

LA PINTURA Y SU SIMBOLOGÍA EN LAS COMUNIDADES DE CAZADORES-RECOLECTORES DE LA TIERRA DE ARNHEM

INÉS DOMINGO

SALLY K. MAY

El arte rupestre no es más que la expresión gráfica de un sistema de creencias y una tradición socio-cultural cuyo significado es tan sólo accesible para aquellos que han sido formados en el seno de la cultura o tradición que lo creó. Y en este sentido es comparable a cualquier manifestación gráfica cuya finalidad es la de ilustrar un relato o transmitir un mensaje, ya sea para educar, regular, recordar o señalar. El arte rupestre combina el arte civil y el religioso, pero también la información que en la actualidad transmitimos por medio de señales y carteles, mediante códigos que aprendemos a lo largo de la vida, que se transmiten de generación en generación y cuya finalidad es la de regular el comportamiento en sociedad.

Descifrar el arte rupestre de otra cultura es como viajar a otro país en el que desconoces el contexto socio-cultural. Las señales, las imágenes y los códigos dejan de tener significado y de transmitirte información. Y por tanto ignoras cómo comportarte, cómo llegar a un lugar, dónde encontrar lo que buscas, cuáles son tus obligaciones, qué peligros hay, etc. Mientras que una guía del viajero o un amigo local pueden iniciarte en la cultura de otro país, cuando viajamos al pasado las posibilidades de descifrar los mensajes transmitidos por el arte rupestre quedan reducidas a la identificación visual del tema representado, pero perdemos el relato al que se vincula y por tanto el significado del mensaje transmitido. Como arqueólogos, mediante el análisis del contexto arqueológico o del lugar que ocupa una representación en el paisaje y en el panel, tratamos de deducir la función o el mensaje transmitido, pero el desconocimiento de las tradiciones socio-culturales a las que se vincula limita en gran medida nuestras interpretaciones.

En la actualidad, son pocas las culturas en las que el arte rupestre todavía forma parte de la simbología de una cultura viva y, por tanto, en las que aún podemos acceder a su significado guiados por los conocimientos de los autores o sus descendientes. Entre los pocos ejemplos destaca el arte rupestre australiano de lugares como la Tierra de Arnhem (Territorio del Norte, Australia), donde el impacto de la invasión europea fue menor que en otros territorios del mismo país y permitió la conservación de una de las tradiciones pintadas más longevas de la humanidad.

Es cierto que la interpretación de cerca de 40000 años de manifestaciones rupestres a partir de los conocimientos de poblaciones aborígenes actuales no está exenta de polémica (Rosenfeld, 1992; Layton, 1992 y 2006), ya que muchos investigadores debaten si el arte rupestre antiguo puede ser interpretado de forma válida a partir de la etnografía moderna. Como cualquier forma de expresión cultural, el arte aborígen no es una tradición estática e invariable, sino que se ha ido adaptando constantemente a los cambios socioculturales y medioambientales que se han producido a lo largo del tiempo

(Taçon y Chippindale, 1998). Muchos motivos contienen diversos significados simbólicos, que no sólo varían entre clanes o grupos lingüísticos sino también entre los miembros de una misma comunidad dependiendo del estatus social del individuo, de su género o de su grado de iniciación. Por tanto, si existen cambios a nivel sincrónico, es más que probable que las interpretaciones y el simbolismo hayan variado también a lo largo del tiempo. Pero lo que no varía es la forma en la que el arte se utiliza para marcar el territorio y transmitir conocimientos acerca del paisaje, la sociedad, la cultura y las formas de comportamiento.

Si el arte rupestre en Europa no puede estudiarse dissociado del contexto arqueológico, en Australia debe tener en cuenta además la información etnográfica, que nos permite descifrar prácticas socio-culturales completamente imperceptibles cuando se desconoce el contexto social. Y es ahí donde reside la importancia de los estudios etnoarqueológicos, en proporcionar las claves para determinar las diversas funciones del arte en sociedades actuales (Lewis y Rose 1988; Layton 1992; Taylor, 1996) y utilizar esas claves para establecer modelos de análisis del arte rupestre antiguo. Uno de los ejemplos que mejor ilustra la importancia de la etnografía en la interpretación del arte rupestre es la experiencia de Macintosh en su estudio de los motivos rupestres del yacimiento de Doria (Barunga, Territorio del Norte). En su primera visita al conjunto Macintosh efectuó una interpretación de los motivos faunísticos a partir de la identificación literal de lo representado (Macintosh, 1952), que resultó errónea en un 90 por cien al visitar nuevamente el conjunto con el anciano aborígen y líder del clan Bagual,



Fig. 1. *Ngarrbek* (equidna) pintado por Bobby Nganjmirra en la Galería Principal de la colina de Injalak en 1985 (Kunbarlanja, Oeste de la Tierra de Arnhem).

Lamjerroc (Macintosh, 1977). En esa revisión del conjunto Macintosh pudo determinar que existen al menos cuatro niveles de interpretación de los motivos, que van desde el simple reconocimiento visual de lo representado a una interpretación mucho más compleja vinculada con su significación simbólica, y que las posibilidades de acceder a la significación sin conocer el contexto socio-cultural son más bien escasas.

Con este ejemplo no queremos decir que la etnografía sirva para interpretar el arte prehistórico, sino tan sólo para pulir nuestros métodos de análisis, abrir interrogantes en nuestras interpretaciones, proponer otras vías de investigación y cuestionarnos la validez y limitaciones del método arqueológico. Es en este sentido dónde se sitúa nuestro interés por revisar el significado del arte rupestre en un contexto etnográfico.

La supervivencia de una tradición: el arte rupestre de la Tierra de Arnhem.

Durante cerca de 50.000 años la Tierra de Arnhem fue habitada por diversas poblaciones aborígenes con una forma de subsistencia basada en la caza y la recolección. Estas poblaciones se organizaban en bandas flexibles, con un intercambio de miembros mediante matrimonios (Layton, 1985), y su dependencia de fuentes de alimento estacionales les llevaba a practicar una cierta movilidad. La relativa simplicidad tecnológica de las poblaciones aborígenes contrastaba con su sofisticada vida socio-cultural, con una mayor inversión de tiempo en los aspectos culturales que en las actividades económicas, que explica el elevado desarrollo del arte, la religión y las leyes (Flood, 1997, 2). El mantenimiento de esas complejas estructuras sociales y de esas sofisticadas prácticas culturales se garantizaba por medio de la celebración de ceremonias de forma cíclica (Smith and Burke, 2007, 41). Ceremonias en las que religión, historia y leyes se fundían a través de danzas, música, relatos y diversas formas de arte (corporal, rupestre y mueble), para garantizar la formación adecuada de las nuevas generaciones, el intercambio de ideas, de novedades o de materias primas, para acordar matrimonios o para despedir a los difuntos.

La llegada de los europeos al Territorio del Norte tuvo un fuerte impacto en las formas de vida de estas poblaciones cazadoras-recolectoras (ver Salazar, en este mismo volumen) y quedó registrada con gran detalle en los abrigos rupestres, como había sucedido con anterioridad durante el contacto con las poblaciones asiáticas (los denominados macassan). Sin embargo, la interrupción de su sistema económico y su sedentarización no provocaron la desaparición de su sistema de creencias y sus prácticas socio-culturales. Bien al contrