lo que pretendemos construir desde esta disciplina, corremos el riesgo de pensar que estamos satisfaciendo necesidades universales, cuando no son más que nuestras propias necesidades.

En esta tesis planteo abrir la posibilidad de profundizar en una perspectiva decolonial⁴⁰ en la arquitectura, en el sentido de que no solamente se exploren las *otras* maneras de habitar, sino se les otorgue un papel privilegiado, que sean lo suficientemente valoradas como para que sus procesos de construcción del habitar también sean considerados arquitectura, aunque el resultado no se materialice en una edificación. En omitir los otros modos de habitar o interpretarlos superficialmente también se les está negando. Pierre Bourdieu elabora la idea de *systematic misrecognition*, para sugerir que hay «una parte sistemática del proceso de mantenimiento y reproducción del orden social de las cosas; es decir, todos tenemos interés en malinterpretar o reconocer mal significados culturales»⁴¹. En la actualidad, la omisión y los procesos de exclusión también son mecanismos para perpetuar un orden social determinado. Cuando se trata de explotación se pueden identificar claramente tanto a los actores participantes como a las acciones que realizan. En cambio,

40 Considerando la decolonialidad como una herramienta que analiza los procesos colonizadores como hechos fundadores que permitieron al poder configurarse de ciertas formas para dar pie a otros procesos de opresión que operan hoy en día. Sobre todo porque, aunque existan otros modelos de opresión, muchas de las categorizaciones generadas en los procesos de colonización permanecen en la subjetividad actual.

41 B. M. Berger, *An Essay on Culture: Symbolic Structure and Social Structure*, University of California Press, California, 1995, p. 11 (trad. mía).

«los procesos de exclusión son más difusos, son producto de muchos actos o de la ausencia de ellos (...) resultado de varios procesos, de miles de pequeñas acciones y omisiones»⁴². La arquitectura no puede continuar ignorando la diferencia cultural.

42 A. Giglia, C. Garma y A. de Teresa (comp.), *op. cit.*, p. 353.

1.6 Presentación de temas

Para esto, en el segundo capítulo, a través de dos semblanzas exploro cómo el rumbo histórico de la arquitectura ha mantenido la producción del objeto arquitectónico como algo inseparable de la práctica y cómo se expresa claramente en la representación gráfica en Occidente. En el capítulo tres, busco establecer el marco contextual necesario para entender a la comunidad aborígen de Australia, sus formas de organización social, su cosmología, sus expresiones artísticas principales y los cambios que sufrió a partir de la colonización inglesa. En el capítulo cuatro, analizo la relación que tienen las sociedades aborígenes con el territorio, así como las distinciones físicas y culturales que lo caracterizan. En el quinto, estudio a profundidad el sistema gráfico de representación junto con sus variaciones estilísticas, el simbolismo sociocultural que implica y su estructura interna. En el sexto presento las reflexiones finales.

Para llevar a cabo mi tesis he recurrido a la multidisciplina, ya que la arquitectura no lo puede todo, como pasa en todas las disciplinas. La pretensión de lo contrario ha dado pie a interpretaciones trucas, sesgadas y esencialistas de lo humano. Para esto me sirvo de enfoques antropológicos y fenomenológicos para comenzar a abordar la diversidad de experiencias del habitar humano.



«Para la gente de Martu que vive en esta tierra, es la línea de la canción y la tierra alrededor de esta área tan especial para ellos. Nos conectamos con la tierra: son nuestros sueños, nuestro espíritu, nuestra cultura. Es mi vida. Son todos los antepasados de la gente de Martu, nuestra bisabuela y nuestro abuelo. Lo que me dijeron los ancianos: tratar de cuidar nuestra cultura, la ley y la tierra. Por eso, debemos proteger la cultura Martu, la tierra y la comunidad que la rodea» — Clifton Girgiba, artista de Parnngurr.

Artistas Martumili pintando el mito de las Siete Hermanas. Fotografía: Gillian Turnbull.

02

LA ARQUITECTURA
EN OCCIDENTE

2.1 Prácticas de la disciplina: la representación gráfica

Es pertinente comenzar por definir lo que se entiende en el presente trabajo por *representación espacial*. El análisis del dibujo en la arquitectura se ha abordado desde distintos ángulos y cada autor ha otorgado un significado a partir de su entendimiento, interés y enfoque. Por ejemplo, Mario Carpo, en su obra *Architecture in the age of printing: orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory*, hace un análisis que acota la representación en arquitectura hacia las imágenes y las ilustraciones, ya que su foco de interés es la reproducción y difusión de éstas. Víctor Jiménez, en su libro *El dibujo de arquitectura*¹, habla desde un enfoque mucho más técnico que trata específicamente la ejecución del dibujo como tradicionalmente se entiende. Rescata cómo se han desarrollado plantas, cortes, alzados, perspectivas y el dibujo geométrico a través de distintos periodos históricos.

1 En este libro se encontraron datos e imágenes tomados de fuentes que no son referenciados, algunos fueron encontrados en un texto de Spiro Kostof. Para información más verídica ver: S. Kostof, *The Architect: chapters in the history of the profession*, Oxford University Press, New York, 1977, pp. 398.

Centrarme en un único tipo de dibujo arquitectónico sería una contradicción crucial, en tanto que la crítica de esta investigación es hacia las limitaciones con las que el dibujo se aborda, así que propongo entender la representación espacial desde tres enfoques. El primero será el dibujo técnico de la arquitectura. El segundo tratará las representaciones pictóricas, como el cuaderno de viaje de Villard de Honnecourt o las ilustraciones que se difunden en medios impresos. En tercer lugar, me adentraré en los mapas del espacio para pensar en la concepción del espacio de una sociedad. Precisamente es una de las motivaciones de Peter Barber para compilar *El gran libro de los mapas*: «aspectos que tendían a ser condenados o descuidados, como las distorsiones o la decoración, adquirieron enorme importancia, puesto que pueden ofrecer ideas particularmente valiosas sobre la mentalidad (...) y vida de sus creadores»². Asimismo, me interesa acotar en una escala intermedia, que permita un rango de estudio desde aquel dibujo que represente al objeto arquitectónico hasta el dibujo de una escala urbana, tratando de evitar tanto el detalle constructivo como la escala regional.

De esto me serviré para hacer una semblanza del desarrollo de estos tres en la disciplina arquitectónica en Occidente a lo largo de distintos periodos históricos que comprenderán desde la Edad Antigua, la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVIII, la Modernidad, hasta llegar a su culminación contemporánea. Ahora, esto no significa necesariamente que las tres existieran con la misma intensidad durante la historia del dibujo arquitectónico. Al contrario, como se verá en las siguientes páginas, a veces predominaba una sobre otra o convivían armónicamente. Propongo esta división porque pretendo expandir lo mayor posible la noción de dibujo arquitectónico para entender si la sobre-racionalización que lo caracteriza tiene que ver con el tratamiento de estas tres ramas. Aunque realmente tengan una relación estrecha entre sí, tratarlas como independientes

2 P. Barber, *El gran libro de los mapas*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 8.

y desconectadas, incide en que la representación no abarque la totalidad de las características del espacio y de la arquitectura, contribuyendo a que estos últimos se conciban como elementos aislados uno del otro, «el desarrollo de la técnica del dibujo descriptivo es de fundamental importancia en el modo en que el arquitecto visualiza (...), en el proceso mismo de su pensamiento»³.

3 Peter Murray en: V. Jiménez, *El dibujo de arquitectura*, Dédalo, México, 1987, p. 10.

2.2 Semblanza cronológica de la representación gráfica en Occidente

Edad Antigua

La construcción de la idea de representación, para entenderla de la forma más compleja posible, nos obliga a remontarnos a la Antigüedad. En los primeros indicios existentes que figuran dentro de lo que entendemos como una representación arquitectónica, se encuentran ejemplos como la parte de una pintura encontrada en Çatalhöyük en la que se puede reconocer la planta de un conjunto residencial y data del milenio 7 a. e. c.⁴ Sin embargo, a pesar de los vestigios y las primeras apariciones registradas, me enfocaré en dos momentos —uno occidental y el otro no— que directa o indirectamente tienen alguna relación con la formación del dibujo: Egipto y la Antigüedad clásica. Existe una continuidad muy clara en los periodos a tratar en este texto —en cuanto a cómo se desenvuelve y se construye la práctica de dibujar— misma que no se observa tan nítidamente cuando se trata de Egipto, sobre todo por la distancia histórica con la civilización grecorromana. Sin embargo, he decidido incluir a Egipto dentro de esta semblanza porque, desde entonces, las formas de representar el espacio utilizan un lenguaje más gráfico bastante reconocible para nosotras y nosotros.

4 V. Jiménez, *op. cit.*, p. 23.

En el Antiguo Egipto, tanto la arquitectura como la representación estaban estandarizadas dentro de un sistema métrico que también caracterizaba a los instrumentos de dibujo: «Las reglas eran de madera y se dividían en cúbitos; el cúbito, la mayor unidad en la arquitectura egipcia, se subdividía en siete palmos y cada palmo en cuatro dígitos»⁵. Otro auxiliar en el que se pudieron apoyar fue la retícula, cuyo auge fue hasta el Renacimiento, aunque en aquel periodo surge por la necesidad de cambiar el tamaño de una imagen o reproducirla. En Egipto, se utilizaba como «la estructura interna de la composición pictórica o el esquema arquitectónico (...), como la base estructural del diseño original, en lugar de imponerse al diseño como un auxiliar para la reproducción proporcional»⁶. Spiro Kostof menciona en su libro *The Architect: chapters in the history of the profession* que el módulo encontrado en la arquitectura de este periodo también se generaba a partir de la serie de Fibonacci y de sistemas geométricos que permitían al arquitecto:

«trazar una planta y un conjunto de alzados en contorno para todas las partes del edificio en cuestión. Las perspectivas como las conocemos no existían. Cómo se veía el edificio en su totalidad era probablemente comunicado a través de imágenes como la representación de la arquitectura en el arte pictórico. Eran idealmente y no ópticamente compuestas, y perseguían registrar lo conceptual en lugar de la realidad física del edificio»⁷.

En esta cita se hace evidente lo mencionado en la introducción de este texto sobre la dualidad dentro de los distintos tipos de dibujo; la representación pictórica es utilizada para comunicar lo que no se alcanzaba a represen-

5 S. Kostof, *op. cit.*, p. 7 (trad. mía).

6 *Ibid.*, p. 8 (trad. mía).

7 *Ibid.*, p. 9 (trad. mía).

tar en el dibujo técnico.

Posteriormente, en el periodo grecorromano, la representación no tiene una importancia significativa en relación con las construcciones. Por ejemplo, Kostof señala que, de acuerdo a J. Bungaard, en Grecia, el arquitecto no diseñaba edificios ergo, no necesitaba un dibujo previo a la ejecución. La disciplina operaba de la siguiente manera: el albañil trabajaba partiendo de una descripción verbal que el arquitecto le transmitía sobre el proceso constructivo a ejecutar. Sin embargo, estos procesos constructivos hablaban de aspectos particulares del edificio y no del edificio como conjunto. De esto dan fe documentos como el de la construcción del Telesterión de Eleusis, el cual no hace mención alguna a la disposición general del edificio, sino únicamente —y en detalle— a los procedimientos necesarios para cuestiones particulares. Por ejemplo, el desbaste de los bloques de cantera con sus proporciones, espesor y tamaño, su posterior traslado y colocación in situ. Bungaard se basa en que las pruebas que demostrarían la utilización del dibujo en la antigüedad grecorromana serían los dibujos mismos. Por ende, para él, al no sobrevivir ninguno, la práctica arquitectónica en Grecia no necesitó auxiliares gráficos y se estandarizó por medio de lo que establecían los documentos y el discurso verbal. Cabe apuntar que esta codificación es característica de la arquitectura clásica:

«[La arquitectura clásica] estaba tan completamente codificada, como lo prueba el hecho de que cada elemento de un edificio, por pequeño que fuese, poseía un nombre y unos requisitos de realización y colocación absolutamente determinados por la tradición, que se podía describir un edificio verbalmente con una precisión muy grande»⁸.

No obstante, en dichos documentos se hace mención a representacio-

8

V. Jiménez, *op. cit.*, p. 23.

nes que podrían fungir como prueba de su existencia. A lo largo del análisis que Kostof realiza sobre el documento de la construcción de la sala hipostólica del Telesterión, encuentra palabras como *anagrapheis* o *grapsai* que interpreta como dibujos o descripciones. En suma, podemos hacer algunas conjeturas que nos llevarían a pensar que en la Grecia antigua la representación gráfica estaba presente como un elemento secundario, en contraste con un asentamiento ligeramente más evidente del dibujo arquitectónico en Roma.

También sobrevivieron pocos vestigios, sin embargo pondré el foco en los que tienen un lenguaje muy similar a la representación en planta de una escala urbana. Se trata de un mapa de Roma de suma importancia, trazado sobre ciento cincuenta losas de mármol originalmente adosadas a un muro del *Templum Pacis* y es conocido como *Forma Urbis Romae*⁹. Se conservan mil ciento ochenta y seis piezas aisladas que suponen aproximadamente el diez por ciento de la dimensión original (ca. dieciocho metros de ancho por trece de alto). Además de representar prácticamente la totalidad de la ciudad en una escala 1:240, parece haber tenido varias funciones que a la fecha no se han descifrado del todo. Se piensa que pudo tener un uso catastral de registro de propiedad por el nivel de detalle que tenía: «El diseño cartográfico del plano es ambicioso (...) para registrar en planta todos y cada uno de los accidentes de la superficie de la ciudad (no solo habitaciones, sino también huecos de escalera, fuentes, columnas o peldaños)»¹⁰. También se le han atribuido usos de localización: «servía como una guía para orientarse en la ciudad de Roma»¹¹. Sin embargo, los estudios más detallados sobre este mapa revelan que, por sus dimensiones y por su ubicación, es más probable que se trate una copia. El *Forma Urbis Romae* original habría sido dibujado en papiro por cuestiones

9 Véase base de datos creada por la Universidad de Stanford con los mil ciento ochenta y seis fragmentos del mapa digitalizados en la página: formaurbis.stanford.edu/index.html.

10 P. Barber, *op. cit.*, p. 22.

11 V. Jiménez, *op. cit.*, p. 26.

de accesibilidad y facilidad de actualización, tendría etiquetas, anotaciones y los muros dibujados a doble línea.

«Este mapa habría consistido en hojas de papiro en las que se registró la información precisa de un estudio detallado de la tierra sobre Roma en una escala de 1:240, acompañado de anotaciones de propiedad de la tierra y medidas. Los pergaminos habrían sido fácilmente accesibles, legibles y actualizables. La otra *Forma Urbis Romae* fue la planta de mármol, cuyo único propósito era decorar una pared en una sala que se dedicaba al almacenamiento y uso de los registros catastrales reales»¹².



Figura 1: Fragmento de Forma Urbis Romae, recuperado de formaurbis.stanford.edu/index.html

12 Véase investigación de David Reynolds recuperado de formaurbis.stanford.edu/index.html. (Trad. mía).

Estas representaciones forman parte de la construcción de un lenguaje común en materia de arquitectura y representación. A pesar de estar categorizado como un mapa, encaja dentro de los estándares de un plano urbano por tener características que tienden hacia lo técnico para dar una idea del trazado, las circulaciones y las proporciones del lugar.

Un punto importante a resaltar dentro del periodo grecorromano son las aportaciones del ingeniero militar Marco Vitruvio Polión, por ser quien escribe el tratado de arquitectura más antiguo del que se tiene registro. La naturaleza de los tratados vitruvianos consiste en un estudio arquitectónico con determinantes sobre cómo construir. Fragmenta la disciplina en elementos: la simetría, la armonía y la acústica. En tipologías: templos, teatros o casas. En órdenes: dórico, jónico y corintio. En etapas del proceso constructivo: muchas veces abordadas como preparación de materiales que van desde el enlucido, el minio, la cal y el polvo de puzol. En las características del sitio: la astrología, el agua y las distancias. La mayor parte de lo que menciona Vitruvio sobre la representación gráfica se encuentra en el capítulo dos del libro primero (*De qué cosas conste la Architettura* o *De Architettura*).

«La Disposicion es una apta colocacion y efecto elegante en la composicion del edificio en orden á la calidad. Las especies de Disposicion, que en Griego se llaman ideas, son Icnografía, Ortografía, y Scenografía. La Icnografía es un dibuxo en pequeño, formado con la regla y el compas, del qua se toman las dimensiones, para demarcar en el terreno de el área el vestigio ó planta del edificio. Ortografía es una representacion en pequeño de la frente del edificio futuro, y de su figura por elevacion, con todas sus dimensiones. Y la Scenografía es el dibuxo sombreado de la frente y lados del edificio, que se alexan, concurriendo todas las líneas á un punto»¹³.

13 M. Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, trad. J. Ortiz y Sanz, Akal, Madrid, 1987, pp. 9-10. Véase: I, II, 15.

De esta forma, plantea que el arquitecto trabaja partiendo del dibujo de plantas, alzados y perspectivas que, sin embargo, no ilustra dentro de su tratado. Se ha mencionado la posibilidad de algún ejemplar con ilustraciones auxiliares¹⁴, pero realmente no trascenderían más allá de eso. De las que se tiene registro son nueve, las referencias son encontradas y enlistadas en el texto de Vitruvio por Guillaume Philandrier aproximadamente quince siglos después de la publicación original. Cabe resaltar que estos dibujos no son necesariamente sobre algún aspecto constructivo:

«*De architectura*, I,VI,12 menciona dos esquemas, uno sobre la división del horizonte de acuerdo a los cuadrantes de los vientos, el otro sobre la orientación de calles y plazas dentro de las ciudades para reducir la exposición al viento; (...) III,V,8 espirales de volutas jónicas; V,IV,1 escala musical de Aristoxenus; (...) VI,I,7 la misma, a propósito de los cambios en los tonos de voz en función de la latitud»¹⁵.

Así bien, consciente de la falta de ilustraciones que caracterizan este libro, «lejos de degradarse a sí mismo, Vitruvio reivindica de esta manera la originalidad de su proyecto: el de elevar la práctica arquitectónica a la dignidad del discurso literario»¹⁶. Cabe señalar que esta premeditación por parte del autor no se limitaba a apostarle a una manera en particular de comunicar. La intencionalidad en la falta de ilustraciones también radica en ocultar el contenido del tratado a los ojos no instruidos sin por ello interrumpir su difusión. Aunado a ello, las restricciones técnicas de la época también significaban una limitación: al no ser posible la copia fiel de una ilustración, era preferible no comprometer la reproducción de un texto y, por ende, los tratados arquitectó-

14 M. Carpo, *Architecture in the age of printing: orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory*, trad. S. Benson, MIT Press, Massachusetts, 2001, p. 20.

15 *Ibid.*, p. 144 (trad. mía).

16 *Ibid.*, p. 18 (trad. mía).

nicos que sucedieron al vitruviano, se transmitieron en palabras, se describen y se narran.

Edad Media

En el periodo comprendido entre la caída del Imperio Romano de Occidente y el Renacimiento, la representación arquitectónica adquiere formas que cambian y dependen de cuestiones como las variantes en el rol de la profesión o las necesidades de ocultar o difundir el conocimiento.

Para empezar, como Kostof advierte, hablar de un *arquitecto medieval* es irreal en tanto que hay un cambio muy particular en el rol de la profesión, no tan marcado en lo relacionado a su desempeño, como en lo relacionado a la figura. Está ligado a que el patrocinio predominante proviene de la Iglesia, la cual no distingue precisamente entre el patrocinar la arquitectura con el hacerla: «... abades, obispos y reyes a menudo se atribuían todo el mérito de lo que habían ordenado levantar, y la fama, al menos en el caso de los edificios eclesiásticos, redundó al final en el Dios cristiano, el arquitecto supremo (...) el registro menciona a los principales eclesiásticos por haber “construido” una iglesia o un monasterio»¹⁷. Este contraste también impacta en las dinámicas que rodean a la arquitectura —y como es bien sabido— la Iglesia, eclesiásticos destacados y logias masónicas poseen el control de oficios y profesiones; la arquitectura no resulta ser una excepción. Al contrario y como mencioné anteriormente, las obras se le atribuyen a quien las manda a hacer y el arquitecto medieval contrasta con el arquitecto clásico. Para Vitruvio, por ejemplo, «los aspectos teóricos de la profesión y una base sólida en las artes liberales eran tan importantes para el arquitecto como el conocimiento experto

17 S. Kostof, *op. cit.*, p. 60 (trad. mía).

de la tecnología constructiva»¹⁸. Por el contrario, el arquitecto medieval «surgió de las filas de los oficios de la construcción, la carpintería o el trabajo de la piedra (...) y participó en el proceso real de construir junto con el equipo constructivo como uno de ellos»¹⁹ y se consolida esta figura, más que como un arquitecto, como un maestro constructor (*maîtres-maçons*).

Estos procedimientos y el conocimiento constructivo frecuentemente se transmitían de manera oral, de los más experimentados maestros a los aprendices, con la intención de mantener el secreto y evitar la difusión. No obstante, esto no implica la inexistencia del dibujo en papel. Aclaro esto porque es frecuente la idea errónea de una tradición oral absoluta en cada fase del desarrollo arquitectónico, aunque este punto lo retomaré más adelante. Es verdad que el constructor medieval recibe el conocimiento de manera oral y se fía de su memoria, ya que una parte significativa de estas enseñanzas pertenecían a secretos de logias. En cuanto a la reproducción del dibujo, continúan las limitaciones técnicas de la época grecolatina, con el agregado medieval de controlar el conocimiento, por ende se le apuesta a la invisibilidad del discurso verbal y a la narrativa y memorización de los procesos constructivos.

«Se ha dedicado un cuerpo de estudios casi ilimitado y en ocasiones algo caprichoso a la transmisión oral de la teoría arquitectónica en el período gótico, insistiendo en los secretos de las logias (...) Durante la Edad Media, la supervisión gremial de los proyectos de construcción condicionó, y hasta cierto punto determinó, los medios de comunicar las técnicas de construcción. El secreto de las *maîtres-maçons* (...) sí existía, reforzado en muchos casos por las reglas de gremios o logias. Ya en el siglo XVIII se conocieron los estatutos de gremios que reafirmaron las antiguas prohibiciones de guardar cualquier documento escrito relacionado con secretos profesionales»²⁰.

18 *Ídem.*

19 *Ibid.*, p. 61 (trad. mía).

20 M. Carpo, *op. cit.*, pp. 24-5 (trad. mía).

Sin embargo, es importante aclarar que la transmisión oral del conocimiento sucedía en las etapas finales de ejecución constructiva, lo cual admite la posibilidad de que la concepción de un proyecto se apoyase en la representación gráfica. Existen algunos ejemplos que se lograron conservar y son pruebas claves de la necesidad del dibujo en aquella arquitectura. Uno de ellos es el plano de Saint Gall, un dibujo en planta que, accidentalmente, sobrevive por reutilizarse para escribir una hagiografía de San Martín en el reverso y es el más antiguo que se conoce (ca. 820):

« (...) aproximadamente 30 por 44 pulgadas, compuesto por cinco hojas separadas de piel de becerro cosidas (...) una copia a mano alzada de un original anterior (...) carece del marco de líneas auxiliares y puntos de referencia que se acostumbraba dibujar en el pergamino con un lápiz fino o punta plateada antes de trazar el dibujo con tinta (...) dibujado a una escala desde 1/16 de pulgada a un pie »²¹.

A la par de este tipo de planos, también hay registro de programas escritos que apoyarían las hipótesis recientes (de historiadores como Robert Branner) sobre un abandono a la propuesta vitruviana de *ichnographia* (planos), *orthographia* (alzados) y *scaenographia* (perspectivas). Branner sostiene este aparato se retoma hasta el siglo XIII, sin embargo, no se abandona el dibujo por completo, se utilizan planos similares al de St. Gall que funcionan como plantas de distribución programática, o bien, el procedimiento descrito por Guillaume d'Auvergne como *cogitatio*, el primer paso del proceso arquitectónico: «La planta (...) fue concebida en la cabeza del arquitecto; luego iría directamente al sitio y lo usaría como un tablero de dibujo a gran escala para realizar el diseño»²². El conocido alzado del Palimpsesto de Reims también se ha citado en extenso para dar fe de la creciente necesidad de la representación

21 S. Kostof, *op. cit.*, p. 73 (trad. mía).

22 *Ibid.*, p. 74 (trad. mía).

arquitectónica, sobre todo en el gótico tardío cuando se acrecientan los registros sobrevivientes en papel y «cada etapa de la obra gótica estaba regida por dibujos, y podemos clasificarlos en siete grandes familias: planos de diseños teóricos, educativos, de trabajo, especiales, bocetos, elementos y modelos»²³.

Recapitulando, la impactante ausencia de dibujos en la Edad Media temprana, se puede atribuir a dos razones. En primer lugar, la intención de contener el conocimiento. En segundo, la finalidad de estos dibujos no era representar el espacio ni el edificio, sino ejecutar la obra, y una vez completada esta tarea no tenían mayor utilidad por lo que no era prioridad conservarlos. Aunado a esto último, el pergamino podía ser costoso y necesario para otros asuntos cuando se encontraba en buen estado (como en el caso de las hagiografías) y cuando se encontraba en mal estado podía ser derretido para hacer pegamento.

Existen algunas excepciones que escapan estos principios, como el cuaderno de viaje de Villard de Honnecourt, data del siglo XIII y actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia. Recopilaba ilustraciones que no necesariamente se limitaban por completo a cuestiones arquitectónicas: al ser un cuaderno de viaje, un cuaderno de apuntes, su finalidad era contribuir a un proceso cognitivo individual que enriquecería el conocimiento dado por una logia, funcionaba como un instrumento auxiliar para la formación de ideas. «Incluidos en el álbum se encuentran alzados de la Catedral de Rheims, una planta y un alzado de la Catedral de Laon, y un rosetón de Chartres and Lausanne (...) dibujos de animales y figura humana y diagramas de aparejos de construcción»²⁴. Además de los dibujos arquitectónicos, incluía apuntes sobre aquello que captase su atención durante sus viajes; flora, fauna, máquinas, estudio de figura humana, entre otros dibujos que se cree que sobreviven

23 A. Graciani (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 166.

24 S. Kostof, *op. cit.*, p. 89 (trad. mía).

por su organización aleatoria:

«dado que había dibujado temas variados durante muchos años en cualquier folio que tuviera a mano, era imposible dividir todas las imágenes individuales en categorías ordenadas. Varios folios contienen dibujos no relacionados, como los luchadores que comparten 14v con dos planos arquitectónicos. Esta organización imperfecta ha tenido la afortunada consecuencia de preservar la variedad de contenidos del *Portfolios*»²⁵.

Una de las primeras publicaciones arquitectónicas en la Edad Media que distribuye conocimiento clasificado es la puesta de Matthäus Roriczer en el siglo XV, que incluye un método sobre la construcción de los pináculos Góticos por medio de planta y alzado. Siwn embargo, para el constructor medieval, recibir una pauta teórica gráfica de estos procesos y elementos es tan inútil como lo era imposible. El material ilustrado heredaba la misma función que la que le fue asignado en el mundo antiguo: la copia era innecesaria ya que el original bastaba como guía para cumplir con el propósito inmediato de ejecutar la construcción de un elemento.

25 B. George, «Villard de Honnecourt: Gothic Carpenter», en *Avista Forum Journal*, Vol. 18, 2008, p. 14 (trad. mía).

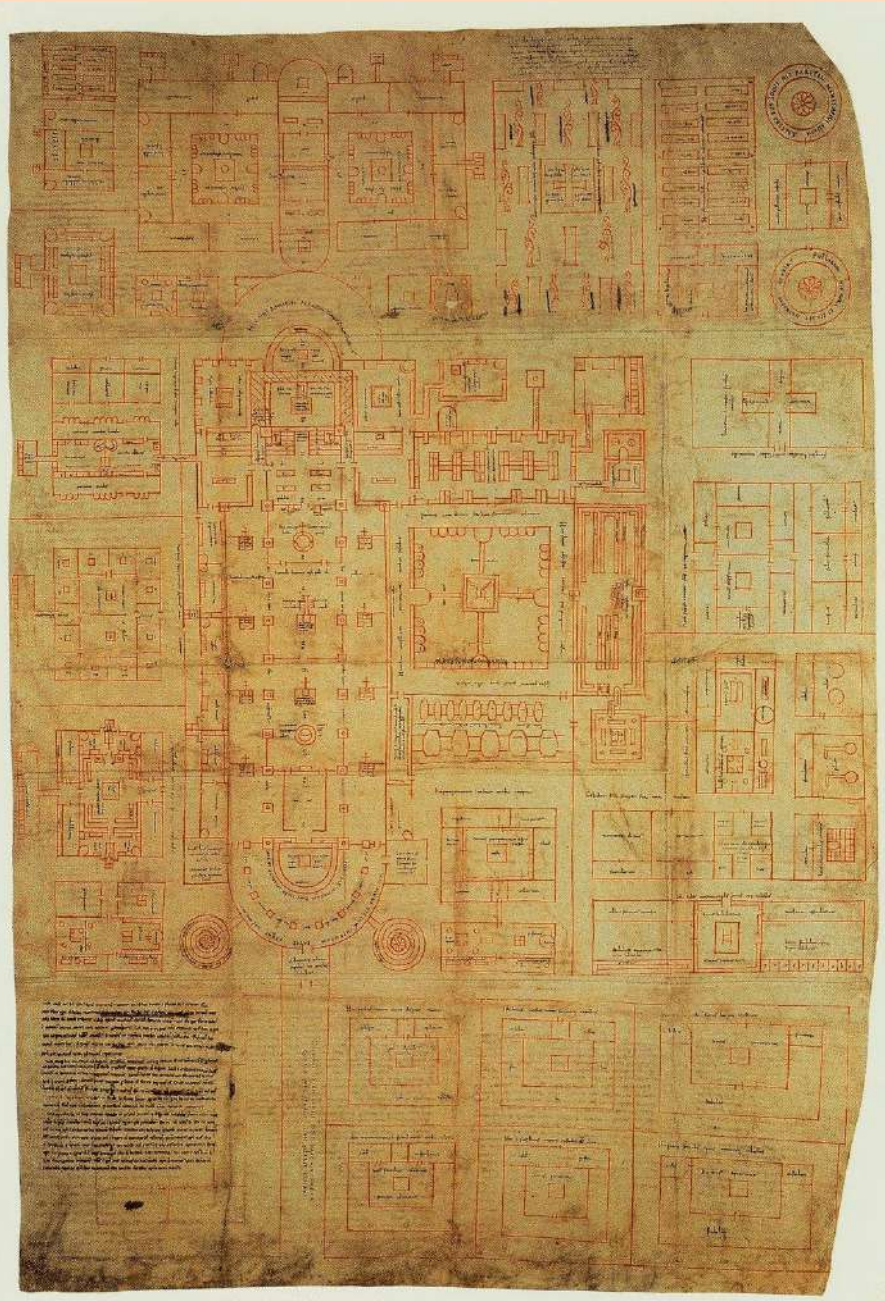


Figura 2: Plano de Saint Gall.

Por todo lo anterior, la arquitectura se consolida como una práctica normativa que parte de reglas y órdenes con la peculiaridad de reproducir características que se enfocaran más hacia el proceso constructivo y la deconstrucción iconográfica de la totalidad. Una consecuencia de la tradición oral fue que el discurso hablado tiende a decirse a manera de regla «en una cultura que carece de imágenes reproducibles y dadas las limitaciones de la mediación efrástica, el discurso teórico tiende inevitablemente a formalizar sus argumentos. Las reglas, que se presetan mejor a la transmisión verbal, toman el lugar de los modelos, que no se pueden visualizar a distancia»²⁶.

Renacimiento

Durante la transición entre la Edad Media y el Renacimiento aparece una técnica que empezaría a transformar las posibilidades de la diseminación del conocimiento: la xilografía. De la mano con la prensa de Johannes Gutenberg, «[la xilografía] se fusionó rápidamente con la tipografía, y el libro impreso permaneció durante mucho tiempo el principal vehículo a través del cual se difundieron imágenes reproducidas mecánicamente»²⁷. La arquitectura empieza a tomar curso hacia una estandarización más fija y evidente que se vislumbra desde la técnica: se crean bloques prefabricados de madera para las xilografías y se empiezan a construir partes del objeto arquitectónico fuera de sitio.

«Las xilografías renacentistas también se componían en gran parte de citas. Los bloques de madera compuesta se pueden montar y

26 M. Carpo, *op. cit.*, p. 34 (trad. mía).

27 *Ibid.*, p. 43 (trad. mía).

desmontar. Ciertos gráficos intercambiables (partes del cuerpo, fondos de paisajes) se tallaron en lo que podríamos llamar bloques prefabricados, que luego se insertaron en ventanas de tamaños estandarizados que se dejaron abiertas en el bloque principal»²⁸.

Si bien, esta homogeneización no tiene relación aún con los sistemas de producción que caracterizarían a la arquitectura y a la sociedad cuatro siglos después, los principios de sistematización del dibujo, del diseño y de los procedimientos tanto de comunicación visual como constructivos, sí son un atisbo de cómo se empieza a formar el pensamiento arquitectónico. En parte, por estos nuevos descubrimientos como puntos de inflexión, se presenta un cambio de paradigma que asienta a la imitación como un principio inherente a la teoría arquitectónica de la época: «Las artes figurativas de la Edad Media no eran ignorantes de los principios de imitación, pero, como hemos visto, la imitación medieval fue en una buena parte anti-icónica. Fue hasta el Quattrocento que la imitación arquitectónica se convierte en lo que no ha dejado de ser desde entonces —un acto visual»²⁹. La clave del contraste con el periodo anterior no radica tanto en el reemplazo del discurso verbal por el escrito —aunque no es poco importante su resultante— como en que la arquitectura renacentista no es sino una respuesta —y no un retorno— al carácter normativo de los siglos anteriores; el desplazamiento más significativo se encontraba en el de las normas por modelos. Bruno Zevi, en *Saber ver la arquitectura*, da cuenta de la equívoca descripción dicotómica que ha rodeado al Renacimiento, por reducirlo a, ya sea una «novedad absoluta respecto al periodo precedente y, por esto, incapaz de darle una historicidad» o, en su defecto, un «retorno a la arquitectura romana, privándole de todo predicado de vitalidad creadora»³⁰. No es fortuito hablar de medioevo-trascendencia

28 *Ibid.*, p. 53 (trad. mía).

29 *Ibid.*, p. 45 (trad. mía).

30 B. Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1976, p. 82.

y Renacimiento-inmanencia —en tanto que la tendencia renacentista es hacia «acentuar el control intelectual del hombre sobre el espacio arquitectónico»³¹— al observar que la reivindicación de su posicionamiento histórico, en materia de arquitectura, se halla en:

«una reflexión matemática desarrollada sobre la métrica románica y gótica. Se busca un orden, una ley, una disciplina contra la inconmensurabilidad, la infinitud y la dispersión del espacio gótico y contra lo fortuito y casual del románico. Las iglesias de San Lorenzo y del Santo Spirito no se diferenciarían mucho de la espacialidad de algunas iglesias románicas si no fuera porque (...) existe en ellas una métrica espacial asentada sobre relaciones matemáticas elementales»³².

*

Una momento de consolidación para este cambio de paradigma es el tratado de Sebastiano Serlio, el cual —a manera de manual— sistematiza la imitación convirtiéndola en *método*. La integración entre imágenes y texto dispuesta a manera de catálogo termina por reducir las posibilidades de la creación arquitectónica para posibilitar la elección de unas partes aisladas entre sí: «la reducción del universo infinito de la creación arquitectónica al mundo cerrado de un catálogo de partes *ready-made*»³³. La arquitectura sería una especie de rompecabezas de piezas dadas con antelación y la composición arquitectónica sería el juego entre la selección y montaje de éstas. Inspirados por éste, aparecen otros tratados de naturaleza similar, ofreciendo elementos repetibles para la composición arquitectónica y el método de diseño; entre ellos se encuentran *Quinque columnarum exacta descriptio* y *Von den fünff Seulen*

31 *Ibid.*, p. 84.

32 *Ídem.*

33 *Ídem.*

por Hans Blum.

La puesta de Serlio no solo se apoya en las posibilidades que la imprenta le ofrece para difundirse, sino que las mismas posibilidades acuñan la puesta; la arquitectura tipográfica no es la impresión de un tratado, sino «la creación de un modo de composición arquitectónica “diseñado para la reproducibilidad”, como en la formulación de Walter Benjamin, era no menos revolucionaria en el siglo dieciséis que en el veinte»³⁴. Eventualmente, y aunque su influencia fue un punto de referencia representativo tanto de la arquitectura renacentista como del dominio que tendrían los medios impresos en los imaginarios arquitectónicos durante los siguientes siglos y hasta nuestra época, fue desplazada para dar lugar a otras teorías:

«Nacida con Serlio y su círculo en el segundo cuarto del Cinquecento, la arquitectura tipográfica —el programa paleotécnico de dibujos arquitectónicos diseñados para la reproducibilidad— ya no era un ciudadano bienvenido en el sur post-tridentino (...) Una nueva teoría de la composición arquitectónica, más cortés, sabia y refinada, había surgido y ya no tenía uso un lenguaje decorativo estandarizado y comercializado en masa»³⁵.

Dentro del Renacimiento nos encontramos con un escrito que definiría el curso de la arquitectura que permea hasta nuestros días. Hablo del primer tratado moderno de arquitectura, publicado *ca.* 1450 por el arquitecto italiano Leon Battista Alberti. De formación humanista, trabaja como arquitecto para la alta burguesía italiana haciendo proyectos y restauraciones y, en su faceta más teórica, escribe algunos tratados como *De pictura*, *De Statua* y *De re aedificatoria*, siendo el último, sin lugar a dudas, el que destaca dentro de sus publicaciones. Cabe aclarar que los tratados seguramente sucedieron antes de las construcciones. Basándose en la tradición vitruviana y particularmente en *De*

34 *Ibid.*, p. 108 (trad. mía).

35 *Ibid.*, pp. 108-9 (trad. mía).

Architettura de Vitruvio, Alberti emula su estructura y divide el tratado en diez libros: *lineamenta* (el diseño, la disposición de elementos en el área y la ordenación); *materia* (los materiales); *opus* (se refiere a la obra, técnicas y procesos constructivos); *universorum opus* (obras universales, de uso común); *singuiorum opus* (obras específicas); *ornamentum* (el ornamento); *sacrorum ornamentum* (ornamento religioso o el ornamento en edificios religiosos); *publici profani ornamentum* (ornamento en edificios públicos), *privati ornamentum* (ornamento en edificios privados); *operitium instauratio* (restauración y mantenimiento de edificios)³⁶. *De re aedificatoria*, sin embargo, carece de ilustraciones, decisión deliberada impulsada por el público al que iba dirigido puesto que «no lo concibió como una obra de carácter técnico, sino como una disertación humanística, para exhortar a los magnates a adherirse a la nueva arquitectura»³⁷. El tratado supone la escolarización de la práctica arquitectónica.

*

En este punto el dibujo ya había cambiado, además de en la creación de técnicas para los medios impresos, en la técnica del dibujo en sí. Las indagaciones de Filippo Brunelleschi para recrear escenas en una superficie plana resultaron en un sistema matemático en el cual, en un único punto de fuga, las líneas de la superficie pueden converger; la perspectiva geométrica correcta se asienta como, hasta el momento, la más *acertada* representación del espacio. Sobre esto precisamente escribe Alberti en *De Pictura*, primer tratado sobre la perspectiva renacentista y, como indica Panofsky «formula Alberti con toda claridad las reglas del método brunelleschiano (...) la imagen en perspectiva es el resultado de la intersección, con un plano vertical, de la “pirámide vi-

36 Menciona por primera vez la restauración y el mantenimiento de edificios y así se planta una de las primeras bases para la conservación de los mismos.

37 V. Jiménez, *op. cit.*, p. 48.

sual»³⁸. Partiendo de estas publicaciones, la perspectiva sería abordada por múltiples autores en los siguientes años, como Ghiberti, Filarete y Pierro della Francesca con su célebre obra *De Prospectiva Pingendi*, con la cual «creó [Piero], de hecho, la geometría descriptiva, que no recibiría este nombre sino tres siglos después, con Gaspar Monge»³⁹.

*

Para concluir la sección dedicada a este periodo histórico, y consciente de que harían falta unas cuantas letras más para deshilarlo propiamente, haré mención a una última publicación que, si bien no es usualmente estudiado como un cambio de paradigma, no lo presento únicamente por ser un tratado *sui generis*, sino que me serviré de éste más adelante para conversar sobre la Modernidad.

A principios del XV se publica *Hypnerotomachia Poliphili* (la batalla por el amor en un sueño de Polífilo), o simplemente el Sueño de Polífilo. Se le acredita la autoría a un tal Francesco Colonna, aunque no se sabe con certeza. Incluso, algunas hipótesis han asegurado que el autor es el mismo Leon Battista Alberti, aunque Colonna permanece. Es descrito por el distinguido historiador Alberto Pérez Gómez en su reinterpretación contemporánea como: «una articulación narrativa inspirada por el Neoplatonismo donde el sentido de la arquitectura colabora al descubrimiento del significado de la vida misma, en función del deseo enraizado en el erotismo que caracteriza la condición humana»⁴⁰. Se trata de una narración alegórica en la cual Polífilo va en búsqueda de su amada Polia. Tiene ciento sesenta y ocho xilografías que ilustran las escenas narradas, el paisaje y lo arquitectónico. En paralelo a la descripción

38 *Ibid.*, p. 42.

39 *Ídem.*

40 A. Pérez Gómez, *El sueño de Polifilo: el origen erótico del significado arquitectónico*, Universidad Iberoamericana, México, 2012, p. 4.

de los sucesos, también se narra la arquitectura y se le aproxima, no como un objeto, sino por sus aspectos comúnmente relegados, *v. gr.* se relatan tres jardines y se conocen por medio de los materiales y las texturas:

«El primero es un jardín de vidrio, un material valorizado casi como el oro para su manufactura humana, un cristal semi-precioso hecho a partir de cenizas, emblema de la capacidad humana para reproducir y aún mejorar la obra divina; la intencionalidad misma de la arquitectura. El segundo jardín es de seda, material generado a partir de la industria del gusano, donde la saliva se torna material precioso...»⁴¹.

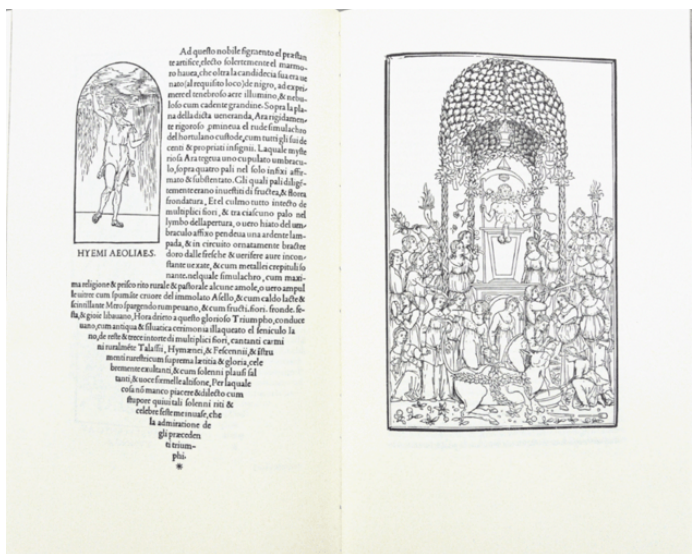


Figura 3: *Hypnerotomachia Poliphili*, Libro uno, La fuente de la Ninfa.

41 *Ibid.*, p. 5.

Modernidad

Para comprender la consolidación del dibujo arquitectónico como se conoce hoy en día —prueba de la equívoca fusión actualmente implícita entre las nociones de *arquitectura* con *producción arquitectónica*— y una vez revisados los procesos históricos anteriores, debemos remontarnos al punto de inflexión que significó el siglo XIX.

A riesgo de sintetizar en exceso, me atreveré a resaltar dos momentos históricos que son clave para entender la sistematización arquitectónica. El primero siendo el cambio generado por Alberti en 1450 previamente mencionado en la sección sobre Renacimiento, y el segundo que surge con los postulados de Jean-Nicolas-Louis Durand, a principios del XIX. Traigo ambos a colación puesto que, partiendo de éstos, me interesa proponer mayor claridad lingüística al diferenciar cada uno, ya que me he encontrado con que generalmente son aludidos como un término general y, por ende, ambiguo: sistematización de la *arquitectura*. Pero ¿qué se está entendiendo aquí por *arquitectura*? Alberti parece plantear, a grandes rasgos, la escolarización de la práctica arquitectónica y Durand consolida la sistematización del diseño —dentro de una práctica ya escolarizada— y la clasificación de su estudio teórico-histórico. Así bien, lo problemático de nombrar a estos dos procesos «sistematización de la arquitectura» es que, inevitablemente, generan una definición —y una dirección— para «arquitectura» y, por ende, limitan sus posibilidades, pero de esto me ocuparé más adelante. Como se puede ver en la Figura 4, en la Modernidad se termina de fraguar un proceso en torno a la arquitectura que estará enfocado en la producción del objeto arquitectónico, acentuándose cada vez más con el paso del tiempo. La escolarización de la arquitectura transfiere los procesos cognoscitivos de la profesión a las aulas y se establece el modelo de taller como el espacio para el diseño. Cabe señalar que los atisbos de una arquitectura pensada con finalidades productivas se

presentan desde mucho antes: aunque el conocimiento se recibiera en el sitio donde se ejecutaría el proyecto, el foco de atención y propósito ya estaba situado en crear un objeto arquitectónico específico. Lo que termina por adaptar la arquitectura a espacios y métodos responde a la aspiración de satisfacer el ideal de eficacia que implica la Modernidad.

Retomando cómo este modelo limita las posibilidades de la arquitectura, se puede observar un claro proceso de aproximación a ésta: el conocimiento se recibe en las aulas, se visita brevemente el sitio, de vuelta al estudio o taller donde se comienza el proceso de diseño y se ejecuta el proyecto. Dentro de este mismo gravitan otros procesos que también han encasillado a la arquitectura de alguna u otra forma: el proceso de diseño, esbozado por Alberti y aterrizado por Durand, es un buen ejemplo. Cabría también hacer ahora la distinción de que, aquello que estandariza Alberti —hablando particularmente del diseño— está más encaminado hacia los procedimientos constructivos y el diseño como su consecuencia, por ejemplo y como he mencionado anteriormente, en *De re aedificatoria* propone la pauta para la elección de un terreno, los materiales a utilizar, las técnicas, el *cuándo* y *cómo* del ornamento, entre muchos otros, sin embargo, su puesta es una pauta. Durand, por el contrario, consolida la estandarización porque convierte a la arquitectura en una normativa e incluso permea a estandarizar el proceso de pensamiento utilizado al proyectar. No es únicamente una disposición de partes en catálogo que se seleccionan para generar un proyecto, sino una metodología por medio de mecanismos para su composición —como la implementación de un programa arquitectónico aplicado a una retícula— necesarios para la llegada del Estilo internacional. Fijémonos en que, dentro de este modelo, no hay espacio para el estudio teórico-histórico de la arquitectura, o al menos no uno que sea significativo o que se encuentre como una parte activa dentro del ciclo y no como una flecha aislada y deslindada del resto, estudiada en el mejor de los casos como una serie de tipologías. En cuanto a la representación a

los ojos de Durand conviene citar en extenso:

«El legado de Durand es la objetivación del estilo y de las técnicas (...) Aunque la formalización de la geometría descriptiva en los métodos de diseño que propuso Durand resultó en una metodología aparentemente simple, la herramienta proyectual es producto de nuestro mundo tecnológico con raíces en la tradición filosófica del mundo occidental (...) Un uso diferente de las abstracciones desarrolladas por proyecciones geométricas, evidente en el arte moderno y relacionado con la fenomenología existencial, emergió del mismo contexto histórico e incorporó una crítica implícita a la deshumanización del mundo tecnológico»⁴².

A este respecto, algunas voces han señalado las consecuencias que esto ha tenido en la arquitectura contemporánea. Alberto Pérez-Gómez es uno de los exponentes que han formulado una de las críticas más completas. Gran parte de su trabajo consiste en una valiosa crítica a la enseñanza de la disciplina y su posterior práctica, proponiendo una diversidad de alternativas como la aplicación de enfoques fenomenológicos y hermenéuticos. Ha traído a la discusión la reivindicación del estudio de la historia y teoría de la arquitectura, propone que la relación con el espacio se aborde de una forma que incorpore lo sensorial y no únicamente lo racional, que en las escuelas de arquitectura se lean las fuentes primarias, se admita el enriquecimiento que pueden suponer los momentos de traducción entre el dibujo de un proyecto y su materialización, incluso ha sugerido la posibilidad de que una arquitectura ética se encuentre en que —como lo predica el arquitecto Glenn Murcutt— no se construya sino en el contexto de uno mismo. Una de las premisas más utilizadas por él es la de *volver al sitio* —más como una necesidad que como una alternativa— y se redireccione así el rumbo de la arquitectura contem-

42 A. Pérez-Gómez, *Tránsitos y Fragmentos: Textos críticos de Alberto Pérez-Gómez*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019, p. 303.

poránea.

No obstante, y a pesar de lo meritorio en sus planteamientos, tiene puntos débiles que le impiden desvincularse efectivamente del modelo productivo anteriormente señalado. Empezando con que, aun cuando Pérez-Gómez habla de esto como una crítica a la *enseñanza de la arquitectura* —como, de hecho, lo indica su libro homónimo⁴³— la retórica misma revela una crítica a la *enseñanza del proceso de diseño*. ¿Por qué también en este caso cabe hacer la diferenciación? Porque, de nuevo, se reducen demasiado las posibilidades de *arquitectura* cuando erróneamente se encuentra sinonimia entre ésta y *proceso de diseño*. En segundo lugar, es cierto que plantea alternativas que se contraponen a la aproximación actual de la arquitectura, no obstante, son expuestas como un agregado al proyecto —al objeto arquitectónico— con el propósito ya sea de enriquecer el diseño o de lograr una “mejor” arquitectura⁴⁴. Véase en la Figura 4 la posición que tiene su enfoque, el problema de esto es que continúa reproduciendo el rígido esquema de la arquitectura pensada únicamente como objeto construido y perpetúa, por lo tanto, su concepción ligada invariablemente a su producción. El objeto o el proyecto arquitectónico como centro de la arquitectura no permite que exista algo fuera de este esquema y *que tenga un fin en sí mismo*, siendo esto último condición *sine qua non* de una arquitectura que se coloque verdaderamente fuera de los patrones de nuestra tradición. Un claro ejemplo de esto es la propuesta de otorgar en los despachos de arquitectura un espacio y momento semanal donde los miembros se reúnan a tener una conversación teórica, ya que esto puede generar grandes aportes a lo que ese despacho produzca. Lo cual no es falso, tomando en cuenta que estos espacios son en realidad inexistentes. Pero no es suficiente. De esta forma, sus interesantes alternativas no son más que un

43 A. Pérez-Gómez, *De la educación en arquitectura*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2017, pp. 141.

44 Entiéndase «mejor» como «más ética» o «responsable», en palabras de Pérez-Gómez.

medio para un fin y, por esto mismo, cae en lo que frecuentemente critica: la instrumentalización del estudio y producción teórica de la arquitectura.

Pérez-Gómez encamina el propósito final de estas reflexiones a que el perfil de los nuevos arquitectos y arquitectas egresados sea uno en que desempeñen una práctica responsable y reflexiva. Por esto mismo, a pesar de que busca dejar de hacerlo, no deja de valorar la parte no tangible de la arquitectura a partir de su aplicabilidad en la práctica y producción arquitectónica. Claro que una consecuencia intrínseca de una reflexión profunda sobre la disciplina sería una «práctica responsable»⁴⁵, tomando este término con pinzas, pero, debe tratarse precisamente como una consecuencia intrínseca y no como la finalidad de las prácticas no tangibles. En conclusión, sugiero que no es suficiente porque traer estas prácticas a la conversación se queda corto cuando no se les revaloriza con un fin en ellas mismas y no como un medio para amortiguar el impacto de la arquitectura contemporánea.

En tercer lugar, y abordo esto como un equívoco bastante común: la tajante división entre el pensar y el hacer. ¿El hacer es construir? El hacer en arquitectura está traducido incuestionablemente como producción, pensar en hacer arquitectura es un equivalente a la materialización de un objeto arquitectónico o un proyecto construido. Lo que resulta interesante de Pérez-Gómez es que plantea que la percepción y el conocimiento del espacio por medio de la conexión que se puede dar si se profundiza en los procesos cognitivos del mismo, son acciones que requiere voluntad. La cuestión aquí sería plantearse si, en un contexto en que la disciplina existe dependiendo de sus posibilidades de mercantilización, estas acciones (percepción, comunicación, teorización) podrían considerarse *hacer arquitectura*, sin que exista la necesidad de ejecutar un proyecto. También esta separación está relacionada con otras semejantes mucho más profundizadas y difíciles de hacer conscientes, por ejemplo: el sentir y el pensar. Como lo trazan de manera brillante Carol Gilligan y Naomi

45 A. Pérez-Gómez, *op. cit.*, 2017, p. 31.

Snider en su libro *Why does patriarchy persist?*, encontramos:

«(...) lo que el neurobiólogo Antonio Damasio descubrió en sus estudios sobre la consciencia: registramos nuestra experiencia [con el entorno] en nuestro cuerpo y en nuestras emociones (...) Cuando separamos nuestra mente de nuestros cuerpos o (...), nuestra conciencia encarnada de nuestro cerebro intelectual, estamos en peligro de olvidar nuestra *mente*, esto es, olvidar lo que sabemos (...) en nuestras emociones internas. Y lo hacemos en nombre de la inteligencia y la educación. En una cultura que valoriza la división de la razón con la emoción, en un sistema educativo que promueve la separación de pensamientos con sentimientos, este acto está asociado con la madurez (cursivas mías)»⁴⁶.

46 C. Gilligan y N. Snider, *Why does patriarchy persist?*, Polity Press, Massachusetts, 2019, p. 36. Cabría señalar igualmente que las autoras hacen mención a la separación entre el sentir y el pensar dentro de las esferas de lo femenino y lo masculino, respectivamente.

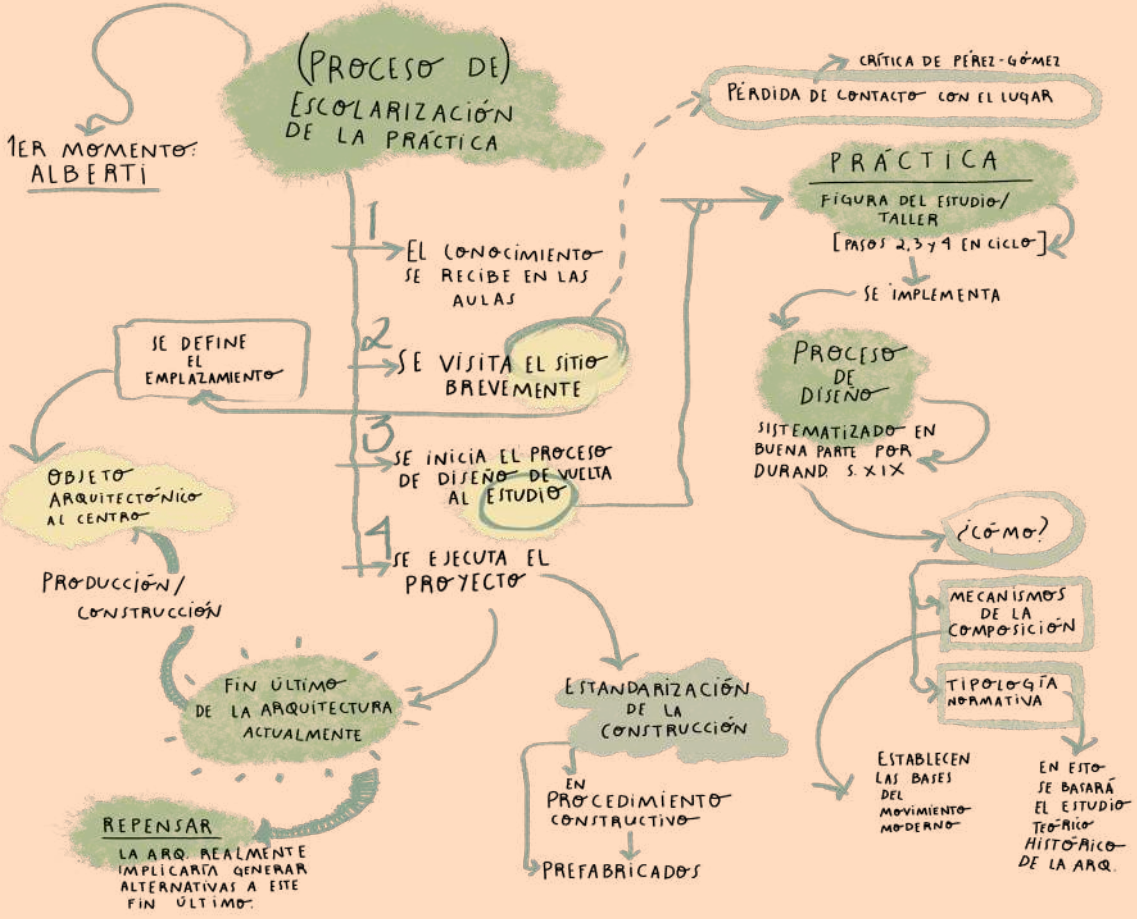


Figura 4: Diagrama Proceso de escolarización de la disciplina arquitectónica. Elaboración propia.

En mi experiencia como alumna de la Facultad de Arquitectura, he escuchado a lo largo de los años y en repetidas ocasiones desde mi llegada, que la arquitectura no es hasta que se materializa. Desde esta postura podría objetárseme la premisa de mi tesis: la arquitectura puede encontrarse en algo no necesariamente palpable. Sin embargo, planteo que esta idea persiste dentro una tradición que valora y concibe la existencia —o la inexistencia— de algo, únicamente basándose en sus propiedades tangibles donde un factor importante es si genera una remuneración monetaria o no, se haga o no conscientemente. Dentro de la misma línea, me parece que el habitar va más allá del objeto arquitectónico. Aprovecho para retomar mis reflexiones anteriores sobre la representación y por qué constituye mi objeto de estudio.

Me parece que la dirección del dibujo en esta disciplina tiene un camino establecido, ya bastante consolidado, y partiendo de la premisa en la cual el pensar y el hacer están relacionados, el dibujo puede ser utilizado como un reflejo del ciclo de la reflexión. La avanzada tecnología que caracteriza al dibujo contemporáneo se está volviendo, paradójicamente, limitante: «...la representación instrumental no da respuesta adecuada al hecho de que el significado arquitectónico, a la vez emotivo y cognitivo, se da en primera instancia como una proposición para acciones significativas en relación con los hábitos de nuestras culturas particulares»⁴⁷. Por ello, en el presente trabajo retomo maneras de concebir el dibujo y el espacio y cómo se nutren unos a otros, particularmente en la cosmovisión de las comunidades aborígenes australianas.

47 A. Pérez-Gómez, *op. cit.*, 2019, p. 301.



Minyipuru Pangkalpa por Nancy Nyanjilpayi Chapman, Artistas de Martumili.
Museo Nacional de Australia.

03

AUSTRALIA ABORIGEN



Figura 1: Dibujos en la arena. Elaboración propia.

3.1 Antecedentes históricos

Los primeros australianos

Los grupos indígenas de Australia —conformados por personas aborígenes e isleños del estrecho de Torres— han habitado Australia entre sesenta mil y dos mil quinientos años, respectivamente. Su cultura comúnmente descrita como una de las más antiguas y sigue viva aún. Los primeros habitantes, todavía dentro del Pleistoceno¹, vivieron dentro de las condiciones geológicas correspondientes a este periodo, cuando la temperatura del planeta era entre seis y diez grados menor: «hubo constantes fluctuaciones entre los climas globales cálidos e intensamente fríos»². Debido a los glaciares, el nivel del mar era ciento treinta metros más bajo, por lo cual:

«... la plataforma continental australiana estaba tan expuesta, que se añadieron 2.5 millones de kilómetros cuadrados a la superficie terrestre, con amplios puentes terrestres que conectaban Nueva Guinea, Australia y Tasmania — es decir, la gran Australia (...) hace 18,000 años [las condiciones] no solo eran más frías sino más secas, con cerca de la mitad de las precipitaciones actuales y una zona árida muy expandida»³.

1 La primera época del período Cuaternario; comienza hace 2 millones de años y finaliza hace 10,000, aproximadamente.

2 M. J. Morwood, *Visions from the past: the archaeology of Australian Aboriginal art*, Allen & Unwin, New South Wales, 2002, p. 7 (trad. mía).

3 *Ídem*.

Posteriormente, durante el Holoceno⁴, la temperatura de la tierra fue más cálida, subió el nivel del mar y las precipitaciones aumentaron. Este periodo, en cuanto a Australia, ha sido estudiado en dos etapas comprendidas del Holoceno temprano a medio y Holoceno medio a colonización europea. La primera fase se caracteriza por «poblaciones relativamente bajas (...) poca variación tecnológica, y tradiciones de arte (rupestre) de larga duración, difundidas y uniformes sobre grandes áreas»⁵. En contraste, la fase siguiente comienza a tener un rápido incremento en densidad de la población y «una eflorescencia de variación tecnológica y artística»⁶. A pesar del contacto por intercambios con pobladores de Indonesia y Papúa Nueva Guinea⁷, los habitantes australianos se desarrollaron como una sociedad cazadora-recolectora y una buena parte hasta el momento del asentamiento europeo, aunque muchos grupos continuaron así después. Su supervivencia dependía de un conocimiento absoluto del medio ambiente.

Para comprender este modelo de vida, el arqueólogo Clive Gamble proporciona elementos que lo caracterizan, distinguiendo la base organizativa como «sistemas sociales abiertos en los que los grupos locales acostumbra a asociarse dentro de un espacio geográfico»⁸. También hace mención a los sistemas de alianza entre grupos, que estimulan la comunicación, crean una comunidad lingüística mayor y contrarrestan la escasez de recursos. Como parte del sistema social, Gamble señala la existencia de una mínima cultura

4 Época que inicia hace cerca de 10,000 años, en el término del Pleistoceno, y abarca hasta la actualidad. Aunque el Antropoceno está propuesto por la comunidad científica para sucederle.

5 M. J. Morwood, *op. cit.*, p. 14 (trad. mía).

6 *Ídem.*

7 El desarrollo de cultivos también está relacionado con los cambios climáticos del Holoceno temprano, hace cerca de 9,000 años en Nueva Guinea, antes de que el puente terrestre entre Australia y Nueva Guinea estuviese inundado. Los habitantes de estas regiones practicaban la horticultura y la domesticación de animales. Véase: M. J. Morwood, *op. cit.*, p. 22.

8 C. Gamble, *Las sociedades paleolíticas de Europa*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 27.

material que favorece una estructura social igualitaria y debido a la provisión limitada de comida, el tamaño de los grupos es pequeño⁹. En cuanto al suministro de alimentos, dependía de mujeres y hombres de manera distinta:

«En general, las mujeres proveían la dieta de subsistencia, recolectando vegetales (...) pequeños mamíferos, reptiles, pescado, mariscos, crustáceos e insectos. Solían cazar en grupos, lo que les permitía compartir el cuidado de los niños (...) Aunque los hombres participaban en estas actividades de vez en cuando, eran principalmente cazadores y ofrecían los menos regulares, pero muy apreciados «festines» de grandes mamíferos como canguros, aves (...) y solían cazar solos o en pareja»¹⁰.

Para asegurar su supervivencia y como parte de su misma cosmogonía, únicamente se tomaba de la tierra lo necesario para comer y vivir bien. El cuidado y entendimiento del medio tiene connotaciones sagradas, pero también fue garantía de sustento. Es verdad que no se trata de una sociedad agrícola que hacía modificaciones directas y puntuales en un sitio. No obstante, al tener interacciones con el medio ambiente que procurasen su cuidado, con base en el profundo conocimiento de éste, se generaban prácticas que garantizaban la existencia del grupo humano y el mantenimiento del ecosistema. Esto último se puede registrar claramente en el estudio publicado por la revista *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* sobre los hábitos alimenticios de los aborígenes cazadores-recolectores, donde se señala que la injerencia humana en una zona tan árida como lo es Australia Central, fue integral para preservar un ecosistema frágil: «Los aborígenes mantuvieron los pozos de agua patentes y así contribuyeron a la supervivencia de la vida

9 *Ídem.*

10 K. O’Dea, «Traditional Diet and Food Preferences of Australian Aboriginal Hunter-Gatherers», *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, vol. 334, núm. 1270, 1991, p. 234 (trad. mía).

vegetal, aviar y animal, que dependía de un suministro de agua local»¹¹.

Asimismo, la evidencia de representaciones pictóricas se asocia con los primeros usos de pigmentos, cuyos registros más antiguos son de hace 60,000 años¹². El debate sobre la terminología adecuada para abordar esta práctica no parece que vaya a cesar pronto, puesto que se ha intensificado con las corrientes pictóricas aborígenes de la actualidad. Al no ser el foco de la presente investigación, me inclino a utilizar la palabra *arte* para referirme a estas expresiones, evitando hacerlo indiscriminadamente, pero también evitando acepciones con las que me he encontrado como *arte primitivo* o *artefacto* sin más, puesto que, como explican los historiadores de arte Ian Burn y Ann Stephen:

«Lo primitivo es un constructo ideológico particular dentro de la cultura occidental, una clasificación con una perspectiva evolucionista que encierra a las personas indígenas no-europeas como los aborígenes australianos en una etapa temprana de desarrollo humano y niega a su arte la posibilidad de ser maduro, complejo y hoy una expresión contemporánea»¹³.

En el transcurso de este tiempo, estas prácticas se han modificado y se han focalizado, creando particularidades para cada región o grupo¹⁴, y cambiando de medios y materiales. La pintura rupestre es de difícil registro por su breve durabilidad en las superficies dinámicas características de Australia, las

11 *Ibid.*, p. 235 (trad. mía).

12 Los fragmentos de pigmentos excavados en Tierra de Arnhem (en Malakunanja II) demuestran que esta práctica tiene un mínimo de 52,000 y 61,000 años. Véase M. J. Morwood, *op. cit.*, p. 37.

13 I. Burn y A. Stephen, «Namatjira's White Mask: A Partial Interpretation», *The Heritage of Namatjira*, eds. J. Hardy, J. V. S. Megaw y R. Megaw, William Heinemann, Melbourne, 1992, p. 252.

14 Por ejemplo, Australia Central se caracterizaba por el uso de motivos geométricos como círculos o espirales, mientras que en el área que rodea a lo que ahora es Sídney, la mayoría de las pinturas tienen motivos figurativos, generalmente siluetas humanas.

cuales «...o bien se erosionan con bastante rapidez, o son oscurecidos rápidamente por los depósitos minerales»¹⁵. La supervivencia de las que existen en la actualidad se debe a condiciones particulares de los lugares donde fueron pintadas. Sin embargo, un indicio para reconocer dónde pudieron encontrarse son los restos de pigmentos. El más común fue el ocre rojo, y parecía ser utilizado con fines decorativos y ceremoniales: «... en Australia Central, ocre rojo de 30,000 años de antigüedad fue encontrado en *Puritjarra Rockshelter* proveniente de la fuente de ocre en Karrku»¹⁶. Otros tipos distintivos de arte aborigen australiano son las pinturas en corteza de árbol, pintura en cuerpo, dibujos en la arena y pinturas en objetos sagrados como los *tjuringa*, tableros sagrados asociados a las ceremonias, la mayoría relacionados con los procesos ceremoniales. Incluso en algunos casos, como los dibujos en la arena o en la corteza de árbol, la realización podía formar parte de un rito y ser más importante que el resultado final, lo que impedía que la preservación estuviese contemplada como una prioridad. También los artefactos de uso cotidiano a veces eran pintados o tallados, aunque éstos tenían fines decorativos. La construcción de herramientas de piedra utilizadas para preparar alimentos y pigmentos era bastante uniforme en todo el continente, a diferencia de otro tipo de artefactos que podrían servir para la decoración del cuerpo. Hace aproximadamente cinco mil años surge una gran variedad de artefactos como cuchillas y hachas que empiezan a disminuir cuatro milenios después, lo cual podría estar relacionado con «un cambio en las técnicas de caza, de estrategias individuales en las que canguros y wallabies eran arponeados, a la caza cooperativa con redes»¹⁷. Era tal la cantidad de artefactos en toda Australia al momento de contacto con Europa, que se estima había «entre 10,000 y 50,000 artefactos de piedra macroscópicos producidos por cada kilómetro

15 M. J. Morwood, *op. cit.*, p. 19 (trad. mía).

16 *Ídem.*

17 M. J. Morwood, *op. cit.*, p. 31 (trad. mía).

cuadrado»¹⁸.

Colonización inglesa y contexto sociopolítico reciente

La colonización, a finales del siglo XVIII, tuvo un impacto devastador en los grupos aborígenes. Australia fue reclamada como *terra nullius* por la Corona británica y su población fue diezmada debido a enfermedades a las que no tenían resistencia, masacres, separación de comunidades y del territorio original, y también fue desplazada de los lugares que le pertenecían. Se cometieron muchas injusticias sociales a manos de los colonos. La población originaria de Australia, que vivió hasta hace muy pocos años como una sociedad cazadora-recolectora, fue forzada a transicionar a una vida moderna, defendida por el ideal occidental de civilizaciones *más avanzadas* y de progreso.

La Corona británica tenía prisiones sobrepobladas, las tasas de delincuencia aumentaban y después de varios años de expediciones, en 1788 «once barcos británicos bajo el mando del Capitán Arthur Phillip, primer Gobernador de la nueva colonia, anclaron en la costa este de Australia en Sydney Cove e izaron la bandera británica. (...) En total, la Primera Flota transportaba 1,500 personas entre convictos, tripulantes y guardias»¹⁹. Al poco tiempo se establecieron otras en el resto de Australia. La población indígena no tenía un sistema de tenencia de la tierra válido para ojos occidentales y, aunque se resistió a los despojos de tierra, se produjeron conflictos muy violentos. Uno de los choques culturales principales fue que las personas indígenas no entendían el apoderamiento de parte de los colonos de tierras que no les pertenecían, ya que en los miles de años que llevaban viviendo ahí, el concepto de la pro-

18 L. Head, «Unearthing Prehistoric Cultural Landscapes: A View from Australia», *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 18, núm. 4, 1993, pp. 484 (trad. mía).

19 S. Ballyn, «The British Invasion of Australia. Convicts: Exile and Dislocation», *Lives in Migration: Rupture and Continuity*, 2011, p. 16 (trad. mía).

piedad del territorio no formaba parte de su manera de habitar el mundo. El desplazamiento de las personas indígenas también consistía en ser orillados a vivir en lugares designados: en un contexto de masacres y persecuciones, podían encontrar seguridad en misiones establecidas por la iglesia o reservas del gobierno, a cambio de una calidad de vida muy baja, confinamiento y, por supuesto, el abandono de sus costumbres y territorios. Dentro de los intentos sistemáticos por desaparecer las tradiciones indígenas, una de las leyes impuestas por la Corona, vigente durante cerca de setenta años, permitía retirar a los niños y niñas indígenas de sus familias para criarlos dentro de la cultura occidental. Ésta fue reconocida recientemente como la Generación Robada. Jim Morrison²⁰ ofrece un panorama en cuatro generaciones para comprender cómo las acciones tomadas con las primeras tienen repercusiones en las contemporáneas. Señala que en la primera generación fueron asesinados o esclavizados, muchas mujeres prostituidas y varios de los niños que nacieron fueron producto de violaciones. En la segunda generación fueron mandados a las misiones y reservas y lo identifica como el momento en que el alcohol y las drogas se convirtieron en un mecanismo para lidiar con el dolor. La tercera es la llamada Generación Robada y la cuarta es la generación más joven.

Hasta el siglo pasado muchas personas concebían a los aborígenes como una cultura atrasada, salvaje y en extinción, «se suponía que seguirían siendo *la raza moribunda*, un epíteto de conveniencia, y cuando no se extinguieron se convirtieron entonces en *el problema aborigen*»²¹, y no fue sino hasta finales del siglo pasado, después de muchos años de activismo y resistencia desde la trinchera aborigen, que se empezaron a dilucidar cambios hacia la igualdad. En el año 1967 es aprobado un referéndum que les incluía en las determinaciones de la población y otorgaba al Parlamento la facultad de ha-

20 Activista por los derechos, la equidad y el acceso a los servicios de los aborígenes. Co-presidente de la Alianza Nacional de Generaciones Robadas.

21 *Ibid.*, p. 19 (trad. mía).

cer leyes para los grupos indígenas australianos, aunque todavía pasó tiempo antes de que empezara a llevarse a cabo. Casi una década después, en 1976, es aprobada el Acta de Derechos de Tierra Originaria e implica el primer intento del gobierno por reconocer el sistema aborigen de tenencia de la tierra y no es sino hasta 1985 que el Uluru —formación rocosa ubicada en Australia Central, uno de los lugares sagrados del grupo Anangu perteneciente a esa región— es devuelto a sus dueños originales. Vemos pues que la reconciliación y la devolución de tierra empezó a tratarse hasta los años noventa. A continuación, en la línea del tiempo se puede observar graficada la proporción temporal desde la colonización hasta la reciente reconciliación, con varios eventos significativos entre ambos momentos.

En las últimas décadas el gobierno australiano introdujo políticas que abarcan la gran desigualdad social en empleo, salud, vivienda y educación. Sin embargo, la calidad de vida de la población aborigen sigue siendo sumamente distinta al del resto de la población australiana. Hoy conforman el 3.3% de la población australiana total; de acuerdo a la Oficina de Estadísticas de Australia, en 2016 había 798,400 personas aborígenes e isleños del estrecho de Torres²². La cuarta generación se enfrenta a la poca accesibilidad de servicios básicos como atención médica y educación, programas gubernamentales e infraestructura fallida y desempleo, con las consecuencias de familias disfuncionales, abuso sexual, y trauma generacional. La huella que dejó la Generación Robada²³ fue tal que el temor a ser expulsados de sus comunidades persiste en algunos. Dentro de estas comunidades se vive un clima de alienación que junto con lo anterior y las situaciones de desigualdad social han resultado en

22 Australian Bureau of Statistics, consultado en <://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsf/mf/3238.0.55.001>, el 1 de junio de 2020.

23 En 2008 fue transmitida por parte del gobierno la Disculpa Nacional a las Generaciones Robadas. Consultado en <://www.youtube.com/watch?v=xiLnsFyAVqE>, el 1 de junio de 2020.

altos índices de criminalidad²⁴. Indudablemente las consecuencias han sido devastadoras para las personas aborígenes de Australia. Algunas propuestas para romper este ciclo, además de política pública realizada *con* ellos y no *para* ellos, sugieren prestar atención a la educación y a la cultura: «La medicina más poderosa, sin embargo, era volver a la cultura»²⁵.

24 J. Korff, *Aboriginal communities are breaking down*, <[//www.creativespirits.info/aboriginalculture/people/aboriginal-communities-are-breaking-down](http://www.creativespirits.info/aboriginalculture/people/aboriginal-communities-are-breaking-down)>, consultado el 1 de junio de 2020.

25 *Ídem*.

A: ANTECEDENTES HISTÓRICOS (50,000-HOY)



50,000 AP

40,000 AP

30,000 AP

A

P l e i s t o c e n o

Evidencia de primeros asentamientos humanos en Australia.

Primer pintura rupestre registrada.

Vestigios de o Puritjarra, prov fuente de ocre

B: CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO (1700-HOY)



Años de expediciones europeas a Australia.

Se establece la primera colonia penal: Sydney Cove.

Se establecen los primeros asentamientos militares en la costa del Territorio del Norte.

180 personas asesinadas en Queensland.

1700

1800

1824-1838

B

James Cook reclama una porción del territorio australiano para la Corona Británica, nombrándola New South Wales.

1770

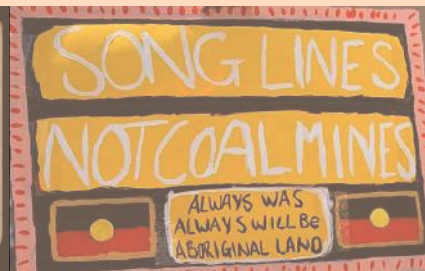
1788

1816

1838

Se admite primera ley en NSW que permite disparar a aborígenes que se encontrasen a cierta distancia de las colonias, seguido de leyes parecidas en el resto de Aus.

Es masacrado un clan entero en Queensland.



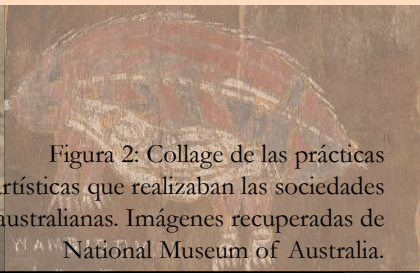


Figura 2: Collage de las prácticas artísticas que realizaban las sociedades australianas. Imágenes recuperadas de National Museum of Australia.

20,000 AP

10,000 AP

2,000 AP

Comienza año cero
Holoceno

cre rojo en
nientes de la
de Karrku.

Artefactos ceremoniales.
Primera evidencia de la
existencia de boomerangs.

1000 d. n. e.

1700 d. n. e.



Figura 3: Collage de las protestas por la tierra. Imágenes recuperadas de National Museum of Australia.

1870-1890

Guerras de Kalkadoon

Más de 900 personas aborígenes asesinadas.

1861

Día de Luto

Protesta de los indígenas por «150 años de robo y genocidio». Día nacional.

1900

Referéndum es aprobado.

1938

Se anula el concepto de terra nullius.

1967

1972

1992

1868

AAPA

Australian Aboriginal Progressive Association. Se funda el primer grupo aborígen activista políticamente organizado.

150 personas asesinadas en el Kimberley por «resistencia a la ley».

1924

Es aprobada el Acta de Derechos de Tierra Originaria.

1976

El Uluru es devuelto a sus dueños tradicionales.

1985

INICIO DE INDÍGENA CONTEMPORÁNEO

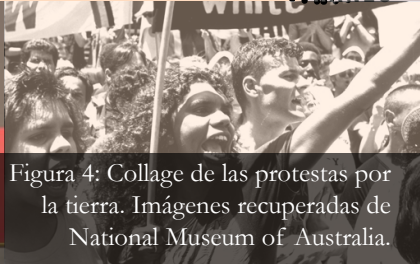


Figura 4: Collage de las protestas por la tierra. Imágenes recuperadas de National Museum of Australia.

3.2 Organización social

De manera general, las sociedades humanas han desarrollado sistemas organizativos que regulan la naturaleza de las interacciones que tendrá cada persona hacia otras y hacia el territorio. En Australia, estos sistemas son complejos y particulares para cada región y grupo, pero se pueden entender como derivados de un mismo tipo. La Universidad Nacional Australiana publicó el libro *Skin, kin and clan*²⁶ (Piel, familia y clan), cuyo objeto de estudio son las categorías sociales australianas y fungió como herramienta para la implementación del proyecto *AustKin*²⁷. En esta base de datos la variedad se hace evidente y con ella la imposibilidad de hablar de un único sistema de parentesco en Australia, retomo la información presentada en estos documentos y pretendo ofrecer un panorama general al respecto.

Para empezar, los sistemas de parentesco (*kin*), son utilizados para establecer relaciones hacia alguien con un propósito. Se generan relaciones familiares que están ligadas al territorio y a las ceremonias y tienen una extensión ilimitada de alcance, quiere decir que cuentan con varias madres, varios padres y varios hermanos y hermanas. Estos heredan y transmiten derechos y obligaciones hacia los otros.

Las categorías sociales (*skin*), son una propiedad de la persona. Es

26 P. McConvell, P. Kelly, y S. Lacrampe, *Skin, kin and clan*, ANU Press, ACT, 2018, pp. 483.

27 *AustKin* es una base de datos disponible en internet (austkin.net) que provee acceso a 776 terminologías de parentesco y 1,291 sistemas de categorías sociales pertenecientes a 607 lenguajes aborígenes australianos.

una manera de clasificación en grupos por fracciones (2), secciones (4) y subsecciones (8). Las fracciones proporcionan una división dual de la sociedad relacionadas con la descendencia a través de la línea paterna o materna. Las secciones y subsecciones son muy particulares de las sociedades australianas y difícilmente se encuentran en otros lugares del mundo. Las secciones ofrecen cuatro categorías que no se adquieren de manera matrilineal o patrilineal. Funcionan como un atajo en el que las personas no necesitan ser capaces de trazar un camino genealógico para poder establecer una relación de parentesco, extendiendo el sistema a donde no hay un intercambio biológico identificable. Las subsecciones son ocho y tienen una función parecida a las anteriores, y ambas facilitan las uniones e intercambios. También designan a las parejas correctas en las alianzas matrimoniales. Las categorías sociales no suelen estar asociadas con la tierra.

Dentro de los grupos de descendencia local existen los clanes y los linajes que, en contraste con las categorías sociales, sí están relacionados con derechos heredados de la tierra y las ceremonias que les corresponden. Un clan es un grupo de entre veinte y treinta personas dentro de los cuales existen linajes, o ramas de este clan que pueden rastrear su descendencia hasta un ancestro.

Por otro lado, W. E. H. Stanner²⁸, propuso las relaciones *estate-range* para estudiar los patrones de territorialidad como parte fundamental de la organización australianas. Con estado se refiere al «*locus* tradicionalmente reconocido, country, hogar, tierra, lugar de Ensueño (...) que forma el núcleo del grupo territorial» y con rango al «tracto u órbita sobre el cual el grupo (...) normalmente cazaba y buscaba para mantener la vida»²⁹. El estado suele

28 Antropólogo australiano cuyo foco de estudio fueron las culturas indígenas australianas. Estuvo involucrado en la aprobación del referéndum de 1967 por los derechos de los indígenas y acuñó el término «El gran silencio australiano» para referirse a la invisibilización de los indígenas en la historia de Australia post-colonización.

29 W. E. H. Stanner, «Aboriginal Territorial Organization: Estate, Range, Domain and

estar incluido dentro del rango y juntos pueden hablar de un dominio, sin embargo, esto dependería de la variación en las condiciones ecológicas. Gamble describe esto último de la siguiente forma:

«Cuanto más tupido se volvía el núcleo de creencias de un grupo [estado] y su área de forrajeo más cerrada [rango], más probable era encontrar un sistema de acceso restringido. Al contrario, cuando los recursos eran escasos, el área de forrajeo tendía a exceder ampliamente el área cubierta por el sistema de creencias de un grupo; consecuencia, el acceso se facilitaba y se tendía a compartir los frutos, configurándose un sistema abierto»³⁰.

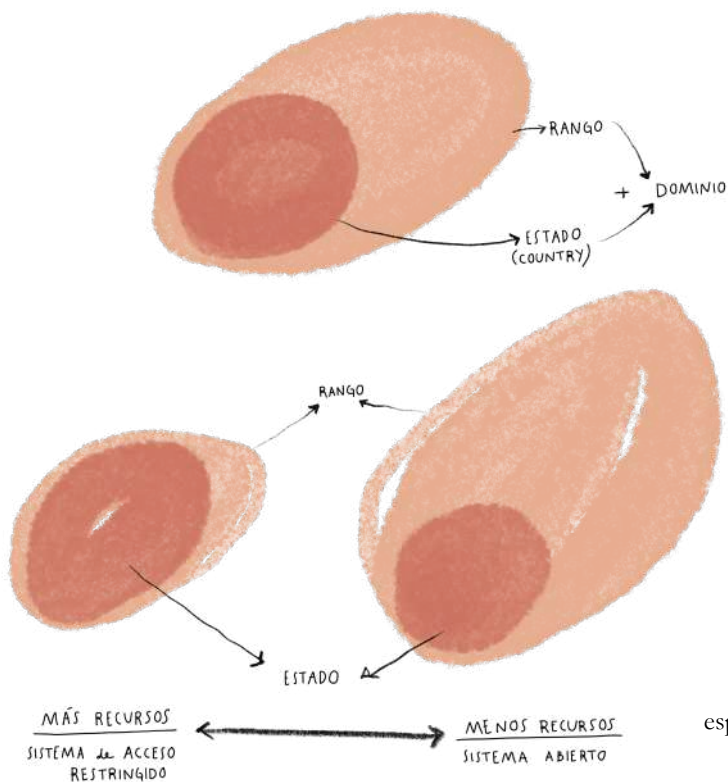


Figura 5: Diagrama sobre las relaciones espaciales rango/estado. Elaboración propia.

Regime», *Oceania*, vol. 36, núm. 1, 1965, p. 2 (trad. mía).

30 C. Gamble, *op. cit.*, p. 28.

3.2 Cosmogonía

El Tiempo de Ensueño

El sistema de pensamiento que rige todos los aspectos de la vida aborígen está basado en una serie de mitos creacionales llevados a cabo en una época conocida como el Tiempo de Ensueño (*Dreamtime*), cuando los ancestros formaron el mundo:

«En toda Australia, la forma de considerar la vida humana y el universo reposa sobre una concepción (...) El mundo actual ha recibido su forma y su significado gracias a la acción de (...) espíritus ancestrales, que han señalado el paisaje con sus huellas. Todo lo que existe — instituciones sociales, espíritus de los humanos, costumbres, elementos geográficos como los lagos— nació en la época de los antepasados»³¹.

El mito consiste en que los Ensueños (o antepasados) se crearon a sí mismos cuando la tierra era maleable y comenzaron a caminar. Cantaron sus recorridos y al nombrarlos dieron vida al mundo con sus canciones. Todo lo que existe ahora es porque desciende de un ancestro, por lo tanto hay tantos Ensueños como especies en la tierra; eso resulta en miles de recorridos que ahora son miles de historias. Dejaron impregnado en la tierra el sendero que habían caminado y cuando el Tiempo de Ensueño terminó, la tierra se había

31 B. Chatwin, *The Songlines*, Penguin Group, Nueva York, 2012, p. 12 (trad. mía).

endurecido, dejando a las montañas, lagos, rocas y todo lo que constituye al territorio, como un registro palpable de lo sucedido. Por esta conexión entre lo que ahora existe con el Tiempo de Ensueño, nada de lo que conforma al mundo es inanimado, y se generan relaciones igualitarias de horizontalidad de las personas hacia los lugares, los animales, los cuerpos celestes, los fenómenos naturales y todo lo que les rodea, basadas en responsabilidad y respeto. Aquello que va a dictar la naturaleza de estas relaciones es conocida como la Ley, misma que va a asegurar que las obligaciones hacia *Country* se hereden correctamente —ya que dependen de los sistemas de parentesco— y se cumplan. Asimismo, de la Ley derivan las especies totémicas que representan a manera de emblema a los individuos y sus grupos de organización social como una familia o un clan, son descendientes de los Ensueños y asociados a un lugar en particular, dando pie a la existencia de lugares sagrados. Los recorridos que realizaron las especies totémicas (Ensueños) durante el Tiempo de Ensueño, crearon un «laberinto de senderos invisibles que serpentean por toda Australia»³² y se conocen como *Songlines* (Trazos de la canción) o *Tjukurpa*.

32 *Ibid.*, p. 2 (trad. mía).

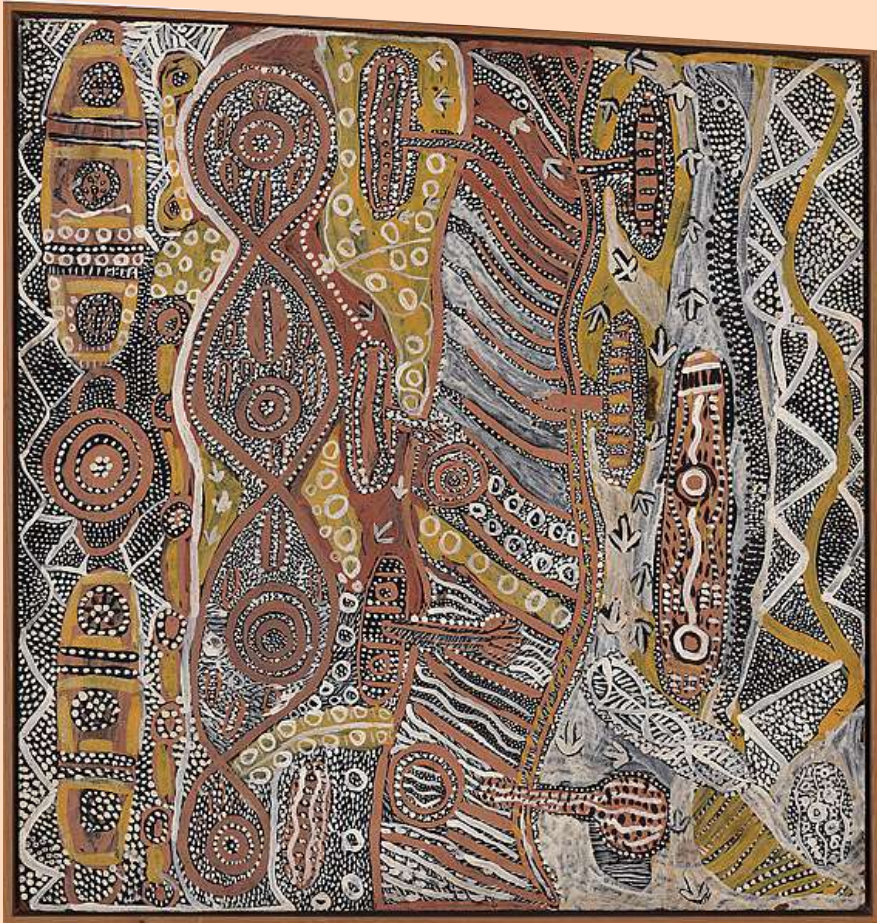


Figura 6: Egret Dreaming, 1976. Johnny Warangkula Tjupurrula.
En National Gallery of Australia.

Trazos de la canción

Estos recorridos ancestrales, *Songlines* o *Tjukurpa*, consolidan el patrimonio cultural que se representa mediante historias, pinturas y ceremonias. Sin embargo, la principal manera de evocar las *Songlines* son canciones cuya melodía y letra hacen alusión al territorio. Al cantarlas, narran las características del territorio que le corresponde a esa línea en particular, lo cual es al mismo tiempo un ritual secreto y una herramienta para guiarse en un territorio extenso con pocos elementos útiles para la orientación. La melodía también cumple un papel fundamental:

«Independientemente de las palabras, parece que el contorno melódico de la canción describe la naturaleza de la tierra sobre la que pasa la canción. Entonces, si el Hombre Lagarto arrastrara los talones por las salinas del lago Eyre, se podría esperar una sucesión de largas llanuras, como la Marcha fúnebre de Chopin. Si saltara por los acantilados de MacDonnell, tendrías una serie de arpegios y glissandos, como las Rapsodias húngaras de Liszt»³³.

Las *Songlines* se basan en la memoria mnemotécnica para la transmisión oral de este conocimiento. La percepción de estas líneas en el territorio no es visual, más bien implica una aplicación interrelacionada de los sentidos —si no es que sinestésica— que algunos autores han descrito como memoria aural, al estarse tratando de un complejo sistema intangible:

«...la memoria aural de estos mapas intangibles del territorio es vasta, detallada y acertada, y ya sea viajando de día o de noche puede encontrar su camino (...) un detallado mapa topográfico y cultural de la tierra que se despliega ante el ojo de su mente (...) no pueden ver este paisaje sin

33 *Ibid.*, p. 108 (trad. mía).

escuchar la canción»³⁴.

Las *Songlines* tienen elementos como nodos, episodios y líneas. Los nodos no son cualidades legibles del territorio, son símbolos de propiedad. Son, en cierta medida, el equivalente de una frontera occidental. Es el punto en el que una *Songline* ya no le pertenece a una tribu y pasa a ser de otra. Su cuidado y responsabilidad pasa a alguien más. Sus fronteras descansan donde termina el último verso de sus canciones. A diferencia de éstos, los episodios sí son legibles espacialmente y pueden ser un aspecto del territorio, un hito. Los eventos son sitios sagrados conectados por las líneas y, por ende, tienen un lugar importante dentro de las canciones. Difícilmente habrá un lugar en Australia que no haya sido cantado y para preguntar sobre la historia de un elemento, la pregunta sería «¿quién es ese lugar?». El elemento principal de todo este sistema de pensamiento es la línea. Es la base sobre la cual existen y se conectan los nodos y los eventos. Esta distancia entre dos puntos es un fragmento de las canciones, igual de importante que los eventos. A diferencia de las divisiones territoriales convencionales en las que las líneas confinan espacios y generan bloques a los que se les adjudica propiedad, estas líneas conectan a las tribus que se pueden encontrar aisladas en un territorio con la vasta extensión que tiene Australia. Funcionan a manera de negativo, donde lo importante es la línea y no el contenido entre ellas, podrían pensarse como un Nolli³⁵.

34 D. James, «Signposted by Song: cultural routes of the Australian desert», *Connecting cultures and continents: The heritage of routes and journeys*, p. 32 (trad. mía).

35 Se le conoce como mapa Nolli al tipo de representación que resalta en tonos oscuros las construcciones o los espacios y con colores claros las calles resultado de estos espacios, a manera de llenos y vacíos. Primera vez realizado por Giambattista Nolli en el siglo XVIII.

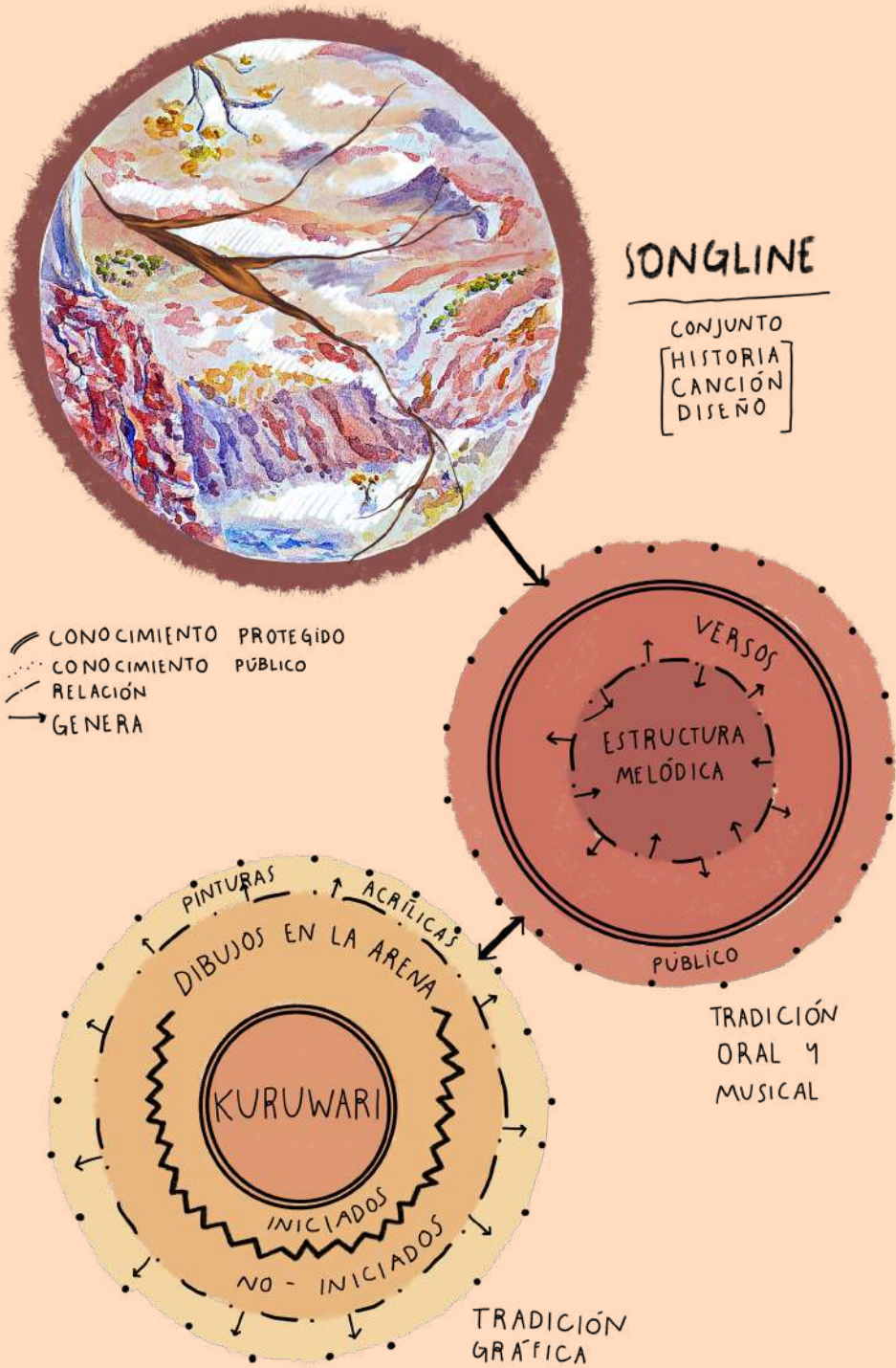


Figura 7: Diagrama sobre el conjunto Historia / Canción / Diseño. Elaboración propia.

Esta es una de las razones por las cuales se han pasado por alto los derechos de la tierra de las comunidades aborígenes: «Una cosa era convencer a un agrimensor que un montón de rocas son los huevos de la serpiente, o una protuberancia rojiza de piedra arenisca el hígado de un canguro herido. Otra muy distinta era convencerlo de que un tramo monótono de gravilla es el equivalente musical de una sonata de Beethoven»³⁶. Es por esto que en realidad todo el territorio australiano es sagrado, y podría leerse como una partitura, no únicamente los lugares sagrados o los eventos. En la actualidad se han reconocido y protegido los lugares sagrados como propiedad cultural de los aborígenes, sin embargo y como sugiere la cita anterior, si el espacio es monótono o no parece visualmente importante, puede ser fácilmente desestimado por una mirada occidental que llega a reconocer algo a partir de qué tan tanbigle sea.

Las canciones se representan de manera gráfica en distintos medios. Tradicionalmente, los dibujos se realizaban en la arena al mismo tiempo que las canciones se entonaban y esto formaba parte de un ritual. Pictóricamente, no son representaciones de cómo aparece el territorio de manera física o emocional y no son mapas del territorio puesto que en la cartografía occidental se pretende que la relación espacial entre los elementos señalados sea lo más precisa posible, por eso las convenciones como escala, orientaciones y proporciones fijas. Estas convenciones son deliberadamente distorsionadas en las pinturas aborígenes del espacio y cada distorsión tiene un significado. Es una práctica que no ha desaparecido, todo lo contrario, en los años setenta se introduce el bastidor y la pintura acrílica, dando pie al Movimiento de arte indígena contemporáneo que se ha abierto camino en las instituciones occidentales de arte.

36 B. Chatwin, *op. cit.*, p. 14 (trad. mía).

3.4 Una cultura oral

Uso del lenguaje en las comunidades aborígenes

Debido a la íntima relación que tiene el objeto de estudio de esta investigación —las pinturas indígenas australianas—, con la oralidad en tanto a canciones e historias, es necesario contextualizar el uso del lenguaje en la Australia aborígen para tener un entendimiento preciso de ciertas acepciones.

En el año 1788, el momento de asentamiento europeo, había en Australia más de 300,000 indígenas que hablaban más de quinientas lenguas diferentes³⁷, mismas que poco a poco se redujeron a la cifra actual de ciento cincuenta lenguas habladas³⁸, pero únicamente existen alrededor de quince lenguas vivas³⁹. Es evidente que la drástica disminución del uso —y por consecuencia de la existencia— de las lenguas indígenas australianas se debe

37 P. Bonte y M. Izard, *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 111.

38 De acuerdo al censo poblacional realizado en el año 2016 por el *Australian Bureau of Statistics*, la población aborígen junto con el grupo del estrecho de Torres, conforman el 2.8% (649,171) de la población australiana total. La décima parte de este 2.8% reportó practicar una lengua nativa como lengua materna; de estas 63,800 personas, el 85% reportó hablar inglés bien o muy bien. De las ciento cincuenta lenguas habladas, las cinco principales familias lingüísticas reportadas fueron: Tierra de Arnhem y la región del río Daly (16.1%); Isla del estrecho de Torres (11.7%); el desierto de Oeste (11.1%); Yolngu Matha (10.6%); y lenguas arándicas (7.3%).

Véase el *Census of Population and Housing: Reflecting Australia/ Stories from the Census, 2016* consultado en <http://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsf/Lookup/by%20Subject/2071.0~2016~Main%20Features~Aboriginal%20and%20Torres%20Strait%20Islander%20Population%20Data%20Summary~10>, el 7 de mayo de 2020.

39 En el sentido de ser la lengua materna de una comunidad y transmitidas de generación en generación.

al establecimiento del inglés (derivado del inglés británico) como principal idioma en el país en los últimos dos siglos, formándose así la variante denominada «inglés australiano»: SAE por sus siglas en inglés para referirse a *Standard Australian English*⁴⁰. Del mismo modo, las variaciones generadas por el intercambio sociolingüístico entre las lenguas indígenas australianas y el SAE propiciaron que se generase un *continuum* ahora conocido como inglés aborígen: AAE (*Australian Aboriginal English*). En un estudio realizado por Andrew Butcher⁴¹ sobre los aspectos lingüísticos del AAE⁴², retoma la perspectiva propuesta por Derek Bickerton en los años setenta para abordar los cambios de código en el lenguaje y la existencia de un *continuum* criollo. Se sirve de categorías como acroleto para las variaciones que más se acercan al extremo de SAE, basilecto para aquellas cercanas a las lenguas indígenas nativas y mesolecto para las que oscilan en el AAE. Dentro de este último existen dos variantes criollas de base inglesa, cercanas al extremo basilecto, con un gran número de hablantes. La primera es el Kriol australiano, hablada desde la región de Kimberley al oeste y hasta llegar a Queensland⁴³; la segunda, el criollo del estrecho de Torres, posiblemente derivado del inglés proto-pidgin⁴⁴. Butcher señala que resulta complicado diferenciar a un hablante de las lenguas criollas de un hablante de un AAE más cercano al extremo acroleto —donde, por cierto, hay mayor flexibilidad en los cambios de código— en

40 Aunque las siglas SAE se encuentran comunmente en los artículos académicos, el código de idioma es *AuE* o *en-AU*.

41 Profesor emérito de la Universidad Flinders, Australia. Su área de especialización es la lingüística y el discurso del inglés y las lenguas aborígenes australianas. Colaboró en el proyecto de investigación «Fonética de las lenguas australianas» en el Departamento de Lingüística de la Facultad de Artes de la ANU.

42 A. Butcher, «Linguistic aspects of Australian Aboriginal English», *Clinical Linguistics & Phonetics*, vol. 22, núm. 8, 2008, pp. 625-642.

43 A. Butcher, *op. cit.*, p. 626.

44 Dentro de las lenguas criollas de base inglesa formadas en las colonias británica, se denomina inglés proto-pidgin a un tipo único de inglés hablado en la costa africana a principios del XVI.

las interacciones cotidianas. Estos cambios de código y la existencia del *continuum* también responden a que incluso quienes tienen como lengua materna una nativa, se ven orillados a aprender SAE como segunda lengua. Butcher presenta una serie de pautas para identificar una variación de AAE del inglés estándar (SAE), pensando en variaciones en fonética y gramática⁴⁵.

*

Sin embargo, de mi particular interés es el léxico, por las distintas acepciones que pueden tener ciertas palabras en AAE; procuraré que las palabras aquí presentadas sean elementos comunes entre los distintos grupos lingüísticos de Australia, profundizando en las más utilizadas.

En las interacciones cotidianas, para hacer referencia a un grupo de personas, animales, o elementos del territorio, se suele utilizar la palabra *mob*: *us mob*, *a mob of kangaroos*, *a mob of rocks*⁴⁶. Para referirse a las personas no-aborígenes es comúnmente utilizado el término *gubba* por «hombre de gobierno», *balanda* o derivados de *waybala* derivado de «white fellow» (compañero blanco)⁴⁷.

Para referirse a personas aborígenes los términos más ampliamente utilizados son *koori*, *murri* o *nunga*, y su significado original era «persona» o «ser humano». Es importante resaltar que los sistemas de parentesco también se dejan ver en el lenguaje, puesto que éstos definen la naturaleza de la relación —en tanto a responsabilidades, expectativas, y comportamiento— de una persona con otra, con el acceso al conocimiento, con las ceremonias y, sobre todo, con el territorio. Palabras como *mother*, *father* y *daughter*, tienen un

45 Un ejemplo son las modificaciones en la estructura de la cláusula, como la omisión del verbo «ser», (*to be*), o el cambio del complemento a una posición inicial en la cláusula, generando oraciones del tipo «*that grog they bringin*», véase A. Butcher, *op. cit.*, p. 627-635.

46 *Ibid.*, p. 639.

47 *Ibid.*, p. 636.

rango de significados que pueden referirse tanto a las relaciones biológicas como a las relaciones de parentesco generadas dentro de los *skin groups* (o simplemente *skins*). De desarrollarse correctamente estas relaciones, se dice que se ha optado por el buen camino; *the right way*. Esto también está relacionado con las ceremonias, conocidas como *business*, y sumamente restringidas por ser ritos de paso como iniciaciones a una tribu, casamientos o funerales: «Dado que gran parte de la ceremonia está restringida a un género (u otro), existe el asunto [*business*] de los hombres y el asunto [*business*] de las mujeres, pero también el asunto de la pena [*sorry business*], o duelo»⁴⁸. La ley (*law*) hace referencia a «mucho más que un código de conducta, se refiere más bien todo el conjunto de conocimientos culturales tradicionales»⁴⁹. Es común encontrar expresiones como *the way of the law*.

En cuanto al léxico referente al sistema de pensamiento derivado de los mitos creacionales, se debe diferenciar que la palabra *Dreamtime*, aquí traducido como «Tiempo de Ensueño», se ocupa del momento de los antepasados y *Dreaming* de los seres totémicos y los mitos particulares, traducido como «Ensueños». *Dreaming-tracks* o «senderos de Ensueño», se utiliza para aludir a los rastros que dejaron los ancestros durante sus recorridos en el Tiempo de Ensueño, generando los Trazos de la canción o *Songlines*. *Go bush* o *out bush*, «en la sabana», son expresiones utilizadas cuando se realizan excursiones de tiempo indefinido de un asentamiento indígena a territorio abierto. En estas excursiones se pueden realizar *walkabouts*, o «andariegos», que son viajes rituales a lo largo de una *Songline*, en los cuales se cantan las canciones conforme se avanza a lo largo de la línea; en este caso también se utiliza la expresión *singing up the country*, «levantar el territorio con el canto».

48 *Ibid.*, p. 637 (trad. mía).

49 *Ídem.*

Acepciones sobre el territorio

Al tratarse de una comunidad con una vinculación sumamente estrecha con *lo que les rodea*, nos tropezamos con la problemática de hallar los términos que se acercan de manera más precisa al entendimiento de los indígenas australianos sobre *aquello* mismo. Las palabras de las que disponemos comúnmente para definir *lo que nos rodea* van desde «espacio», «lugar», «entorno», «paisaje», «tierra», «hábitat», entre muchas otras. Sin embargo, todas están cargadas de significados muy particulares, que describen nuestra muy general forma de entender y vivir lo que habitamos. Y si se pretende aquí analizar otras posibilidades alternativas a las nuestras, sería inútil servirme de estas categorías. Fred Myers⁵⁰ se encuentra ante un aprieto similar. Reconoce las limitaciones de la palabra «paisaje» por ser un concepto eurocentrista, pero propone mantenerla despojándola de su significado original y reemplazándolo con la siguiente definición: «una porción del mundo percibido que se encuentra ante y alrededor de nosotros»⁵¹. Yo propongo retomar esta definición, sustituyendo «paisaje» por «territorio», ya que esta última no implica una relación estética con lo que nos rodea.

No obstante *country*, probablemente la palabra en AAE más utilizada en toda Australia, tiene un significado de mayor complejidad. Se refiere a la parte singular del territorio con la que una persona está individualmente *vinculada*, aunque no se debe confundir esta vinculación con un sentido de propiedad. El término *country* se puede definir como: «...el área asociada con los eventos y el saber relacionado a la figura de Ensueño, con la cual se tiene un

50 Investigador y docente en el departamento de Antropología de la Universidad de Nueva York, enfocado a temas sobre la articulación entre las comunidades indígenas australianas y las instituciones occidentales.

51 F. Myers, «Emplacement and Displacement», *Ethnos: Journal of Anthropology*, vol. 78, núm. 4, 2012, p. 436 (trad. mía).

apego a, una responsabilidad para, y una identidad con— una relación cuya fuerza y naturaleza son bastante mal entendidas por los australianos no-aborígenes...»⁵². Se trata de un concepto que ni es la traducción de «territorio» únicamente —en tanto a aquello que nos rodea— ni alude a una organización política de tenencia de la tierra; abarca la naturaleza de una relación identitaria con este entorno y delata mucho sobre cómo el territorio no es pensado sin esta vinculación individual y colectiva⁵³.

Así bien, con «territorio» hablo de la porción del mundo percibido ante y alrededor de nosotros y con *country*, la relación espacial con el territorio. Sobre esta relación espacial, existen otras palabras que revelan su constitución. *Camp*, o «campamento», no es un simple asentamiento indígena, como en inglés estándar, sino el lugar que uno *habita*. Esta diferencia es clave en el pensamiento aborigen, puesto que el habitar involucra actividades de mayor peso simbólico. El lugar que uno habita (*dwelling place*) es donde se duerme y se come, pero también donde se llevan a cabo ritos y ceremonias (*women's camp, sorry camp*). Es muy sugestivo también lo que señala el *Official Journal of the International Clinical Phonetics and Linguistics Association* sobre la palabra: «... lugar aborigen de residencia, permanente o temporal, grande o pequeño. Por lo tanto, puede denotar una manta bajo un árbol o una casa de ladrillos»⁵⁴. Esto nos habla de la individualidad característica de esta cultura seminómada, donde las relaciones espaciales suscitadas en los andariegos pueden ser condición suficiente para un sentido del habitar. Del mismo modo, la expresión *sit down* (sentarse) significa «vivir (en) un lugar»; mientras que la palabra *hear* (escuchar) es sinónimo de «entender». Se empieza desde ahora a dilucidar que el relacionarse con el territorio no es un acto meramente visual. Las palabras

52 A. Butcher, *op. cit.*, p. 638 (trad. mía).

53 Es verdad que literalmente se traduce como «país», pero por el cargado significado que tiene en nuestra concepción occidental como una organización política, mantendré a lo largo del texto la palabra original.

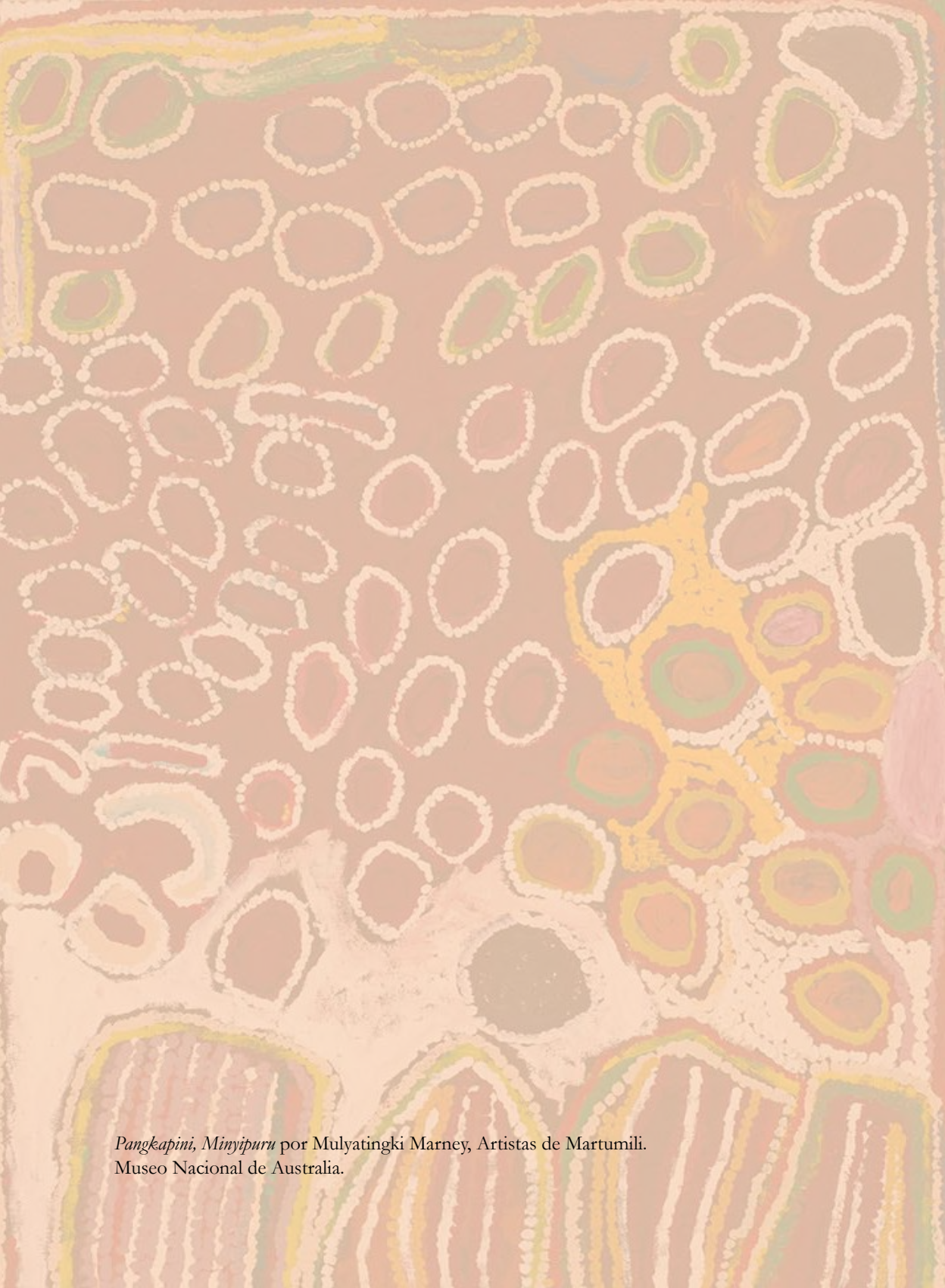
54 A. Butcher, *op. cit.*, p. 638 (trad. mía).

sorry y *shame*⁵⁵, se utilizan cuando existe una desconexión con un ser amado y con *country*. En cuanto a la primera: «...una persona que lo siente por un pariente está en duelo (...) y una persona que lo siente por su *country* está experimentando una forma extrema de nostalgia por el hogar»⁵⁶. Así como para la segunda: «...abarca no solo un sentimiento de culpa (...) pero también una mayor sensación de timidez o miedo de personas y lugares desconocidos...»⁵⁷. La palabra *allabout* puede ser traducida como «en todos lados en el territorio», mientras que expresiones como *know your water* o «sabe tu agua» hablan de tener un conocimiento total de los lugares que se habitan.

55 «Perdón» y «vergüenza» respectivamente. Sin embargo, la primera se traduce de manera más adecuada como «aflicción» o «pesar» en tanto a un sentimiento de tristeza o dolor profundo.

56 A. Butcher, *op. cit.*, p. 638 (trad. mía).

57 *Ídem*.



Pangkapi, Minyipuru por Mulyatingki Marney, Artistas de Martumili.
Museo Nacional de Australia.

04

LA RELACIÓN DE LXS ABORÍGENES
CON EL TERRITORIO

El territorio es una parte medular de la vida aborigen australiana. La relación que se forma entre las personas y sus entornos ha sido estudiada por muchas autoras y autores desde diferentes enfoques con un fin común: tratar de desentrañar los componentes que caracterizan las relaciones entre las personas y el territorio, o esclarecer el mismo papel del territorio en los distintos ámbitos de la vida. Esto no ha sido tarea fácil, e incluso me atrevería a decir que un intento de esta índole puede resultar contraproducente para el entendimiento más acertado del tema. ¿Por qué? Por la complejidad de lo simbólico. Todo lo que mencionaré (junto con lo ya analizado en páginas previas) forma parte de un gran complejo cuyos elementos no pueden entenderse ni tener sentido aislados del engranaje general. Lesley Head¹ propone abordarlo como los «enlaces entre la expresión física del territorio (la evidencia material) y las percepciones e interpretaciones de la gente sobre ese territorio (evidencia simbólica)»². Como he mencionado en el capítulo primero, es necesario insistir en la importancia de la cultura. Entender cómo estas comunidades perciben, simbolizan, le atribuyen significado al territorio y cómo es físicamente este territorio, de aquí que el *continuum* abarca desde «lo más material o físico hasta lo más simbólico o conceptual»³. Cómo las percepciones humanas del territorio y la simbolización que van a realizar definen «la cultura material, las estructuras sociales y los significados simbólicos»⁴ y

1 Geógrafa por la Universidad de Monash, se especializa en las relaciones humanas con el entorno. Ha utilizado enfoques paleoecológicos y arqueológicos para estudiar los cambios a largo plazo en el territorio australiano.

2 L. Head, «Unearthing Prehistoric Cultural Landscapes: A View from Australia», *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 18, núm. 4, 1993, p. 483 (trad. mía).

3 *Ibid.*, p. 483 (trad. mía).

4 *Ídem.*

cómo se expresan, comunican y heredan estas percepciones y simbolizaciones por medio de las historias, las pinturas, las canciones, el uso del cuerpo y todo un engranaje en el cual el territorio se encuentra al centro. Dicho esto, surge una interrogante: ¿qué es distintivo del territorio australiano, en términos físicos y culturales?

4.1 El territorio australiano: distinciones físicas

Comencemos con la evidencia material. Uno de los aspectos más enfatizados en los estudios sobre el territorio australiano es la importancia de mantener una escala de tiempo lo suficientemente amplia, y no necesariamente cronológica, para que abarque y la forma de vida cazadora-recolectora —aun cuando ese modelo ha cambiado radicalmente en los doscientos años posteriores a la colonización— pues es la que marcó la pauta de muchas prácticas que en la actualidad persisten y resisten en la vida cotidiana, incluso cuando solo es de manera simbólica.

Australia tiene una superficie de 7 741 220 kilómetros cuadrados y, más allá de su organización territorial actual⁵, se puede dividir en tres zonas climáticas generales: «el sur templado, los desiertos centrales y el norte monzónico»⁶. Esta forma de dividir Australia es de suma importancia para los aborígenes pues no se trata únicamente de las condiciones climáticas sino de las prácticas de supervivencia, que propicia o limita el clima y la estacionalidad, entre las que destacan la caza y la recolección.

Los recursos necesarios para la supervivencia de los grupos se en-

5 Seis estados y dos territorios continentales. Nueva Gales del Sur (NSW), Queensland (QLD), Australia Meridional (SA), Tasmania (TAS), Victoria (VIC), Australia Occidental (WA), Territorio del Norte (NT) y Territorio de la Capital Australiana (ACT), respectivamente.

6 P. Clarke, *Where the Ancestors Walked: Australia as an Aboriginal Landscape*, Allen & Unwin, New South Wales, 2003, p. 117 (trad. mía). Dentro de esta división también hay otras secciones climáticas de gran variedad, pero se utiliza como referencia para comparar las adaptaciones generales.

contraban dispersos espacialmente en un territorio extenso, de aquí que las rutas y el intercambio comercial tuvieron una gran importancia: «... ningún territorio ocupado de esta manera por un solo grupo aborigen habría proporcionado todo lo que se necesitaba»⁷. Se establecieron nexos en todo el territorio australiano, se intercambiaban «materias primas, artículos fabricados y conocimiento cultural»⁸. Estos intercambios sucedían de distintas maneras: «cuando la gente se concentraba en pequeños grupos a lo largo de las fronteras, durante expediciones comerciales organizadas y eventos ceremoniales grandes»⁹. La recolección de alimentos también estaba supeditada a las estaciones del año: «Ganarse la vida significaba leer las señales en el territorio: cuándo moverse, a dónde moverse y qué recolectar (...) comprender el entorno local y mantenerse al día con sus cambios. Ese conocimiento es una forma de propiedad intelectual que era común en Australia...»¹⁰.

Parte de este saber son los calendarios estacionales, que durante el periodo de cazadores-recolectores eran diferenciados para cada región y tribu. Los cambios en la estacionalidad están determinados por factores como temperatura, precipitaciones pluviales y dirección del viento, que son indicadores de la maduración de frutos, la aparición y las rutas de animales y las oportunidades de comercio que les ayudan a ubicarse y desplazarse en el territorio. El modelo de cuatro estaciones occidental no suele ser de gran utilidad porque no contempla las transiciones entre éstas, que finalmente también indican variaciones en el entorno. Podemos encontrar que algunas tribus llegan a reconocer hasta nueve cambios estacionales; por ejemplo, la temporada de lluvias se puede entender en tres partes, el inicio, las lluvias más fuertes y cuando está terminando.

7 *Ibid.*, p. 107 (trad. mía).

8 *Ídem.*

9 *Ibid.*, p. 108 (trad. mía).

10 *Ibid.*, p. 112 (trad. mía).

Australia del sur

La región templada, sureste y suroeste, es donde se concentra la mayor parte del suministro de agua por lagos y cursos de agua. De aquí que hubiera una gran concentración de personas y que además los ingleses establecieran las primeras colonias en esta zona. En los calendarios estacionales de tribus que habitan esta zona (figura 1) se puede observar que reconocen hasta seis estaciones: *Mokur*— invierno, junio y julio; *Jilba*— primavera, agosto y septiembre; *Kambarong*— primavera tardía, octubre y noviembre; *Beeruk*— verano, diciembre y enero; *Boornor*— otoño temprano, febrero y marzo; y *Winyarung*—otoño medio a tardío, abril y mayo¹¹. Este clima se asemeja a los climas mediterráneos, los meses correspondientes al verano eran «buenos momentos para los aborígenes, cuando la comida era abundante y viajar era fácil»¹².

11 *Ibid.*, p. 132 (trad. mía).

12 *Ibid.*, p. 134 (trad. mía).

Australia del norte

Australia del norte tiene un clima subtropical y en cuanto a topografía es la zona más diversa con zonas montañosas accidentadas, sistemas fluviales, islas y arrecifes. De manera general, se reconocen únicamente dos periodos climáticos, el húmedo y el seco: «La mayor parte de las precipitaciones anuales se producen en los pocos meses denominados “los húmedos”. Durante el apogeo de “lo seco”, gran parte del norte de Australia está envuelto por el humo de innumerables pequeños incendios»¹³. Sin embargo, los aborígenes australianos reconocen entre siete y nueve estaciones donde incluso las transiciones entre climas son reconocidas como una estación. Muchas veces ya no se describen en los términos asignados por nosotros (primavera, verano, otoño, invierno). El ejemplo de la figura 2, perteneciente a la tribu Wik, está compuesto por siete estaciones: *Onchan Min*— época fresca y seca, mayo a julio; *Kayaman Maal*— inicio de la temporada caliente, agosto y septiembre; *Kayaman pung nganth ling-ling*— temporada más seca y caliente, octubre y noviembre; *Thurpak*— temporada húmeda y caliente, diciembre; *Um kaapak*— preparación de la temporada húmeda. *Kaap*— principal temporada de lluvias, febrero y marzo; *Onchan wayath*— empieza a terminar la temporada de lluvias, abril.

13 *Ibid.*, pp. 165-166 (trad. mía).

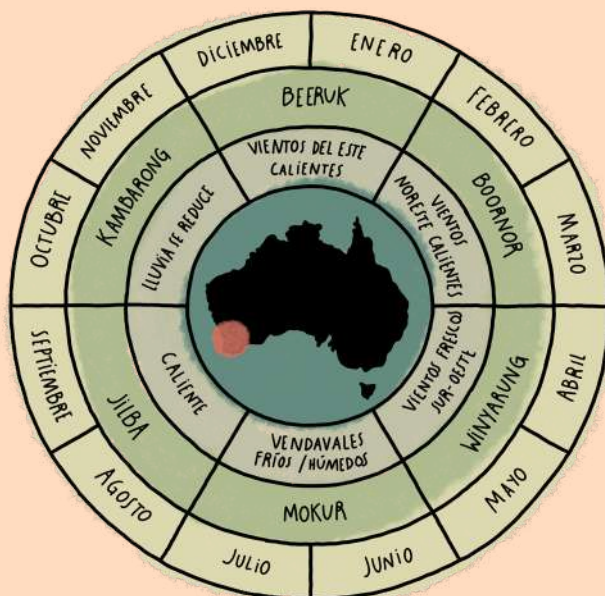


Figura 1: Calendario estacional para las tribus Nyungar en el sur de Australia. Esquema: Ray Marchant, Bates, Bindon & Valley y Reid. Elaboración gráfica propia.

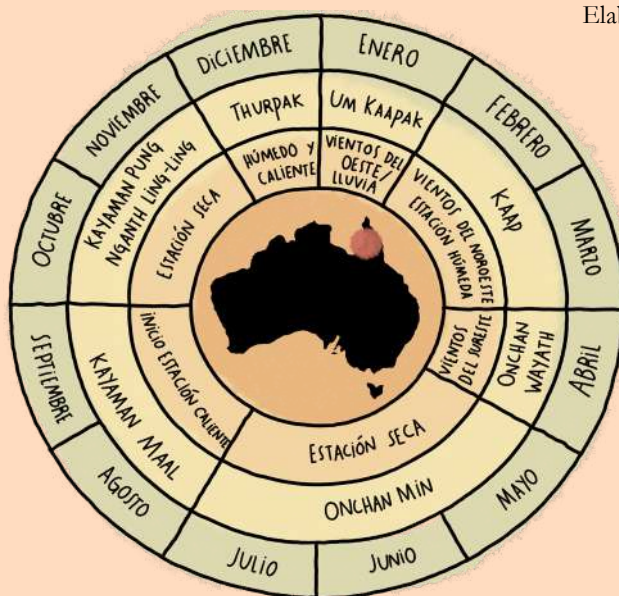


Figura 2: Calendario estacional para la tribu Wik, en el noroeste del Cabo York. Esquema: Ray Marchant, Escuela Aurukun, Calendario comunitario (1985), McConnell y Reid. Elaboración gráfica propia.

Desiertos centrales

La tercera región, los desiertos centrales, conforman dos tercios de Australia y son clave para entender cómo los aborígenes se adaptaron a vivir en entornos áridos. Para los primeros colonizadores ingleses, estos entornos, juzgados en tanto a su utilidad explotable, eran:

«interminables colinas de arena y bajas cadenas desérticas que para ellos eran páramos relativamente sin rasgos distintivos. El único potencial, aparte de la minería, que podían ver en ellos era el pastoreo de animales robustos y de amplio rango como el ganado»¹⁴.

En cambio, para los aborígenes australianos aquí se encontraba una parte muy importante de sus historias, pues se trata de territorios cargados de significado simbólico, llenos de diversidad, donde además se desarrollaron grandes redes de alianzas. Fueron las últimas secciones de Australia en tener modificaciones europeas. Es un desierto en sus partes más áridas tiene un promedio de cien milímetros de lluvia al año. La región más árida en el centro del desierto se conoce popularmente como *The Outback* (el desolado) o *Never-never*:

«... no es ecológicamente insulsa, sino que tiene muchos hábitats diferentes: montañas desérticas, bosques ribereños, bosques de mulga, dunas de arena, llanuras de arena (...) La flora y la fauna varían en consecuencia, aunque gran parte de la fauna se ha extinguido desde el impacto europeo en el desierto»¹⁵.

14 *Ibid.*, p. 136 (trad. mía).

15 *Ídem.*

Conocidos como los habitantes del desierto, los aborígenes que ocupaban estas regiones se encontraban en tribus distribuidas en el territorio, y solamente se juntaban en grupos cuando había ceremonias. No se quedaban en un lugar estático y los movimientos que hacían no eran aleatorios, sino dependientes de las condiciones del entorno. Al no encontrarse solos, aunque estuviesen alejados, estaba la posibilidad de formar alianzas, procurar el comercio, y procurar las redes: «Los movimientos poblacionales aborígenes, que fueron causados por una combinación de factores sociales y ambientales, fueron parte del proceso constante de redistribución de personas en todo el territorio»¹⁶. El momento correcto para una reubicación poblacional se sabía únicamente al conocer perfectamente cómo actuaría el territorio. Un ejemplo es la búsqueda de agua en este ambiente, que no es únicamente conocer la ubicación de las fuentes de agua sino su comportamiento y cómo modificarlo para asegurar un suministro de agua constante. De acuerdo al antropólogo Ronald Berndt, los pobladores de la comunidad Balgo reconocían ocho elementos del territorio que podrían proporcionarles agua:

«*Soak (djumu)*, agua subterránea, para la cual deben excavar; *rockhole (waniri)*, algunos prácticamente permanentes; *spring (windji)*, bastante raro; arroyo o río (*giligi*), que fluye solo ocasionalmente, pero a veces deja pozos de agua que duran períodos variables; *billabong (walgir)*, que se llena después de una lluvia intensa; pantano (*baldju*), que resulta de la lluvia y no dura mucho; *claypan (waran)*, un receptáculo temporal del agua de lluvia, pero generalmente una llanura; y el lago salado (*baragu*), del cual se puede confiar para producir agua potable, al menos en algunas partes y durante las buenas temporadas»¹⁷.

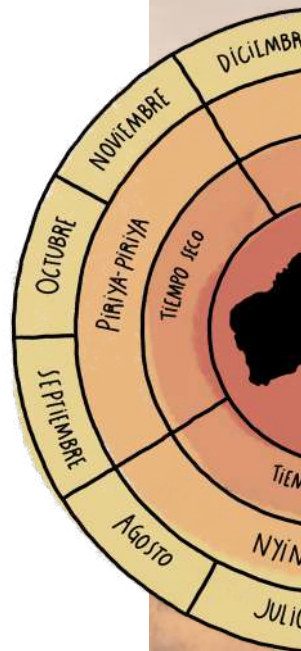
En cuanto a los calendarios estacionales del desierto, los habitantes reconocen al menos cuatro. El ejemplo de la figura 3 corresponde al grupo

16 *Ibid.*, p. 139 (trad. mía).

17 *Ibid.*, p. 140 (trad. mía).

Anangu Pitjantjatjara, las estaciones son nombradas conforme a cómo se comporta el clima. *Kuli*— temporada caliente y húmeda, diciembre a marzo; *Putu kalitja*— temporada verde, marzo a mayo; *Nyinnga*— temporada fría y seca cuyo inicio se reconoce con el surgimiento de la constelación de *Kungkarungkara* en el cielo del amanecer, junio a septiembre; *Piriya-piriya* o *piriyakutu*— temporada seca, septiembre a noviembre. No se debe perder de vista el sentido detrás de estos calendarios:

«Como en todas las partes de Australia, la caza y recolección de los aborígenes en el desierto estaba basada en una comprensión íntima del entorno. El conocimiento que poseían los aborígenes de la relación entre los ciclos estacionales del territorio y el impacto de estos en la distribución de alimentos animales y vegetales fue fundamental para su supervivencia. En los frágiles entornos desérticos, los patrones de movimiento de los aborígenes aseguraron que su impacto en el territorio se minimizara mediante la dispersión durante el mayor tiempo posible»¹⁸.



18 *Ibid.*, p. 156 (trad. mía).

Figura 4: *Uluru*. Imagen recuperada de: National Gallery of Australia.



Figura 3: Calendario estacional para la tribu *Anangu Pitjantjatjara* del Desierto del Oeste. Esquema: Ray Marchant, Comunidad *Mutitjulu* & Baker y Tindale. Elaboración gráfica propia.

4.2 El territorio australiano: distinciones culturales

La geógrafa Head menciona que los estudios culturales sobre el territorio en Australia se han dividido en cuatro aproximaciones distintas a éste que, descansan dentro del *continuum* mencionado al inicio de esta sección (de lo más material o físico hasta lo más simbólico o conceptual), se relacionan entre sí y, al no tratarse de distinciones puramente físicas tienen —a mayor o menor medida— una carga simbólica con prácticas culturales. Son: el territorio transformado por la acción humana, el territorio como expresión social, lecturas simbólicas y textuales del territorio y las disputas sobre el territorio¹⁹.

El territorio transformado por la acción humana se trata, de manera general, de la primera consideración a tomar en tanto al reconocimiento de una escala temporal amplia, de aproximadamente 50 000 años. Esto con la finalidad de contemplar la transición de la forma de vida cazadora recolectora a sedentaria y cuándo y dónde estas formas de vida se hacen presentes y tangibles en el territorio, o qué tipo de evidencia será tomada como válida para considerar que un territorio deja de ser virgen y empieza a estar intervenido en estos dos distintos modelos de habitar²⁰.

Para la segunda aproximación que lo contempla como una expre-

19 L. Head, *op. cit.*, p. 482.

20 Se hace gran hincapié en la importancia que tuvo esto cuando Australia fue designada como *terra nullius*, puesto que al momento de la colonización había una ocupación casi total del territorio, lleno de evidencia que mostraba que estaba habitado e intervenido y no fue considerada como válida.

sión social²¹, el concepto de territorio que estoy tomando lo define como «las transformaciones de ideologías políticas y sociales en formas físicas»²². Aquí se pretende visibilizar —por medio del territorio y las organizaciones socio-espaciales que se ven reflejadas en él— las estructuras sociales de la forma de vida cazadora-recolectora: «en el momento de la invasión europea había una geografía distinta de ocupación y propiedad aborigen (...) estos patrones de ocupación (...) se manifestaron en áreas nombradas, ubicaciones de clanes, fronteras, centros ceremoniales y disputas por la tierra»²³. También aquí se puede recuperar el modelo de relaciones estado-rango propuesto por Stanner (ver capítulo 3.1) que distingue entre las relaciones económicas (donde cazaban, recolectaban y comerciaban) y los rituales (donde estaban los derechos y la responsabilidad ritual) con la tierra; el rango y el estado; el *landusing group* o banda y el *landowning group* o clan, respectivamente.

Cuando se habla del territorio como texto, se hace referencia a que puede funcionar como un medio para leer las «ideas, prácticas y contextos que constituyen a la cultura que lo transforma»²⁴ y esto puede dar cuenta de cómo estas mismas culturas leen e interpretan el territorio. En este caso, se debe mantener presente el entendimiento aborigen de la realidad que comprende, en todo momento, dos dominios coextensivos: «uno habitado por seres humanos y el otro por seres ancestrales»²⁵. No podemos entender la

21 Como menciono en la sección dedicada al lenguaje, estoy utilizando la palabra «territorio» y evitando «paisaje» por la gran carga de connotaciones occidentales que tiene esta segunda. Sin embargo, cabe señalar que, en la mayoría de los estudios acerca de este tema en Australia, es discutido en términos de paisaje (*landscape*). Sobre este tema en particular, los términos «paisajes culturales y sociales» son frecuentados. «Paisaje social» es utilizado ya que «el uso de diferentes partes del paisaje se ve estructurado por las necesidades del sistema social». Ver: C. Gosden, «Prehistoric Social Landscapes of the Arawe Islands, West New Britain Province, Papua New Guinea», *Archaeology in Oceania*, vol. 24, núm. 2, 1989, p. 47, (trad. mía).

22 J. Duncan y N. Duncan «(Re)reading the landscape», *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 6, núm. 2, 1988, p. 125 (trad. mía).

23 L. Head, *op. cit.*, p. 488 (trad. mía).

24 *Ibid.*, p. 489 (trad. mía).

25 *Ídem.*

relación de las personas con la tierra si dejamos de lado que estos dos dominios forman parte de un único sentido de realidad. Para esto, retomemos un poco lo mencionado anteriormente sobre la importancia del periodo conocido como *Dreamtime* (Tiempo de Ensueño).

Dreaming

En el capítulo tercero, en la sección *Cosmogonía*, incluyo este periodo en tanto mito de creación: como proveedor de respuestas a una cultura sobre las grandes interrogantes humanas del origen, la naturaleza, los fenómenos naturales, las enfermedades y la organización social, entre muchas otras. Sin embargo, lo retomo ahora desde otra perspectiva, puesto que también define cuál será la relación entre personas y territorio. Hay una distinción lingüística entre *Dreamtime* (Tiempo de Ensueño) y *Dreaming* (Ensueño) que da cuenta de la concepción espacio-temporal de los aborígenes. *Dreamtime* hace referencia al momento en que los ancestros recorrían la tierra, moldeándola y dejando rastros de sus recorridos. En ese sentido pertenecería al pasado, porque fue un momento de creación, pero al no concebirse el tiempo de una manera cronológica, este momento se continúa reviviendo en muchas de las prácticas —ceremoniales, sociales e individuales— y se encarna en las personas como parte de su identidad. Así que, este momento es pasado, presente y futuro. Por eso es comúnmente utilizado como *Dreaming*, porque es el ensueño que engloba todo. Philip Clarke²⁶ menciona que, para los aborígenes, el momento en el que llega alguien a estar físicamente en la tierra es irrelevante, ya que «ellos consideran que se originaron junto con el territorio»²⁷ Aquí, el vehículo

26 Antropólogo, escritor e investigador en la Universidad de Griffith. Entre sus publicaciones se encuentran *Where the Ancestors Walked, Aboriginal People and Their Plants, Aboriginal Plant Collectors: Botanists and Australian Aboriginal People in the Nineteenth Century*.

27 P. Clarke, *op. cit.*, pp. 16-17 (trad. mía).

que permitirá a la gente conectarse con pasado, presente y futuro, es el territorio y tiene un origen común con las personas.

El territorio es evidencia tangible del paso de los ancestros por la tierra, pero lo que me interesa enfatizar es que no se piensa como una huella. No es, por ejemplo, el tipo de aproximación que los ojos occidentales tendrían al encontrar un objeto arqueológico, que para nosotros y nosotras muestra que algo *sucedío*, alguien *vivió* ahí. Al contrario, es una prueba de que ellos y ellas se encuentran en este momento, en el presente, inmersos en el *Dreaming*. El territorio está tan vivo como las personas que lo habitan: vive porque lo habitan —si dejaran de recrear el *Dreaming* a través del conjunto historia-canción-diseño moriría— y porque lo habitan viven —al considerar a los humanos descendientes del *Dreamtime*, existen dentro de estos lugares y de ser expulsados quedarían afectados de manera significativa—. Es inseparable una cosa de la otra.



Love Story por Clifford Possum Tjapaltjarri, Artistas de Anmatyerr.
National Gallery of Australia.

05

SISTEMA GRÁFICO DE
REPRESENTACIÓN

5.1 Sistema gráfico de Australia Central

Enfoque de análisis

A primera vista, hay una única y notable transición entre las prácticas artísticas australianas *tradicionales*¹ y las contemporáneas pues, como he mencionado a lo largo de este texto, la colonización británica permeó en todos los ámbitos de la cultura. Sin embargo, se puede reconocer que estas prácticas parten de una misma base: el sistema gráfico. Éste abarca tanto distintas manifestaciones como diferentes periodos de tiempo. Por ejemplo, los dibujos en la arena, en el cuerpo, o los diseños totémicos en objetos sagrados forman parte de las prácticas que se remontan siglos atrás, en contraste con su expresión contemporánea, las pinturas acrílicas.

Tomando lo anterior como punto de partida, pretendo analizar cómo funciona esta base sobre la cual se articulan las distintas representaciones. Para esto, retomo la investigación que la antropóloga Nancy D. Munn² lle-

1 Aquí utilizo «tradicionales» para referirme aquellas prácticas que han permanecido a lo largo de los siglos y se han transmitido de generación en generación. Lo aclaro, pues en la actualidad hay gran controversia en cuanto a *lo tradicional* de las prácticas artísticas contemporáneas.

2 Antropóloga por la Universidad Nacional Australiana y profesora e investigadora en la Universidad de Massachusetts y la Universidad de Chicago. Teórica pionera en los estudios sobre el entendimiento sociocultural del simbolismo, valor y relaciones espacio/tiempo/lugar. Dentro de sus publicaciones relacionadas con Australia se encuentran: *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society* y *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in Massim*.

vó a cabo entre 1956 y 1958 sobre la iconografía *walbiri* y cuyo trabajo de campo realizó en el pueblo *Walbiri*³, en el asentamiento gubernamental de *Yuendumi*, Territorio del Norte. Retomo las investigaciones de Munn por la claridad con que establece una pauta para estudiar sistemas de representación y entenderlos como una parte medular del sistema sociocultural; su modelo sobre las estructuras gráficas en los diseños *walbiri* ha sido tomado como una referencia estándar en este tema⁴. La antropóloga sostiene que para comprender el papel que juegan los sistemas de signos gráficos en las comunidades aborígenes es necesario incorporar los postulados de Malinowski⁵, Radcliffe-Brown⁶ y Lévi-Strauss⁷ sobre la «interacción funcional e integración holística»⁸ de los elementos que conforman los sistemas socioculturales. Una de

3 *Walbiri* o *walpiri*. Es uno de los grupos socioculturales que en la actualidad cuenta con un mayor número de hablantes. Pertenecen a la región cultural de Australia Central.

4 Es importante no perder de vista que esta investigación fue realizada previa a los acontecimientos en Papunya Tula y, por lo tanto, previa a los cambios en los protocolos que se tomaron en consideración para que se consolidase la corriente contemporánea. Munn recolecta tres tipos básicos de evidencia visual: los dibujos en la arena, diseños totémicos pintados durante rituales y dibujos en papel que ella misma proveía. Ninguno de estos diseños se realizó como pintura acrílica.

5 Bronislaw Malinowski (1884). Su teoría central, conocida como Teoría de las necesidades, propone que la cultura existe para satisfacer las necesidades biológicas, psicológicas y sociales del individuo. Las instituciones culturales responden a una variedad de necesidades (por ejemplo, parentesco y reproducción, respectivamente) y esto genera nuevos entornos y redes complejas. Consultado en: J. D. Moore, *Visions of Culture: An Introduction to Anthropological Theories and Theorists*, AltaMira Press, Estados Unidos, 1997, pp. 128-139.

6 A. R. Radcliffe-Brown (1881). A diferencia de Malinowski, Radcliffe-Brown plantea que el rol de las instituciones culturales es mantener la estructura social, no satisfacer necesidades individuales. Establece un análisis de la estructura social que redirige el enfoque a las instituciones culturales y el papel que juegan en mantenerla. Consultado en: *Ibid.*, pp. 140-151.

7 Claude Lévi-Strauss (1908). Fundador de la antropología estructuralista. Examina las estructuras subyacentes de la vida social en tres áreas principales: sistemas de clasificación, teoría del parentesco y la lógica del mito. Utiliza la palabra «representación» como las creencias, sentimientos, normas, valores, actitudes, significados y una serie de instituciones que entiende como expresiones culturales. Consultado en: *Ibid.*, pp. 215-223.

8 N. D. Munn, *Walbiri Iconography: Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Cornell University Press, Estados Unidos, 1973, p. 2 (trad. mía).

las teorías centrales a considerar es el entendimiento del mito no como una distorsión de la realidad, sino como un «modelo de múltiples capas de relaciones estructurales»⁹. Lo anterior para respaldar el estudio de estos sistemas gráficos como una parte sumamente significativa del habitar aborigen, ya que en muchas ocasiones éstos han sido relegados, incluso dentro de los estudios antropológicos, como sectores relativamente marginales de la cultura¹⁰. Me sirvo de la perspectiva planteada por Munn sobre cómo operan estos sistemas, evitando perder de vista que las tres aproximaciones sugeridas están siempre interrelacionadas: un sistema gráfico se puede —y debe— analizar en tanto estructura representacional, simbolismo sociocultural y la relación entre ambas perspectivas.

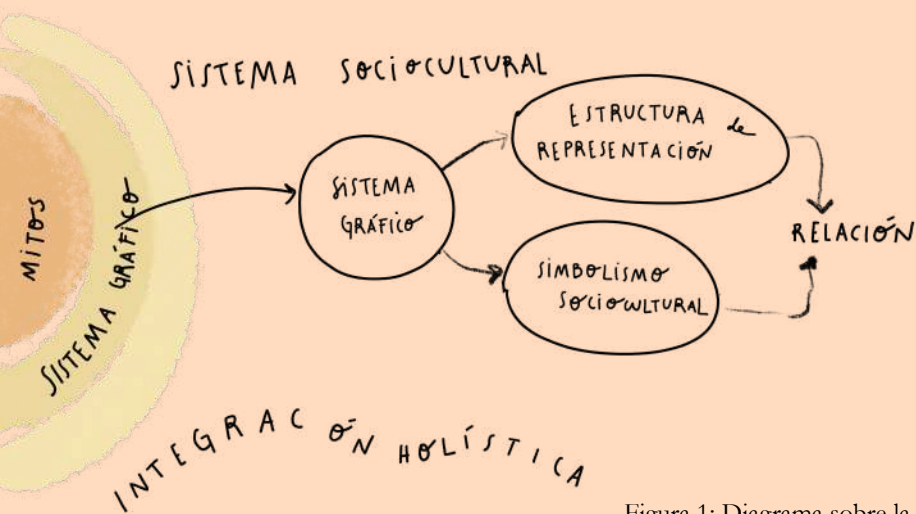


Figura 1: Diagrama sobre la integración holística de los componentes en un sistema cultural. Elaboración propia.

9 J. D. Moore, *op. cit.*, p. 225 (trad. mía).

10 El tema de la representación visual ha recibido menos atención por parte de los estudios antropológicos que otras áreas como sistemas de parentesco. Munn menciona que no es sino hasta inicios de los años 60 que el estudio de temas como mito y cosmología y sus implicaciones en el sistema social, se abre a las exploraciones del simbolismo visual, los modos visuales de comunicación y los sistemas representacionales.

Variaciones estilísticas en el espacio

Aunque existen lógicas de representación similares a lo largo de todo el territorio australiano, las variaciones por región cultural y, a veces, por grupos de lenguaje se pueden distinguir en ciertos aspectos. Para estas cuestiones, se suelen estudiar cuatro regiones culturales generales con sus respectivas manifestaciones artísticas: Península del Cabo York o norte de Australia continental (esculturas en madera); Tierra de Arnhem en la esquina nororiental del Territorio del Norte (pinturas en corteza de árbol); región del Lago Eyre en Australia del Sur (piezas talladas); y Australia Central (pinturas acrílicas)¹¹. Un bloque cultural, al ser un constructo etnográfico, no está definido geográficamente, sino que se incorporan varios grupos del lenguaje en un área relativamente delimitada. Esta investigación no se enfocó en un grupo específico, sino que tomé como ejemplo distintas tribus (aunque no incluí a todas) habitantes de Australia Central. Me estaré refiriendo a grupos como *Pintupi*, *Walbiri* (o *Warlpiri*), *Arrente* (o *Arrernte*), pues su cultura material, al no ser sumamente diferenciada, ofrece una base de datos común y amplia para su estudio.

En realidad, en el sistema gráfico común para esta región cultural —estudiado como CAGS por sus siglas en inglés (*Central Australian graphic system*)— no suelen encontrarse variaciones significativas:

«... se ha sugerido que la tendencia dominante es hacia una expresión de homogeneidad estilística en el ámbito espacial (...) el sistema de extensas redes abiertas que operan en el desierto Central y Occidental está directamente correlacionado con una expresión de homogeneidad

11 Para más información ver: F. Myers, «Representing culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings», *Cultural Anthropology*, vol. 6, núm., 1, 1991, pp. 26-62.

estilística. En ambientes hostiles y a grandes distancias (...) un mecanismo importante para la expresión de la afiliación intergrupal es la homogeneidad estilística»¹².

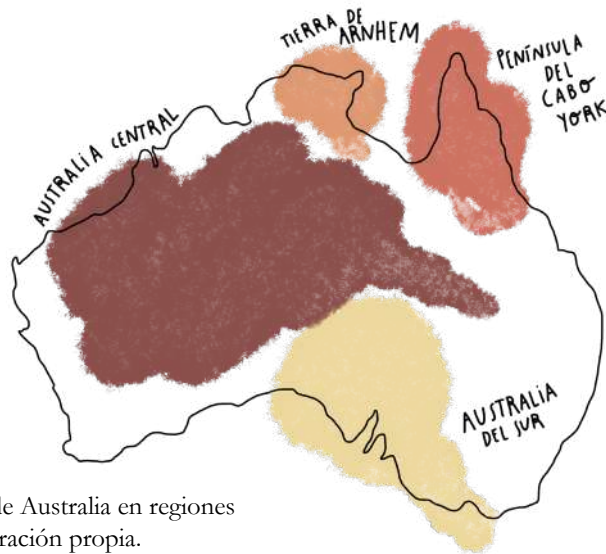


Figura 2: Mapa de Australia en regiones culturales. Elaboración propia.

Únicamente, las variaciones que han llegado a aparecer tienen que ver con la distinción propuesta por Strehlow entre este (*Eastern Desert*) y oeste (*Western Desert*). Estas variaciones tienen más que ver con las diferencias en el entorno que con las prácticas o la estructura gráfica en sí. Lo que caracterizaba al territorio habitado por las comunidades habitantes del desierto del oeste era «menos agua [que en el este], pocas cordilleras, y más colinas de arena. Sus *countries* son extensiones de arena mal definidas y extensas»¹³. Estas diferencias regionales se reflejan en la estructura de representación, específicamente en el uso de figuras-tipo y no en las unidades individuales.

12 J. Dickins, «Change and Continuity in Central Australian Graphic Systems», *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 15, núm. 1, 1996, p. 31 (trad. mía).

13 *Ibid.*, p. 32 (trad. mía).

Incorporar un análisis temporal es importante al momento de pensar en los sistemas gráficos de Australia. En una investigación realizada por la Universidad de Cambridge que examina el CAGS en el contexto del asentamiento europeo en Australia, la antropóloga Jane Dickins propone partir de tres eras:

«[Primero] el *contacto y despojo* de las tierras aborígenes, [segundo] el intento de inculcar la cultura y la dominación de la *era de la asimilación* y [por último] la atmósfera de mayor libertad personal tras la *autodeterminación*, en la que también se desarrolló el movimiento de la pintura acrílica, un desarrollo cultural con importantes repercusiones en las comunidades de Australia Central»¹⁴.

Parafreaseando los resultados de la investigación, se encontró que en cuanto a la primera era, considerada como el periodo comprendido entre el asentamiento británico hasta 1940, las *estructuras internas* de los diseños eran parecidas a como se continuaron haciendo en los siguientes periodos, aunque hubiesen cambios en la técnica, medio, etcétera. No obstante, el material disponible fue muy limitado, casi inexistente, pues las prácticas aborígenes se estaban mermando sistemáticamente.

El siguiente periodo, la era de asimilación, termina por romper con los patrones de existencia anteriores pues «La política de asimilación estaba dirigida específicamente a erradicar estos (...) sistemas de creencias “inferiores” e inculcar a los aborígenes lo que se consideraba los valores superiores de la sociedad dominante»¹⁵. Aquí, las prácticas artísticas comenzaron a tener

14 *Ibid.*, p. 35 (trad. mía).

15 *Ídem.*

un papel sumamente significativo en la cultura de resistencia:

«...los pueblos del desierto se resistieron a la asimilación y conservaron sus propios valores y gran parte de su estilo de vida tradicional. La política de asimilación fue contrarrestada por el surgimiento de una cultura de resistencia, y los sistemas artísticos se convirtieron en un componente funcional en el ámbito de la «cultura en oposición», expresando un fuerte sentido de afiliación a un grupo social y de pertenencia común a una minoría rechazada»¹⁶.

Lo anterior es detectable en el registro gráfico. Un ejemplo de esto es la técnica del espacio negativo de los pintores *Walbiri*, utilizada únicamente durante este periodo de tiempo¹⁷. En este caso, el fondo es lo primero en pintarse. Al tratarse, en su mayoría, de acumulaciones de puntos blancos, las figuras y los diseños se construyen a partir de lo que queda en blanco, pues así quedan ligeramente difuminados y durante el proceso otros observadores no pueden identificar lo que se está pintando. El simbolismo de las pinturas comienza a codificarse en el estilo.



Figura 3: División temporal en la cultura de las sociedades australianas. Elaboración propia.

16 *Ibid.*, pp. 35-6 (trad. mía).

17 Posterior a esto, esta técnica deja de utilizarse y se vuelve a pintar comenzando por delimitar el contorno de los diseños y después completar el fondo.

A principios de los años 70 comienza el tercer periodo. A partir de los acontecimientos ocurridos en la cooperativa *Papunya Tula*, se desarrolla el movimiento de la pintura acrílica (*acrylic painting movement*) en Australia central. Si el periodo de asimilación se entiende como un «activador de un fuerte sentido de identidad de grupo social», éste se puede entender como un «activador de un fuerte sentido de identidad personal»¹⁸. Construir la autodeterminación individual y comunitaria se hace posible en gran parte a partir de este punto.

*

Las siguientes páginas están enfocadas al *simbolismo sociocultural*, cómo se articulan las pinturas a través del arraigo con el territorio y el papel que juega el sistema gráfico hacia el exterior, en la estructura social y en la identidad individual y colectiva; a la *estructura del sistema gráfico*, cómo funcionan al interior, cómo se construye y, retomando lo mencionado sobre las variaciones estilísticas en el espacio y en el tiempo, cómo y hasta qué punto se modifica y qué implicaciones tiene el cambio en ella; por último, al tercer periodo que he mencionado, el movimiento de la pintura acrílica, desde su surgimiento hasta las implicaciones que tuvo su incorporación al mercado del arte, la consolidación de protocolos, y sobre si se ha sostenido el arraigo al territorio como parte de la identidad colectiva en este contexto.

18 J. Dickins, *op. cit.*, p. 36 (trad. mía).

5.2 Simbolismo sociocultural

Podemos comenzar por definir un sistema gráfico de manera general como «un sistema de signos denotativos caracterizado por alguna regulación icónica de la semántica»¹⁹. En los estudios australianos, el término «diseño» (algunas veces «diseño gráfico») hace referencia a las formas gráficas derivadas del sistema de símbolos visuales relacionado con las creencias ancestrales. Se suele utilizar «diseño» y no «dibujo» porque el sistema gráfico es amplio: abarca a todas las representaciones y prácticas particulares como dibujos totémicos, dibujos en la arena²⁰ o las posteriores pinturas. Por esta razón mantendré este término en los siguientes apartados, entendiéndolo dentro de este significado particular. No está relacionada con la acepción utilizada en la disciplina arquitectónica.

En el caso de Australia, el sistema gráfico se trata de una matriz que contiene los conceptos relacionados con los mitos de creación, que están siempre presentes en el imaginario colectivo, regulan las relaciones entre las personas y moldean las identidades. Palabras como *Country*, *Dreamings*, *Dreamtime*, *Songline* o *Dreamtrack* son lo que «define las relaciones entre el mundo actual de formas próximas y visibles y el mundo ancestral que es distal y

19 N. D. Munn, *op. cit.*, 1973, p. 4 (trad. mía).

20 Una de las prácticas donde más se realizaban los diseños eran los dibujos en la arena: «Dado que cualquier conversación continua generalmente la llevan a cabo personas sentadas en el suelo, marcar la arena se convierte fácilmente en el complemento de la expresión verbal». Ver: *Ibid.*, p. 58 (trad. mía).

se encuentra fuera de la vista»²¹. Desde nuestra perspectiva, estos conceptos pueden ser interpretados como el *subject matter*²² de las obras; sin embargo, para los artistas se trata de algo mucho más profundo.

Diseños Kurumari

La matriz que contiene a los conceptos anteriores y a las representaciones que parten de aquí, es un término general conocido como *Kurumari*. El significado de este concepto para las sociedades de Australia central²³ nos da una idea de por qué los diseños tienen una incidencia tan notable en el orden social, pues, como se puede ver en la cita siguiente, no se trata únicamente de una forma de representar:

«Kurumari se refiere tanto a los signos visuales (diseños) que significan un antepasado determinado como a la huella física o el impacto que ese antepasado causó en la tierra. En pocas palabras, las marcas de un Antepasado son sus diseños, en el sentido de que son los vestigios de su paso por Country. Con el concepto de Kurumari encontramos que la relación con la tierra sustenta el pensamiento de Australia Central. Es la tierra la que define visualmente a un Ser Ancestral y su Ensueño, así como los seres vivos definen su identidad sobre la base de su relación con la tierra y entre sí» (cursivas mías)²⁴.

Recordemos que una parte medular de los mitos de creación son los *Dreaming tracks* o senderos de Ensueño, que representan a los miles de viajes

21 N. D. Munn, *op. cit.*, 1973, p. 5 (trad. mía).

22 Término utilizado para hacer referencia al tema en cuestión principal de una obra.

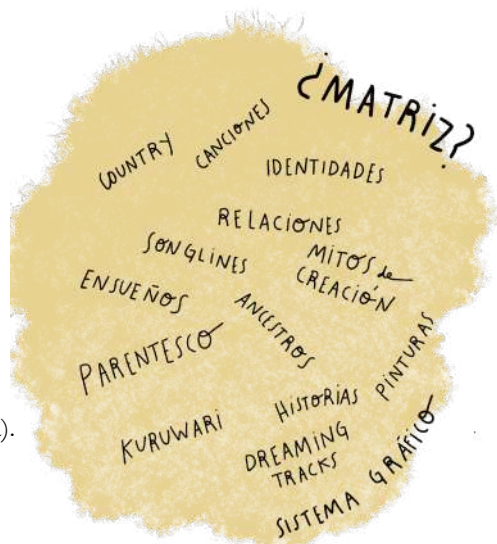
23 Esta noción es general en toda Australia, pero la palabra puede ser distinta dependiendo de la lengua o la región. *Kurumari* es una palabra de la lengua *walbirri*, aunque a veces se utiliza en otros grupos de Australia central. En este texto utilizaré las palabras más utilizadas en Australia central, aunque haya variaciones si se consulta en otras regiones.

24 J. Dickins, *op. cit.*, p. 22 (trad. mía).

que hicieron los Ensueños cuando creaban la tierra, dejando sus recorridos marcados en el territorio y de esta forma, creando sustitutos topográficos de ellos o ellas. Estos diseños *son* las marcas que dejaron. Los diseños *Kurumari* «se asocian principalmente, y en el nivel más profundo, con la *tierra* más que con cualquier grupo o individuo. Los *Dreaming tracks* señalados por sus sitios asociados (ubicaciones geográficas reales) recorren vastas áreas de tierra a través de los *countries*, propiedad de muchas personas diferentes»²⁵.

En Australia central, todos los diseños son calificados como *wiri*, «fuerte, poderoso e importante»²⁶. El sentido que adquieren de fuerza, poder e importancia depende del momento y la forma en que sean ejecutados, siendo la canción estrictamente necesaria: «el canto es un rasgo central de la pintura (o más en general, la construcción del diseño marcado como sacro) constituye el núcleo esencial de la acción ritual relacionada con los antepasados; es, en particular, el canto lo que asegura la eficacia de los diseños»²⁷. Están sumamente relacionados con las preocupaciones cosmológicas de la vida y sus orígenes, pues «el concepto *Kurumari* significa tierra, ancestro, “rastros” ancestrales (o poder), y sus representaciones gráficas (...) El énfasis es en el plano social del mantenimiento del universo, en definir y afirmar la relación de las personas con la tierra y entre sí»²⁸.

Figura 4: Aproximación primera al concepto *Kurumari*. Elaboración propia.



25 *Ibid.*, p. 23 (trad. mía).
 26 N. D. Munn, *op. cit.*, 1973, p. 33 (trad. mía).
 27 *Ibid.*, p. 34 (trad. mía).
 28 J. Dickins, *op. cit.*, p. 24 (trad. mía).

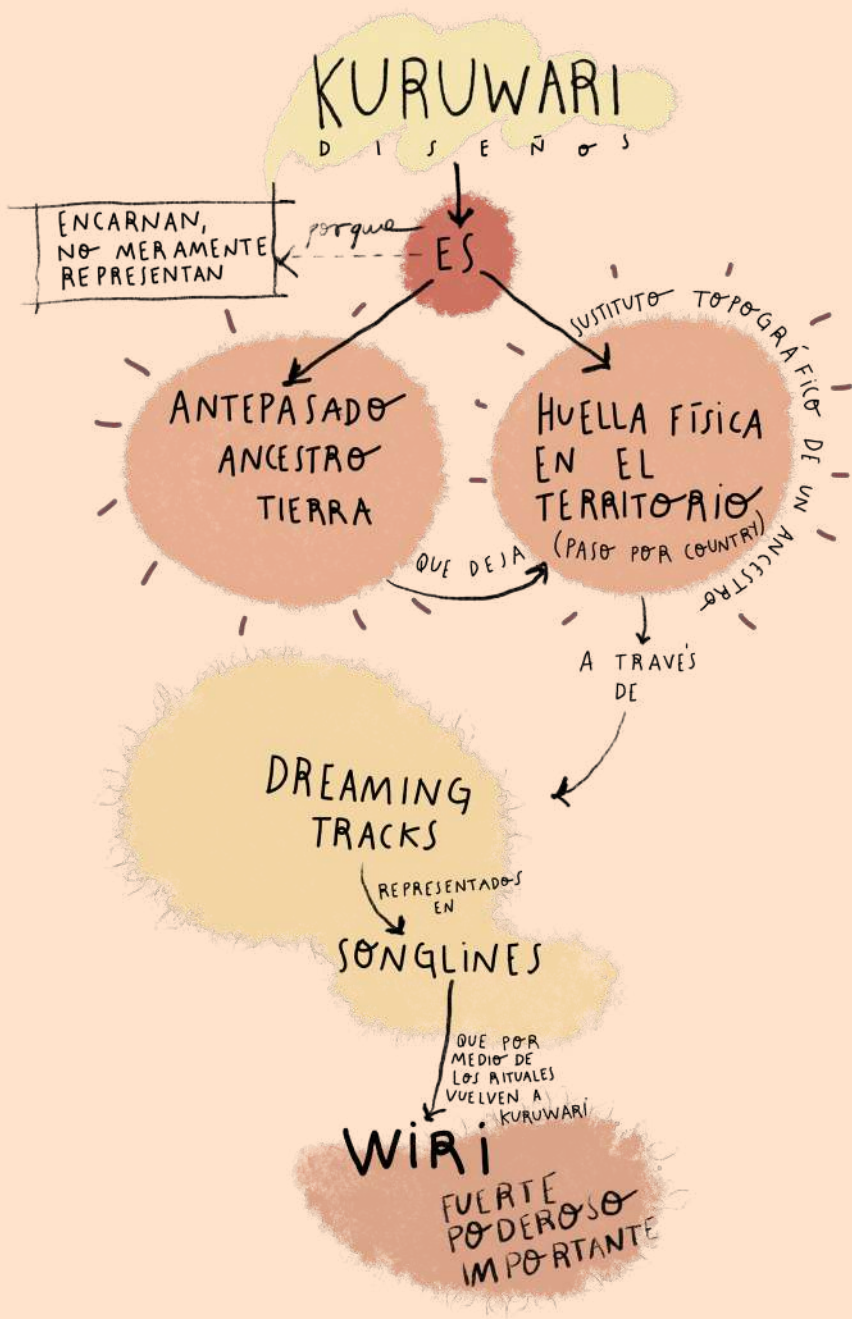


Figura 5: Comprendiendo la matriz *Kuruwari*. Elaboración propia.

A partir de los diseños son establecidas y propiciadas las asignaciones de derechos y obligaciones hacia el territorio, hacia las y los otros, la identidad con la que crecen y se desarrollan las y los individuos y se refuerzan los sistemas de parentesco y el orden social. De manera general, son asignados o heredados dependiendo de la relación que tenga un individuo con un ancestro, misma que es dada dependiendo del género y de los sistemas de parentesco²⁹. Se desprenden clasificaciones individuales, prácticas y diseños diferenciados. Derivadas de los diseños *Kurumari* se encuentran clasificaciones como *Kirda* (asignados a cada persona de manera patrilineal) y *Kurdungurlu* (asignados de manera matrilineal), por lo que «para cualquier sitio y diseño dado habrá tanto un ser de *Kirda* como un ser de *Kurdungurlu*»³⁰. En otras palabras, es una asignación dada a través de *Kurumari*, que implica una manera de identificarse individualmente y regular relaciones sociales. Cuando una persona es *Kirda* en cierto *country*, tiene los derechos espirituales principales y las responsabilidades de ese lugar, esta es la única relación persona-territorio donde hay una dimensión de propiedad, pero es entendida con estos matices y siempre con horizontalidad. Ahora, la persona que sea *Kurdungurlu* de ese mismo lugar, no tendrá un papel tanto de “dueño”, sino de “guardián” de los *countries* que posea *Kirda*, para asegurarse de que «[*Kirda*] cumpla con sus obligaciones sociales y rituales con respecto a sus Ensueños y diseños. (...) Es un arreglo que requiere un alto grado de colaboración en el reino de lo sagrado; ratifica los lazos de parentesco y el acceso a los recursos en el reino de lo secular»³¹.

29 La asignación de los diseños por género y por parentesco es común para la mayoría de las comunidades aborígenes. Las variaciones se encuentran en el nombre que se le otorga a cada uno más que en el significado, pues depende de las distintas lenguas.

30 J. Dickins, *op. cit.*, p. 23 (trad. mía).

31 *Ídem.*

Diseños asignados por género

Asimismo, algunas asignaciones son dadas de acuerdo al género, tales como los diseños *ilbindji* y *yawalyu*. En esta última categoría se concentran los diseños de las mujeres, y también son utilizados por ellas para ejercer derechos y responsabilidades, por ejemplo, estos *diseños no se deben cantar* de manera individual. Esto es analizado por Munn como «el énfasis en la colectividad básica de la pintura es característico de las actitudes *walbiri* y es un indicador del hecho de que, idealmente, la producción de formas de diseño es parte de un proceso que relaciona a los individuos entre sí»³². La propiedad individual de estos diseños, además de estar sujeta a la herencia, también se centra en la noción de campamento³³: «se piensa que las personas que comparten un campamento también comparten un sueño»³⁴.

Otra de las funciones instrumentales de los diseños *yawalyu* van desde creencias como intereses sexuales personales o de procreación, cuidados personales en cuanto a salud o el cuidado de las hijas hasta el crecimiento de verduras silvestres y otros alimentos cuya recolección dependerá de la narrativa de los diseños. Dentro de los rituales, el cuerpo y el entorno no están tajantemente diferenciados.

«Los diseños son formas sociales externas al individuo que están en contacto con el cuerpo. En contraste, las imágenes oníricas de las que se cree que se originan los diseños son experiencias privadas encerradas dentro del cuerpo, dentro de la conciencia individual. Los diseños contienen la potencia del

32 N. D. Munn, *op. cit.*, 1973, pp. 35-36 (trad. mía).

33 «*Camp*» o «*family camp*». La noción de campamento es distinta a asentamiento. La última suele utilizarse como el lugar habitado por una tribu con varias familias o incluso los asentamientos gubernamentales, habitados por varias tribus. Mientras que «*camp*» se refiere al lugar inmediato habitado, compartido por lo general por una familia o una pareja.

34 N. D. Munn, *op. cit.*, 1973, p. 37 (trad. mía).

sueño en una forma social que también puede canalizarse hacia la conciencia individual a través del contacto sensorial directo»³⁵.

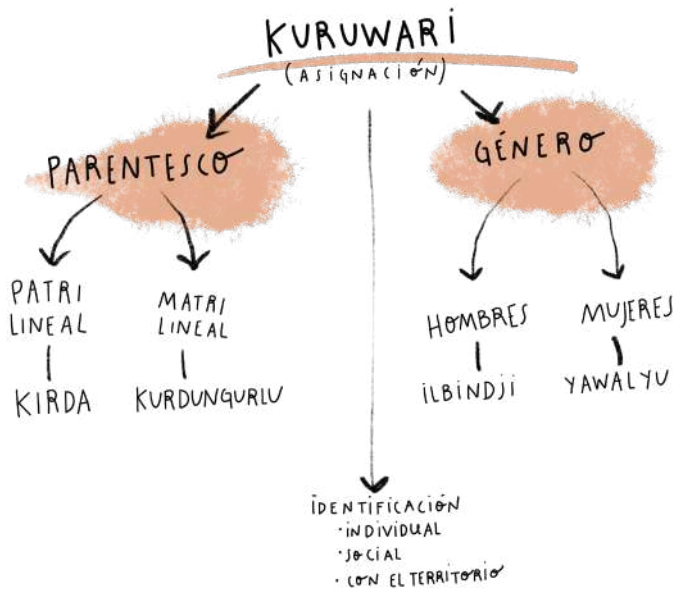


Figura 6: Asignación de *Kuruwari* en la estructura social. Elaboración propia.

35 *Ibid.*, p. 57 (trad. mía).

La estructura social no se ve únicamente afectada hacia el interior de un grupo, pues una característica de los *Dreaming tracks* es que corre a lo largo de varios kilómetros, cruzándose con distintas tribus. De aquí que muchas personas, no necesariamente pertenecientes al mismo grupo, puedan compartir un *country* o un Ensueño. Tampoco es inusual que dos o más *Dreaming tracks* se intersecten en ciertos lugares generando diferentes historias para un mismo sitio. Esto no es algo que genere disputas, al contrario, es simbolizado como algo que tienen dos o más tribus en común y, por lo tanto, una razón para resolver conflictos: «la noción de que los diseños *Kurumari* pueden ser utilizados simbólicamente en un contexto político de este tipo reitera la visión *walbiri* de que tales gráficos son parte de su sistema de comunicación»³⁶. Estas intersecciones suelen ser simbolizadas gráficamente con una cruz (+) y «la intersección de dos *Dreaming tracks* por los mismos o diferentes ancestros significa que la comunidad de personas a través de la cual las dos *Dreaming tracks* corren comparten “un *Kurumari*”, un diseño/canción ancestral»³⁷.

36 *Ibid.*, p. 144 (trad. mía).

37 J. Dickins, *op. cit.*, p. 24 (trad. mía).

El concepto de tiempo en Australia

En culturas no occidentales, el tiempo no es siempre es concebido como lo hacemos dentro del pensamiento judeocristiana; de manera lineal, donde el pasado se encuentra detrás de nosotros, quienes nos encontramos en el presente, con el tiempo futuro por delante, con una única dirección y de manera cronológica. Es definido de esta forma a partir del monoteísmo, perpetuado por la concepción de una vida terrenal no retornable. A diferencia de nosotros, las sociedades aborígenes lo entienden como algo cíclico:

«... el tiempo se percibe como estático y la persona individual está en el centro del tiempo (rodeado por círculos concéntricos). Los acontecimientos de la vida se sitúan en el tiempo a lo largo y a través de los círculos temporales según la importancia relativa para el individuo y su respectiva comunidad, los acontecimientos más importantes se sitúan más cerca del individuo y se perciben como más cercanos en el tiempo»³⁸.

En este sentido el tiempo es multidimensional, con la posibilidad de acercamiento o alejamiento a distintos eventos. Esto no implica una falta de entendimiento del tiempo lineal, sino que ese entendimiento no va a dictar la vida. Una manera de acercarse a los eventos del pasado como el Tiempo de creación es por medio de la ejecución de los diseños a la par de las canciones, pues se recrean las historias de cuándo y cómo esto sucedía. Los diseños *Kurumari* son un enlace por medio del cual las personas del presente alcanzan el *Dreaming*, ya que el significado puede acotarse: tierra, ancestro y representación.

38 A. Janca y C. Bullen, «The Aboriginal Concept of Time and Its Mental Health Implications» *Australasian Psychiatry*, vol. 11, núm. 1, 2003, p. 41 (trad. mía).

El concepto de artista en Australia

Al cada persona heredar el diseño y Ensueño que le corresponde, tiene acceso y propiedad al sistema de creencias y al sistema gráfico y, por lo tanto, de todas y todos se espera que pinten sus Ensueños en un momento determinado. A partir de la conquista y mientras transicionan por el periodo de asimilación y autodeterminación, la categoría artista, aunque occidental, es introducida dentro del contexto cotidiano de las sociedades de Australia central. Como todas y todos pintaban, todas y todos se consideran artistas y llaman, sin excepción: «las comunidades aborígenes llaman a todo el mundo artista (...) cuando pintan diseños *Kurumari*, se hace hincapié en expresar la continuidad social y cultural más que la identidad de cualquier individuo»³⁹.



Figura 7: El concepto del tiempo. Elaboración propia.

39 J. Dickins, *op. cit.*, p. 37 (trad. mía).

5.3 Estructura interna del sistema gráfico

Elementos

Esta sección corresponde a «las estructuras internas, formales y semánticas de las representaciones gráficas»⁴⁰. El sistema gráfico es descrito por Munn como un lenguaje visual o un vocabulario gráfico. Su parte más elemental está conformada por un repertorio base de elementos, relativamente corto, a partir de cuya combinación y composición se crean los diseños. El arreglo de estos elementos —que son formas en su expresión irreductible como círculos o líneas—es a manera de bloques de construcción (*building block structure*). Los elementos contienen cierta iconicidad en el sentido de que «algún rasgo de semejanza caracteriza la relación entre la forma visual y sus significados, y este rasgo es intrínseco al funcionamiento del sistema gráfico»⁴¹. En términos occidentales, se asemeja al método Best Maugard que está basado en los elementos del arte precolombino, y cuyas combinaciones también generan arreglos complejos, con variaciones dependiendo del material.



Figura 8: Repertorio con algunos de los elementos básicos (en su forma más simple y sin combinaciones) que conforman el sistema gráfico.

Elaboración propia.

40 N. D. Munn, *op. cit.*, 1973, p. 3 (trad. mía).

41 N. D. Munn, «Visual Categories: An Approach to the Study of Representational Systems», *American Anthropologist*, vol. 68, núm. 4, 1966, p. 936 (trad. mía).

Rangos de significado

Sin embargo, este tipo de estandarización no implica que se le atribuya un significado fijo a cada elemento del sistema. Determinar ciertos rangos de inclusión para los elementos visuales, aunque su significado específico dependa del uso contextual y de la intención de la pintora o pintor, es posible por medio de los rangos de significado. Entonces, un elemento puede aludir a distintas cosas. Para su estudio, estos rangos han sido categorizados como continuos y discontinuos. Los últimos son los más encontrados en este sistema gráfico y se trata de elementos heterogéneos y variados de significado comprendidos dentro de un elemento visual único⁴², a diferencia de los rangos continuos cuyos posibles significados son muy poco variables debido a la especificidad de la forma. Por ejemplo, tomemos un elemento en su forma irreductible: el círculo. Es uno de los signos básicos más utilizados en estas representaciones, pues «la categoría visual comprendida por el círculo abarca todos los fenómenos “redondeados” o “cerrados”, no alargados»⁴³, como un pozo de agua, una colina, una fogata, un árbol, entre muchos otros. En cambio, «... los elementos de forma recta y alargada como (...) caminos rectos se representan mediante una línea recta. Las formas alargadas y sinuosas, como serpientes y relámpagos, están representadas por una línea de meandros»⁴⁴. Ciertamente, la variedad de significados que puede representar un elemento es amplia. Munn ha interpretado esto como un indicador de que en las sociedades de Australia central el uso de un elemento para representar diferentes fenómenos refleja la premisa de que estos fenómenos son la misma cosa.

42 N. D. Munn, *op. cit.*, 1973, p. 4.

43 N. D. Munn, *op. cit.*, 1966, p. 940 (trad. mía).

44 *Ídem.*



Figura 9: Distintos rangos de significado que un solo elemento, sin combinar, puede representar. Elaboración propia.

Las narrativas se construyen a partir del ensamblaje y composición de los elementos pertenecientes a rangos discontinuos. Hay distintas formas de hacer estos arreglos. El modelo de Munn reconoce cuatro sets de figuras-tipo, creados a partir de los elementos básicos: «Munn sostiene que todos los diseños *Kurumari* se ajustarán a uno de los cuatro tipos de figuras-tipo o combinaciones de éstas, y que la diferenciación entre los Ancestros y sus diversos diseños se logra alternando la combinación de elementos de diseño discontinuos o aumentando el nivel de complejidad»⁴⁵. Los niveles de complejidad hacen referencia a cuántos elementos y figuras-tipo diferentes puede haber en la construcción de un diseño, aunque la mayoría comienza a adquirir significado a partir del nivel dos, pues «es la manera en que estos elementos se combinan en relación con los demás lo que los transforma en diseños significativos. La línea base del sistema gráfico normalmente se hace evidente en el nivel dos»⁴⁶.

45 J. Dickins, *op. cit.*, p. 24 (trad. mía).

46 *Ibid.*, p. 25 (trad. mía).

Figuras-tipo

La primera y más dominante figura-tipo en el CAGS fue denominada por Munn como *Site-Path Figure*. Se trata de «uno o más círculos unidos por una línea recta o un camino sinuoso»⁴⁷. Por medio de un binarismo de género se asocia el círculo con lo femenino, con el sitio y con *Kurdungurlu*; a la línea corresponde lo masculino, el camino y *Kirda*. De aquí que esta figura-tipo también se relacione con una simbolización del mantenimiento de la existencia humana.

La siguiente fue nombrada *Core-Adjunct Figure*. Consiste en ya sea un círculo (sitio) o una línea (camino) con «varios elementos plurales o adyacentes que se encuentran próximos a este núcleo central»⁴⁸. De acuerdo a Munn, la mayoría de los elementos que se encuentran en la posición adyacente son círculos, guiones, arcos o pisadas.

La tercer figura-tipo se llama *Actor-Item Figure*. Se compone de uno o más elementos que representan a personas; los actores son representados con una «U» pues después de que alguien se sienta es la figura que queda en la arena. Es armada con los actores envolviendo uno o más elementos «desde objetos variados (tales como armas o utensilios) hasta círculos de sitio o líneas de camino»⁴⁹.

La última y menos utilizada dentro del CAGS es *Site-List Divider*. Consiste en «uno o una serie de círculos de sitio con líneas horizontales, o “divisoras” alternadas con los círculos»⁵⁰. En este caso las líneas se asocian con una división o con una persona acostada.

47 *Ídem.*

48 *Ibid.* p. 25 (trad. mía).

49 *Ibid.* p. 26 (trad. mía).

50 *Ídem.*



Figura 10: *Site-Path Figure*.



Figura 11: *Core-Adjunct Figure*.



Figura 12: *Actor-Item Figure*.



Figura 13: *Site-List Divider*.

FIG. 133.



CHERINGA IKINIA OF THE ULMBERKA OF THE PLUM TREE TOTEM, DRAWN ON THE BONES AT QUIDENPA.

- 1, 2. ILYINGA OR POISON BONES AND STICKS MADE BY THE ARUMBERINGA OF THE ULMBERKA.
 3-8. DRAWINGS FOR FAINTING ON THE BREASTS OF THE BOYS DURING THE CEREMONY OF THROWING THEM UP IN THE AIR.
 9. DRAWING FOR THE STOMACH DURING THE SAME.
 10. A PLUM TREE, PAINTED ON THE BACK DURING THE SAME.

- 11-13. DRAWINGS FOR THE BACK AND STOMACH DURING THE SAME.
 14. PLUM TREE.
 15. DRAWING FOR THE BACK.
 16. AN UNRIPE PLUM.
 17. DRAWING FOR THE BACK.
 18. THE HEAD NERTUNJA OF KURAITCHA.
 19. RIPE AND UNRIPE PLUMS.

20. NERTUNJA OF KERAITCHA.
 21. NERTUNJA OF ULMBERKA MEN.
 22. HEAD NERTUNJA OF KURAITCHA.
 23. A LARGE NERTUNJA AND POISON BONE OF KURAITCHA.
 24. MEANING NOT KNOWN.
 25. HEAD NERTUNJA OF KURAITCHA.
 26. DRAWING FOR THE BREAST.

Figura 14: Símbolos de una churinga Ilkinia del grupo Ulpmerka. Totem del ciruelo, dibujado en las rocas de Quiurnpa', reproducción litográfica a color, 16 x 22 cm. Recuperado de: Spencer y Gillen (1899).

Interpretaciones

Al encontrarnos frente a categorías dotadas de multireferencias y de distintos grados de generalidad que pueden representar una multiplicidad indefinida de cuestiones, para entender el significado específico es necesario el contexto narrativo de la historia, inscrito en el sistema de conocimiento general. Los significados «se codifican dentro de la organización interna de los diseños de manera estructural y sistemática, y la interpretación de los mismos está limitada por su incorporación en un sistema jerárquico de conocimiento»⁵¹. También hay una elección de la pintora o pintor: «... la persona que usa el sistema selecciona en cada caso un significado específico de la gama de posibles significados»⁵². Estas elecciones van a depender, en parte, del grado de codificación intencionado, pues recordemos que las narrativas forman parte del conocimiento secreto. La codificación, como profundizaré más adelante, se consolida a partir de los años setenta, posibilitada a través de las variaciones formales. A veces las variaciones pueden ser libres —sean alternativas estandarizadas, sean «variaciones idiosincráticas sujetas a la invención»⁵³— o, más bien, indicadores de cambios permanentes en el significado, ya que:

«Son formas de transmisión social asociadas a las ideas colectivas sobre un Ser Ancestral particular actuadas en un ritual y adquiridas en la vida cotidiana, pero también permiten que las percepciones y comprensiones individuales del objeto varíen dentro de los límites y con respecto a la experiencia individual»⁵⁴.

51 *Ibid.* p. 27 (trad. mía).

52 N. D. Munn, *op. cit.*, 1966, p. 940 (trad. mía).

53 *Ibid.*, p. 937 (trad. mía).

54 H. Morphy, «On representing ancestral beings», *Animals into art*, Unwin Hyman, Londres, 1989, p. 158.

El CAGS utiliza una estructura de base fija con elementos limitados, pero con una terminación abierta posibilitada por los distintos arreglos que se pueden incorporar, con un potencial de complejidad casi ilimitado⁵⁵. Es importante señalar que esto no pone en riesgo la estructura principal, pues siempre se parte de ésta en sus cuatro figuras-tipo. Es un sistema flexible por su capacidad de absorber material y significado a lo largo del tiempo:

«Con el tiempo puede absorber algunos componentes más o dejar algunos atrás, puede seguir nuevas rutas a través de la tierra, transformándose de nuevo en el territorio y convirtiéndose en un emblema de nuevos grupos (...) debido a la distancia entre la forma y el contenido y por su multivalencia»⁵⁶.

Que las variaciones en el espacio y en el tiempo mencionadas al inicio de este capítulo sean posibles a la par de una continuidad en la tradición heredada, es posible mediante la relación entre lo fijo de la estructura y lo flexible de los arreglos. Hay un balance pues tiene «un potencial casi infinito para absorber nuevo material sin poner en peligro el marco estructural, o perturbar el sentido de continuidad y tradición»⁵⁷. La estructura interna es «el medio más importante para la comunicación de información relacionada con la identidad cultural y estructura social de un grupo»⁵⁸.

55 De aquí que los rangos de significado sean conocidos en el modelo de Munn como «discontinuos», pues son flexibles a irse construyendo con variaciones (dentro de una estructura general), y la incorporación de nuevos significados es posible.

56 H. Morphy, *op. cit.*, p. 156 (trad. mía).

57 J. Dickins, *op. cit.*, p. 26 (trad. mía).

58 *Ibid.* p. 28 (trad. mía).

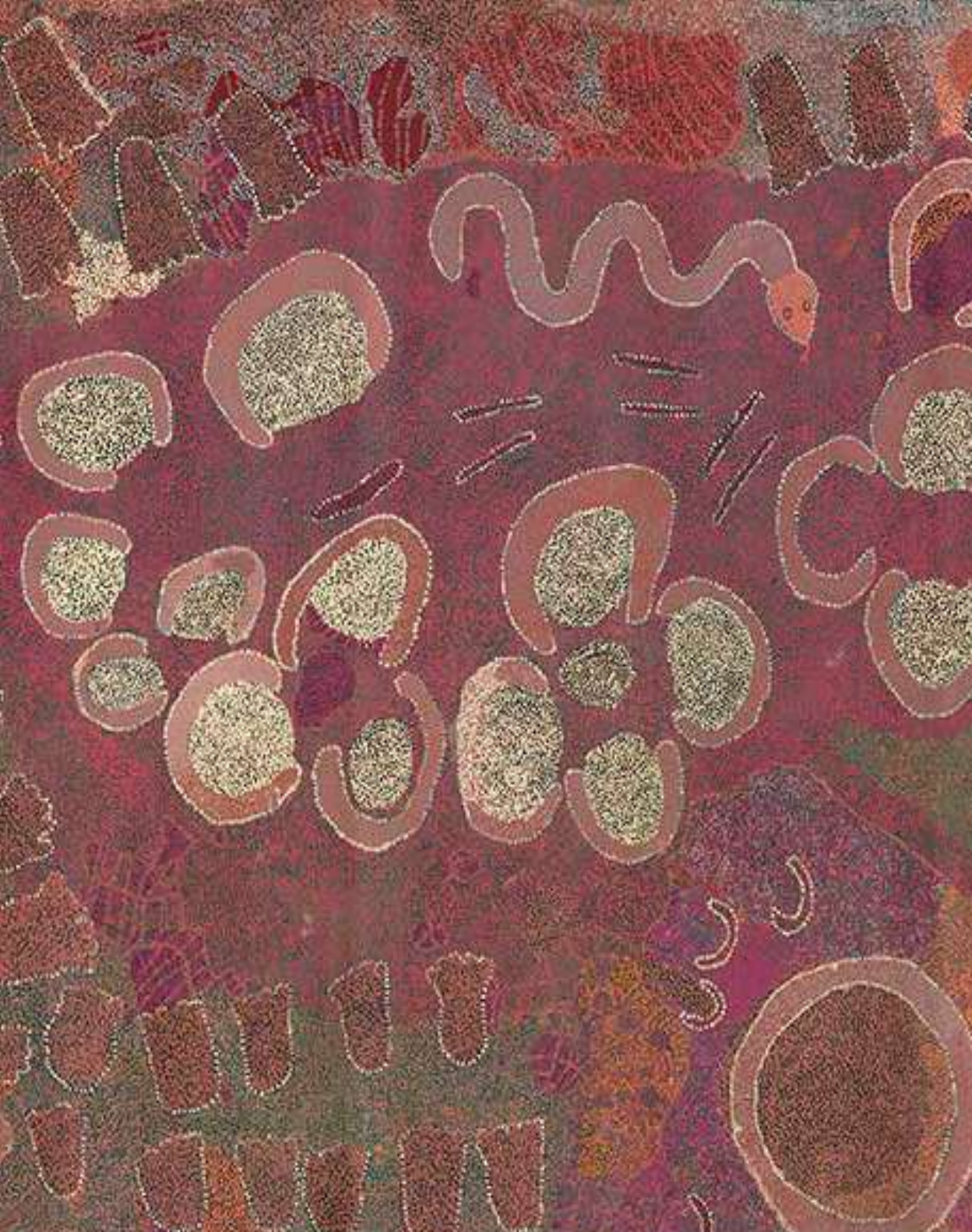


Figura 15: Tjukurpa Kungkarrangkalpa. Proyecto Warburton. National Museum



5.4 Tercera era: Movimiento de las pinturas acrílicas

Génesis: Cooperativa Papunya Tula

El movimiento contemporáneo de las pinturas acrílicas australianas es ahora reconocido mundialmente, en especial en el mercado del arte, pero tuvo su origen como la cooperativa de una localidad: *Papunya Tula*. Después del intento sistemático por desaparecer tanto a los habitantes originales de Australia como a su cultura, en la década de los setenta las tradiciones culturales aborígenes ya se encontraban sumamente desgastadas. El surgimiento de la cooperativa de *Papunya Tula* significó un punto de inflexión para las comunidades aborígenes y para el arte.

Pues bien, transcurría el año 1972 y el reciente asentamiento de Papunya⁵⁹ continuaba batallando con las evidentes dificultades de las políticas racistas de reubicación y desplazamiento. Esos años en particular, los habitantes vivieron en una carencia total de servicios básicos. Se construyó una

59 Todavía en los años sesenta, dentro de las políticas racistas de «educar» a los aborígenes dentro de la cultura occidental —conocidos como programas de asimilación—, se encontraban las reubicaciones forzadas de las tribus originarias dentro de campamentos específicos. El asentamiento de Papunya se estableció en el año 1959, por la Subdivisión de Bienestar de la Administración del Territorio del Norte. Conformado en sus inicios por aproximadamente 700 miembros pertenecientes a los grupos Pintupi, Loritja, Walpiri, Arente y Anmatyerre, se ubica a 250 kilómetros al noroeste de Alice Springs. No fue sino hasta 1978 —año en que los aborígenes comenzaron a gestionar poco a poco su propia comunidad a partir de la implementación del Consejo de Papunya— que vivieron bajo normas gubernamentales que no les permitían practicar sus tradiciones ni hablar sus lenguas. Consultado en: <findandconnect.gov.au/guide/nt/YE00051>, el 5 de julio de 2020.

escuela (dirigida por maestros ingleses), pero no se construyeron dormitorios. El adoctrinamiento por encima de las necesidades de los habitantes resulta más que evidente. Carencia de servicios, problemas graves de salud como enfermedades tratables que estaban costándole la vida a las personas por falta de atención médica, conflictos y tensión entre miembros de los distintos grupos tradicionales. A falta de refugio, los habitantes construyeron estructuras con palos, hierro y chatarra que encontraban para protegerse de la intemperie. Geoffrey Bardon, un maestro de escuela que llega a la comunidad en esa época, describe las condiciones de vida en las que se encontraban en los siguientes términos:

«Una comunidad de personas en angustia terrible, oprimida por una sensación de exilio de sus tierras de origen y comprometida a permanecer donde estaban por dirección del gobierno. Papunya (...) era un lugar de pérdida y desperdicio emocional, con un aire de crueldad casual. Rápidamente me di cuenta del colapso de las jerarquías tribales y la desintegración de muchas de las familias. Había venido a una comunidad de varios grupos tribales aparentemente desposeídos de sus tierras y humillados sistemáticamente por las autoridades europeas. Era un lugar brutal, con un sentimiento de racismo opresivo y peligroso en el aire. Aunque la cultura de estas personas se basa en el viaje o los *tracks*, y todos sus Ensueños se refieren al movimiento a grandes distancias, las autoridades les negaron su derecho de nacimiento a viajar. Estaban frustrados hasta el punto de la desesperanza»⁶⁰.

Bardon juega un papel interesante en el camino que toma la expresión pictórica. Al tanto de esta situación, también observa la debilitación de la tradición pictórica y lo asocia —en parte— al carácter efímero de los materiales,

60 S. Allan, «Papunya Tula: The birthplace of contemporary Australian Aboriginal art», *World Socialist Web Site*, 24 agosto 2001. Consultado en <<https://www.wsws.org/en/articles/2001/08/tula-a24.html>>, el 15 de julio de 2020.

pues las prácticas artísticas hasta este momento no implicaban necesariamente una conservación. Gran parte del valor se encontraba más en la realización como parte del ritual que en el resultado final. Además, la conservación era, no solo innecesaria, sino contraproducente para la protección del conocimiento. Su iniciativa alienta a los niños y niñas de la comunidad a introducir dentro de la práctica nuevos medios y materiales, con la autorización de los mayores de la comunidad, comenzando por pintura acrílica y superficies como telas o papel. Al poco tiempo otros miembros de la comunidad ya se habían apropiado de estos materiales: siete mayores pintan un mural en la escuela y en el siguiente año y medio se producen cerca de seiscientos pinturas. Durante esa década, «las pinturas de Papunya languidecieron en la oscuridad, rechazadas por las galerías de arte por ser demasiado etnográficas y por los museos por no ser lo suficiente etnográficas»⁶¹. A principios de los ochenta comienza a reconocerse institucional y socialmente el valor cultural de esta colección, mandando una buena parte a almacenar al Museo Nacional de Australia. En los años siguientes otras comunidades ajenas a *Papunya* —mayoritariamente de Australia central— comienzan a adoptar estas técnicas y materiales, terminándose por consolidar como una corriente artística.

61 J. McKenzie, «Papunya Painting: out of the desert», *National Museum of Australia*, 28 noviembre 2007. Consultado en <<https://www.studiointernational.com/index.php/papunya-painting-out-of-the-desert>>, el 10 de julio de 2020.

Constitución e implicaciones de su incorporación al mercado del arte

Gran controversia hay en torno a cómo se puede categorizar este tipo de representación gráfica, pues desde su surgimiento se encuentra dentro de un espectro, más que dentro de una posible dicotomía; no encaja por completo como objeto cultural ni como arte⁶². Estas pinturas no son tradicionales en tanto que ejecutadas como se hizo por siglos, pero tampoco son realizadas bajo los cánones occidentales. Esto ha puesto al centro de la discusión la autenticidad de la obra, si es arte o artefacto, si es tradicional, qué lugar debe ocupar en las instituciones de arte, entre otras muchas. Más que responder a estas preguntas o lograr situarlas en algún punto de este espectro, es necesario entenderlas en este contexto; como un ir y venir de modificaciones y ajustes que explican su aparición y desarrollo, así como una adaptación cultural a un orden sociopolítico impuesto. Myers las define como:

«Las pinturas acrílicas del Desierto del Oeste son objetos realizados para moverse entre culturas, creadas por artistas aborígenes con materiales introducidos en superficies occidentales permanentes, como bastidores, con el fin de expresarse ellos mismos y su cultura a una audiencia no-aborígena»⁶³.

62 En América Latina también existe una discusión similar sobre la cultura popular.

63 F. Myers, «Paintings, Publics and Protocols: the early paintings from Papunya», *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 22 enero 2013. Consultado en <<https://journals.openedition.org/actesbranly/524>>, el 15 de julio de 2020.

Históricamente, el sistema gráfico se encontró siempre inscrito en lo que F. Myers ha nombrado el «complejo historia-canción-diseño». Recordemos que los diseños y las canciones funcionaban como un medio para lograr distintos fines como revivir el Tiempo de Ensueño al representar este complejo en las ceremonias o transmitir el conocimiento sagrado a las nuevas generaciones. En los primeros años de *Papunya*, los artistas pintaban como una rama experimental de su tradición pictórica: buscando la transmisión y permanencia del conocimiento entre ellos mismos, pero desprendida de la vida ritual. No obstante, no había intenciones de que circularan fuera de las comunidades. No es sino hasta que las pinturas comienzan a venderse que la finalidad de su proceso productivo da un giro, dando pie a la relación productor aborígen, consumidor occidental. Dejan por completo de ser producidas para un uso dentro de las comunidades y nunca se integran a la vida ritual aborígen; se crean para que circulen en el mercado del arte. Las pinturas deben entenderse: «... dentro de esta interacción especial entre productor y consumidor —como un punto (entre muchos) de acomodo y/o lucha interpretativa entre las personas aborígenes y la más amplia sociedad occidental»⁶⁴.

Si bien es cierto que esta corriente no es una traducción de la práctica tradicional a medios y técnicas contemporáneas, sí es un derivado directo de ésta, así que los diseños en principio forman parte de un complejo cuya característica constitutiva es encontrarse dentro del conocimiento secreto abori-

64 F. Myers, «Truth, beauty and pintupi painting», *Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology*, vol. 2, 1989, p. 164 (trad. mía).

gen⁶⁵. Esto significó un conflicto al momento de compartir las pinturas con el mundo occidental y generó tensiones: buscaban reivindicar su cultura haciéndole entender a la gente que «su contenido [de las pinturas] no era inventado (...) y que se valorasen por su relación con esa tradición sagrada»⁶⁶, y al mismo tiempo se esperaba no poner en peligro el conocimiento secreto. Estos saberes sobre el Ensueño (*Tjukurrpa*) constituyen una parte medular para los aborígenes: «no se trata únicamente de un tipo de propiedad; comprenden el fundamento mismo del ser, de lo que uno es. Compartir los derechos de las historias de un lugar significa compartir una identidad fundacional»⁶⁷. Durante la primera década de Papunya —todavía en una fase experimental— no existían protocolos entre las comunidades aborígenes para lograr este equilibrio; una buena parte de las pinturas destapaba conocimiento secreto.

¿Qué se hizo con las pinturas que ya estaban en circulación, pero transgredían los límites del conocimiento secreto? Algunas exhibiciones en los primeros años tuvieron que ser canceladas por quejas de parte de las comunidades aborígenes. Otras fueron exhibidas en áreas separadas, ya que la preocupación no es únicamente que las personas no aborígenes tengan acceso, sino que los aborígenes puedan ver conocimiento sagrado que no les pertenezca, siendo fuertemente dañino para ellos y ellas. Algunas simplemente no fueron mostradas y se llevaron a almacenar. En un par de ocasiones, las menos «peligrosas», pero que sí contenían conocimiento sagrado, fueron mostradas bajo el acuerdo de no revelar lo que significaba el sistema gráfico de representación. Poco a poco, los mismos productores encontraron los límites de qué se revela y qué es inapropiado, procurando la ambigüedad en ciertos aspectos para pintar versiones *abiertas* de los diseños ceremoniales.

65 El conocimiento secreto implica que las historias y sus representaciones son particulares (además de para cada grupo) para hombres y mujeres, iniciados y no iniciados, adultos y jóvenes o niños (sin mencionar, por supuesto, a las personas no aborígenes).

66 F. Myers, *op. cit.*, 2013, p. 1 (trad. mía).

67 *Ibid.*, p. 3 (trad. mía).

Esto se logra de distintas formas; pueden omitirse algunos elementos de las canciones o del territorio o pueden incluirse y censurarse por medio de patrones como el puntillismo característico de esta corriente.

De la misma forma, pareciera que la obra se fue construyendo también a partir de un intercambio entre la valorización occidental y la valorización de los mismos productores. La primera, que elabora juicios a partir de elementos como la cromática, el balance, la composición, las proporciones, llega a ser tomada en cuenta por los pintores como una manera de volverla atractiva a compradores occidentales. Sin embargo, para los pintores aborígenes, el valor de la obra se asocia con qué tan *verdadera*⁶⁸ sea ésta, en tanto que sea una fiel representación de los Ensueños:

«Lo que los pintores (...) enfatizan continuamente es (1) que sus pinturas son “historias» (*turiku*), representaciones de los eventos en el pasado mitológico del Ensueño, y (2) que son “verdaderas” (*mularrpa*), que no es algo inventado (...) El significado de las pinturas a sus propios ojos está ligado a sus ideas sobre la relación entre este mundo y el Ensueño. Todas las pinturas representan historias de uno de los muchos ciclos que se relacionan con los viajes, los seres ancestrales míticos (Ensueños), y el *Country* está entrelazado por los caminos de sus viajes. El valor del Ensueño radica en el hecho de que el mundo tal como existe ahora se concibe como el resultado de las acciones de estos seres»⁶⁹.

Al priorizar esto como eje central de las pinturas, «es notable que incorporan muy poco del mundo inmediato que está moldeando sus vidas»⁷⁰. Myers identifica dos razones por las cuales los pintores aborígenes no in-

68 Como las pinturas representan las historias pasadas de generación en generación, se espera una continuidad directa con las formas tradicionales. *Mularrpa* es una palabra en pintupi que significa «es verdadero».

69 F. Myers, *op. cit.*, 1991, p. 32 (trad. mía).

70 F. Myers, *op. cit.*, 1989, p. 165 (trad. mía).

corporan de maneras literales los cánones de Occidente en las pinturas: «el mercado valora la autenticidad y las formas de representación abstractas empleadas»⁷¹.

Sobre la autodeterminación

Como mencioné al inicio, este cambio en las prácticas artísticas fue también un agente activador en la identidad individual, «no acompañado de una ruptura con las estructuras de diseño tradicionales o una exposición de desorientación estilística»⁷², pues el cambio se manifestó en otros aspectos. También fue propiciado por las presiones occidentales ya que en nuestro imaginario la percepción de artista es como un individuo dotado o destacado, a comparación de la idea aborígen de proceso colectivo en el que todo el mundo es artista. Pues bien, las identidades individuales comienzan a manifestarse donde la estructura interna no se altera. Por ejemplo, a través de un nuevo énfasis al tratamiento del fondo, ya que en la relación fondo-figura del sistema gráfico lo medular son las figuras-tipo o una ampliación en el uso de color que «ha llevado a la pérdida del diseño como el foco de la pintura»⁷³, que resulta efectivo para disfrazar los diseños secretos.

71 *Ibid.*, p. 166 (trad. mía).

72 J. Dickins, *op. cit.*, p. 37 (trad. mía).

73 *Ídem.*



Figura 16: Yarrkalpa, 2013, Por Kumpaya Girgirba.





06

REFLEXIONES FINALES

6.1 Sobre Australia

Lo holístico

No hay que perder de vista el concepto de integración holística de los distintos componentes que dan forma a la vida en las sociedades australianas, que es el enfoque de análisis que procuré mantener en esta investigación. Esto nos obliga a reconocer que estas partes interactúan, no son aisladas y, por lo tanto, las relaciones que se generan entre ellas también son un componente en sí.

El concepto *Kurumari*, definido anteriormente tanto como los signos visuales que representan a un Ensueño como la huella física que éste deja en el territorio, nos da una idea del vínculo que tienen las representaciones gráficas y la tierra como conjunto en las sociedades aborígenes. Nos permite observar en el sistema gráfico una dimensión más cercana a la manifestación misma que a la mera representación, y nos da una idea de cómo opera la correspondencia entre las pinturas, las canciones, el territorio y el tiempo, pues el proceso de pintar es una manera de recrear los recorridos hechos por los Ensueños mientras creaban la tierra. En Australia central, las pinturas no representan a los Ensueños en su paso por el territorio; las pinturas *son* los Ensueños volviendo a pasar por el territorio como originalmente lo hicieron. El territorio y las personas se habitan mutuamente. Esto se hace presente también en el lenguaje, cuando un concepto (como *Kurumari*) puede representar distintos fenómenos que, en términos prácticos significan lo mismo.

También las sociedades australianas son un ejemplo de cómo la complementariedad masculino-femenino interviene en la relación que tienen los individuos y los grupos con el territorio, sin que eso implique necesariamente relaciones desiguales. El género y sus manifestaciones en roles, asignaciones, expresiones, etcétera, es distinto en cada cultura. La feminista Oyèrónkí Oyèwùmí, analizando el pueblo africano *yorùbá*, ejemplifica cómo los discursos hegemónicos del género son occidentales e impuestos. Oyèwùmí sostiene que para las y los *yorùbá* en el periodo precolonial, las distinciones de género no eran un principio básico de organización, sino que fue un concepto introducido. En contraste con esto, las sociedades australianas sí tienen claras asociaciones dicotómicas de género y sí es un principio regulador de las relaciones entre las personas. Esto se hace evidente en los sistemas de parentesco, en el conocimiento secreto, en quiénes tienen acceso a determinados lugares e historias, cuidados y responsabilidades con esos lugares.

Lo gráfico

Parece ser también que los sistemas gráficos pueden entenderse como un mecanismo adaptativo dentro de un marco de imposición en el que los patrones cotidianos y profundos de la existencia se vieron abrupta y violentamente alterados. Tratándose de una cultura cuya conexión con el territorio tiene un papel, no importante sino fundamental en el habitar el mundo de todas las personas, la colonización y el despojo de tierras que ésta trajo adquiere una dimensión sumamente aguda. Dentro del sistema gráfico parece que quedaron contenidas tanto la tradición pictórica como las estructuras sociales y culturales, precisamente como sugiere Munn a través de su enfoque. El estilo en las pinturas ha sido estudiado como un fenómeno activo que regula las tensiones entre lo individual y lo grupal, entre «el deseo de continuidad y

la necesidad y capacidad de cambio»¹. El sistema gráfico de Australia central logra la protección de las estructuras que sostienen al sistema de creencias, perpetuándolas al mismo tiempo que permite su adaptación en el tiempo y en las imposiciones exteriores.

Si nos detenemos un poco en el comportamiento de las estructuras internas y en esta flexibilidad al cambio y analizamos desde aquí la controversia suscitada con la incorporación contemporánea al mercado, realmente la tradición no está en riesgo para las sociedades de Australia central, sino que incluso es recuperada. ¿Por qué? La valorización de las y los aborígenes no radica en la incorporación de nuevos materiales, medios e incluso significados sino en la continuidad de la estructura gráfica. Es probable, entonces, que nuestra valorización occidental sea la que juzgue la llamada “pérdida de la tradición” a partir de nuestra idea hegemónica o prejuicio de cómo debe verse un producto para ser lo suficientemente tradicional.

1 J. Dickins, *op. cit.*, p. 20 (trad. mía).

6.2 Sobre la arquitectura

Todo lo que reflejado en esta investigación no habla tanto de modos de representar como de modos de habitar. El hecho de que el sistema gráfico se encuentre inscrito muy profundamente dentro del imaginario colectivo, es un ejemplo de la potencia que hay en el dibujo y en la pintura. Hay, sobre todo, dos conceptos que quiero recuperar como aprendizaje de lo hasta ahora visto y su relación con esta disciplina: el primero es la pintura y el segundo la Academia.

Pintar

La concepción de la producción gráfica como un instrumento cuya única finalidad es ser manual para construir es, en definitiva, prueba de la separación entre cuerpo y mente que seguimos realizando. También es un obstáculo para explorar formas más completas de conocer el mundo y de comunicar ese conocimiento; la conexión entre el cerebro y la mano es solo una de estas. Es verdad que en la arquitectura hay ciertas actividades fuera del dibujo técnico, que muchas veces implica una de las características clave de la *figura del arquitecto*. La cosa sería preguntarnos qué tanta reflexión volcamos en esas líneas o qué tanto es mera idealización como la ropa negra, los lentes redondos y una *Moleskine*. Uno de los problemas, me parece, es lo que he mencionado en el capítulo primero: el objeto arquitectónico o proyecto como

finalidad última de estas prácticas. Incluso en los croquis, bocetos y dibujos a mano en general, el tema principal y a veces único es el objeto a diseñar. Tan es así, que esta actividad la solemos realizar cuando nos corresponde un proyecto y durante las etapas iniciales del proceso. El resto del dibujo es técnico y realizado a computadora. Otorgarle a esta actividad un fin en sí misma nos obligaría a plantearnos para qué y qué dibujamos, nos forzaría un poco a establecer relaciones con nuestros entornos, aquello que concebimos como contenedor de edificios. En valorizar lo que pensamos vacío. Si no tenemos un proyecto en mente, ¿qué vamos a representar? Cuando Pallasmaa escribe sobre los procesos de exploración de la mano, el ojo y la mente en conjunto, menciona lo siguiente sobre la pintura:

«Cuando un pintor (...) pinta una escena, la mano no intenta duplicar o imitar aquello que ve el ojo o aquello que imagina la mente. Pintar es un acto singular e integrado de aquello que la mano ve, que el ojo pinta y que la mente toca (...) La intención, la percepción y el trabajo de la mano no existen como entidades independientes. El acto único de pintar, sus cualidades físicas y su materialidad misma son tanto los medios como el fin»².

Las pinturas australianas no reproducen únicamente aquello que se encuentra ante la vista: hay un involucramiento individual y colectivo directo de los significados que adquiere el territorio, de las interpretaciones de estos significados y de cómo se desea transmitir —o resguardar—. Por esto, me parece que tratándose de una disciplina cuya parte medular son nuestras maneras de habitar los lugares y territorios, la representación gráfica y sus distintos medios y superficies tienen un gran potencial de exploración.

2 J. Pallasmaa, *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, pp. 97-8.

La Academia

La arquitectura definitivamente se ejerce desde muchos lugares. Creo, sin embargo, que el papel de la academia en toda la disciplina arquitectónica es origen. No estoy del todo de acuerdo con la noción de las aulas como espacio de entrenamiento para el *mundo real*. Una de las frases que más he escuchado es «cuando *salgan* al mundo laboral», a la par de una advertencia sobre cómo no es lo mismo tomar una clase de construcción que estar en obra. Me parece, en cambio, que son un buen lugar para cambiar prioridades y que la teoría, el pensamiento, las discusiones, el dibujo y la pintura dejen de ser accesorios a la práctica arquitectónica.

Me he encontrado un par de veces con la interrogante de si las instituciones que han sido la razón misma de imposiciones y desplazamientos, que son los lugares donde se construye la hegemonía, pueden ser también espacios de autonomía y agentes de cambio. Parafraseando el planteamiento de Chantal Mouffe sobre las instituciones culturales, es errado negar la posibilidad de transformarlas por establecer como necesaria la creación de espacios externos en la subversión de la hegemonía. Mouffe sostiene que quienes consideran que el cambio desde dentro es una ilusión excluyen:

«una crítica inmanente de las instituciones, cuyo objetivo es transformarlas en un terreno para combatir el orden hegemónico (...) Creer que las instituciones existentes no pueden convertirse en un ámbito de disputa significa ignorar las tensiones que siempre existen dentro de una determinada configuración de fuerzas y la posibilidad de actuar de un modo que subvierta su forma de articulación. Considero que, lejos de estar destinados a desempeñar el papel de instituciones conservadoras, dedicadas al mantenimiento y la reproducción de la hegemonía existente (...) pueden contribuir a subvertir el marco ideológico de la socie-

dad»³.

Me queda claro que sí, pues estas mismas reflexiones no son un producto individual, sino el resultado de un proceso colectivo. Pensando también en los últimos cinco años en los que muchas veces vi puertas cerradas y maneras únicas —y un tanto impositivas— de entender la arquitectura, la posibilidad de realizar este proyecto de investigación la encontré en quienes la asesoraron. No se trató de un grupo de trabajo aleatorio, fue una selección pensada de quienes habían sembrado previamente, desde el ejercicio académico, ideas detonadoras en mi cabeza. Para mí, más allá de los agradecimientos, la prueba de que esta institución puede ser agente de cambio —para la enseñanza, producción y concepción de la arquitectura— empieza en algunas clases, algunos textos, algunas pláticas y algunas oportunidades.

Es evidente que los posibles aprendizajes de otras latitudes pueden ser, en el mejor de los casos, limitados, pues la clave también se encuentra en que cada aspecto de la vida se encuentra definido como una condición necesaria para vivir. Sin embargo, me parece muy importante incorporar a la academia otros saberes y valorizarlos. Como menciono en el capítulo primero, me parece que un enfoque decolonial en esta disciplina tal vez implicaría asumir que probablemente antes de continuar con una producción incesante se encuentren otras necesidades también relacionadas —y de maneras más profundas— con el habitar.

3 C. Mouffe, *Agonística: Pensar el mundo políticamente*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014, p. 106.

¿Qué es la arquitectura?

La noción de arquitectura como objeto construido no deja de ser la hegemónica en la educación y práctica, ni deja de estar relacionado con la exigencia de mercantilización. Las sociedades australianas, como probablemente cualquier cultura no occidentalizada, demuestran que los grados de significación que se le otorgan a una u otra práctica, a uno u otro objeto, son variables entre culturas, y que el pleno habitar de un grupo puede tener una diferencia abismal en relación a otro.

En este caso, el habitar está muy lejos de encontrarse en una edificación o en un *dentro*. Otras nociones diferenciadas entre las sociedades australianas y la nuestra, empezando por la idea de colectividad, de territorio, de propiedad —o falta de propiedad— de ese territorio, de horizontalidad, de tiempo, de frontera —en su forma negativa— tal vez nos pueden dar una idea para la creación de ciertos escenarios. Las prácticas artísticas como la pintura demuestran tener el potencial más que suficiente para que se les reconozca un valor propio, sobre todo si se les considera necesarias —y no instrumentales— en los procesos cognitivos humanos del entorno. Evidentemente hay latitudes donde se encuentran incorporadas en su totalidad a la vida social y a las cuestiones individuales teniendo impactos más profundos que cualquier edificación.

En esta investigación entiendo a la arquitectura más como un *vehículo catalizador del habitar* que como un *producto construido*, en tanto que se supone pretende proporcionar las condiciones de habitabilidad que mejor satisfagan las necesidades humanas. Propongo, por lo tanto, que en estas pinturas del territorio hay arquitectura, (o por lo menos la hubo durante los sesenta mil años que desempeñaron su función original). La clave de este asunto

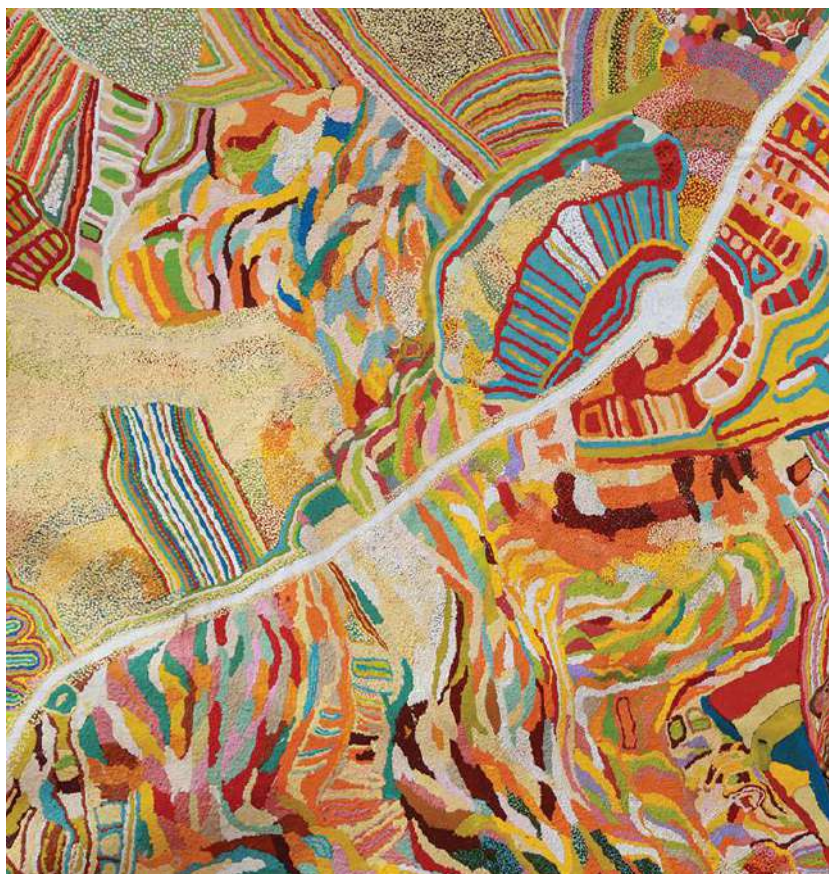
está en los grados de significación y la distinción entre universales y particulares occidentales universalizados: así como es universal en los humanos la organización social, la forma de Estado se ha universalizado, así como es universal en los humanos el intercambio de bienes, el dinero se ha universalizado. Aplicado a las disciplinas que se encargan de los modos de habitar, la arquitectura incluida: así como los dispositivos para habitar el territorio son universales en los humanos, el refugio se ha universalizado y con ello los objetos arquitectónicos. No significa que el refugio no sea una necesidad, significa que no es una necesidad primera ni absoluta, o no lo fue siempre. Las culutas nómadas o seminómadas, como es el caso de Australia, no vivían a través del refugio, sino del desplazamiento, a pesar de hacer uso de refugios.

Dicho de otra forma, moverse no implicaba sobrevivir, sino vivir.

*

A mi parecer, la disciplina de la arquitectura enfrenta una disyuntiva con dos opciones. La primera sería hacer un ajuste en el discurso con el que navega y explicitar que la arquitectura se enfocará en los particulares modos de habitar occidentales que se realicen en una construcción; así podrá seguirse llamando arquitectura a un producto edificado. La segunda sería entenderla como las exploraciones y resultados de lo ontológico del habitar, admitiendo la diversidad que implica hablar del habitar humano. Viveiros de Castro, en *Metafísicas caníbales* y reflexionando sobre la tendencia en negar al pensamiento de la alteridad las características de una verdadera imaginación teórica, plantea una pregunta muy interesante: ¿qué ocurre cuando se toma en serio el pensamiento indígena?. La respuesta a esta pregunta no es inmediata sino que se construye mientras se desaprende. Tal vez en un lugar como

éste que habitamos donde no terminamos de ser y de ajustarnos a la inercia de las imposiciones, admitir la posibilidad de tener otras prioridades no solo es válido sino necesario. Prioridades que involucren otras formas de habitar, otras necesidades, otros vehículos, otras prácticas, otros productos. Prioridades que propicien otras subjetividades, otras formas de conocer el mundo, otras formas de pensar, otras maneras de relacionarnos con el territorio, e inevitablemente, otras formas de relacionarnos con lxs otrxs.



Sobre la pintura en portada:

«Representa la región que rodea a la comunidad de Parnngurr, a 370 kilómetros al este de Parnpajinya. Representa una conexión poderosa e íntima con la tierra, como describen los artistas: "Hemos vivido en este país durante mucho tiempo, este país somos nosotros". La composición de la pintura se basa en dos líneas blancas que representan el arroyo Wanarl y el río Parnngurr. Estas dos importantes vías fluviales fueron las primeras marcas realizadas en el lienzo de lino. Pintados por Kumpaya Girgirba y Ngamaru Bidu, proporcionaron puntos de referencia desde los que comenzar la pintura. Luego, cada uno de los ocho artistas pintó su propia área, representándola en una época diferente del año, incorporando los ciclos ecológicos asociados con el manejo de la tierra y las prácticas de caza de Martu, desde la quema de los pastos spinifex hasta la caza que ocurre después del nuevo crecimiento. comienza a emerger de los restos ennegrecidos de la hierba.»

De Museum of Contemporary Art Australia.



Figura 1: *Yarrkalpa (Hunting Ground)* 2013. (Imagen en portada) Artistas Martu: Ngamaru Bidu, Yikartu Bumba, Kumpaya Girgirba, Thelma Judson, Yuwali Janice Nixon, Reena Rogers, Karnu Nancy Taylor, Ngalangka Nola Taylor. De MCA.



Waturru Nganampa Ngura (Waturru Our Country).
Iluwanti Ungkutjuru Ken, Pitjantjatjarra people. Queensland Art Gallery

07

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

A. Butcher, «Linguistic aspects of Australian Aboriginal English», *Clinical Linguistics & Phonetics*, vol. 22, núm. 8, 2008, pp. 625-642.

A. Giglia, C. Garma y A. de Teresa (comp.), *¿Adónde va la antropología?*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2007, pp. 370.

A. Graciani (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 166.

A. Janca y C. Bullen, «The Aboriginal Concept of Time and Its Mental Health Implications» *Australasian Psychiatry*, vol. 11, núm. 1, 2003, pp. 40–44.

A. Pérez Gómez, *El sueño de Polyfilo: el origen erótico del significado arquitectónico*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2012.

A. Pérez-Gómez, *De la educación en arquitectura*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2017, pp. 141.

A. Pérez-Gómez, *Tránsitos y Fragmentos: Textos críticos de Alberto Pérez-Gómez*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019.

A. Quijano, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, CLACSO, Bue-

nos Aires, 2014, pp. 832.

B. Atwood y F. Magowan (eds.), *Telling Stories: Indigenous History and Memory in Australia and New Zealand*, Allen & Unwin, New South Wales, 2001, pp. 269.

B. Chatwin, *The Songlines*, Penguin Group, Nueva York, 2012, pp. 294.

B. Morris, *Protest, Land Rights and Riots: Postcolonial struggles in Australia in the 1980s*, Aboriginal Studies Press, Canberra, 2013, pp. 204.

B. de Sousa Santos, *Una epistemología del sur: la reivindicación del conocimiento y la emancipación social*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2015, pp. 368.

B. George, “Villard de Honnecourt: Gothic Carpenter”, en *Avista Forum Journal*, Vol. 18, 2008, p. 14.

B. Latour, *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2007, pp. 221.

B. M. Berger, *An Essay on Culture: Symbolic Structure and Social Structure*, University of California Press, California, 1995, pp. 192.

B. Neumeier y K. Schaffer (eds.), *Decolonizing the Landscape: Indigenous Cultures in Australia*, Rodopi, Ámsterdam, 2014, pp. 296.

B. Wiseman (ed.), *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge University Press, Nueva York, 2009, pp. 337.

B. Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1976.

C. Gamble, *Las sociedades paleolíticas de Europa*, Ariel, Barcelona, 2001, pp. 527.

C. Finley, *Aboriginal Art of Australia: Exploring Cultural Traditions*, Lerner Publications Company, Minneapolis, 1999, pp. 56.

C. Gilligan y N. Snider, *Why does patriarchy persist?*, Polity Press, Massachusetts, 2019, pp. 168.

C. Gosden, «Prehistoric Social Landscapes of the Arawe Islands, West New Britain Province, Papua New Guinea», *Archaeology in Oceania*, vol. 24, núm. 2, 1989, pp. 45-58.

C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1962, pp. 413.

C. Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, Routledge, Londres, 2001.

C. Mouffe, *Agonística: Pensar el mundo políticamente*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014, pp. 146.

D. James, «Signposted by Song: cultural routes of the Australian desert», *Connecting cultures and continents: The heritage of routes and journeys*, pp. 30-42.

E. Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*, Katz Editores, Buenos Aires, 2010, pp. 258.

E. W. Said, *Orientalismo*, Debolsillo, Barcelona, pp. 510.

F. Myers, «Emplacement and Displacement», *Ethnos: Journal of Anthropology*,

vol. 78, núm. 4, 2012, pp. 435-463.

F. Myers, *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*, Duke University Press, Durham, 2002, pp. 431.

F. Myers, «Paintings, Publics and Protocols: the early paintings from Papun-ya», *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 22 enero 2013. Consultado en <<https://journals.openedition.org/actesbranly/524>>, el 15 de julio de 2020.

F. Myers, «Representing culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings», *Cultural Anthropology*, vol. 6, núm., 1, 1991, pp. 26-62.

F. Myers, «Truth, beauty and pintupi painting», *Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology*, vol. 2, 1989, pp. 163-195.

H. Morphy, «On representing ancestral beings», *Animals into art*, Unwin Hyman, Londres, 1989, pp. 144-159.

I. Burn y A. Stephen, «Namatjira's White Mask: A Partial Interpretation», *The Heritage of Namatjira*, eds. J. Hardy, J. V. S. Megaw y R. Megaw, William Heinemann, Melbourne, 1992, pp. 350.

J. Calduch, *Temas de composición arquitectónica: Espacio y Lugar*, Editorial Club Universitario, Alicante, 2000, pp. 102.

J. D. Moore, *Visions of Culture: An Introduction to Anthropological Theories and Theorists*, AltaMira Press, Estados Unidos, 1997, pp. 283.

J. Dickins, «Change and Continuity in Central Australian Graphic Systems», *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 15, núm. 1, 1996, pp. 20-40.

J. Duncan y N. Duncan «(Re)reading the landscape», *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 6, núm. 2, 1988, pp. 117-126.

J. Korff, *Aboriginal communities are breaking down*, <[//www.creativespirits.info/aboriginalculture/people/aboriginal-communities-are-breaking-down](http://www.creativespirits.info/aboriginalculture/people/aboriginal-communities-are-breaking-down)>, consultado el 1 de junio de 2020.

J. Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos*, AKAL, Madrid, 2008, pp. 432.

J. McKenzie, «Papunya Painting: out of the desert», *National Museum of Australia*, 28 noviembre 2007. Consultado en <<https://www.studiointernational.com/index.php/papunya-painting-out-of-the-desert>>, el 10 de julio de 2020.

J. Pallasmaa, *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, pp. 180.

J. V. S. Megaw, «Western Desert Acrylic Painting— Artefact or Art», *Art History*, vol. 5, núm. 2, 1982, pp. 205-218.

O. Oyěwùmí, *La invención de las mujeres: Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, En la frontera, Bogotá, 2017, pp. 314.

T. Eagleton, *La idea de cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós, Madrid, 2001, pp. 251.

K. O'Dea, «Traditional Diet and Food Preferences of Australian Aboriginal Hunter-Gatherers», *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, vol. 334, núm. 1270, 1991, pp. 233-241.

L. Head, «Unearthing Prehistoric Cultural Landscapes: A View from Australia», *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 18, núm. 4, 1993, pp. 481-499.

L. Hercus, F. Hodges y J. Simpson (eds.), *The land is a map: placenames of indigenous origin in Australia*, ANU E Press, Canberra, 2002, pp. 304.

M. Berman, *Historia de la Conciencia: De la Paradoja al Complejo de la Autoridad Sagrada*, Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 2004, pp. 446.

M. de Certeau, *La Invención de lo Cotidiano I. Artes de Hacer*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2000, pp. 229.

M. Carpo, *Architecture in the age of printing: orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory*, trad. S. Benson, MIT Press, Massachusetts, 2001.

M. Douglas, *Símbolos Naturales: Exploraciones en cosmología*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 207.

M. J. Morwood, *Visions from the past: the archaeology of Australian Aboriginal art*, Allen & Unwin, New South Wales, 2002, pp. 370.

M. Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, trad. J. Ortiz y Sanz, Akal, Madrid, 1987. Véase: I, II, 15.

N. D. Munn, «Visual Categories: An Approach to the Study of Representational Systems», *American Anthropologist*, vol. 68, núm. 4, 1966, pp. 936-950.

N. D. Munn, *Walbiri Iconography: Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Cornell University Press, Estados Unidos, 1973, pp. 229.

N. D. Munn, *Walbiri Graphic Art and Sand Drawing: A Study in the Iconography of a Central Australian Culture*, ANL University, Australia, 1960, pp. 189.

N. Leach, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp. 162.

P. Barber, *El gran libro de los mapas*, Paidós, Barcelona, 2005.

P. Bonte y M. Izard, *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 762.

P. M. Kaberry, *Aboriginal Woman Sacred and Profane*, Routledge, Londres, 2004, pp. 205.

P. Clarke, *Where the Ancestors Walked: Australia as an Aboriginal Landscape*, Allen & Unwin, New South Wales, 2003, pp. 282.

P. McConvell, P. Kelly, y S. Lacrampe, *Skin, kin and clan*, ANU Press, ACT, 2018, pp. 483.

S. Allan, «Papunya Tula: The birthplace of contemporary Australian Aboriginal art», *World Socialist Web Site*, 24 agosto 2001. Consultado en <<https://www>.

wsws.org/en/articles/2001/08/tula-a24.html>, el 15 de julio de 2020.

S. Ballyn, «The British Invasion of Australia. Convicts: Exile and Dislocation», *Lives in Migration: Rupture and Continuity*, 2011, pp. 16-29.

S. Kennedy Zeller, *Contemporary Aboriginal Art 1948-2000: Constructing the Canon*, Columbia University, Nueva York, 2002, pp. 437.

S. Kostof, *The Architect: chapters in the history of the profession*, Oxford University Press, New York, 1977, pp. 398.

S. Lowish, *Rethinking Australia's Art History: The Challenge of Aboriginal Art*, Routledge, Nueva York, 2018, pp. 237.

V. de Castro, *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*, Katz Editores, Buenos Aires, 2010, pp. 258.

V. Jiménez, *El dibujo de arquitectura*, Dédalo, Ciudad de México, 1987.

V. Johnson, *Once Upon a Time in Papunya*, University of New South Wales Press Ltd, Sídney, 2010, pp. 343.

W. E. H. Stanner, «Aboriginal Territorial Organization: Estate, Range, Domain and Regime», *Oceania*, vol. 36, núm. 1, 1965, pp. 1-26.



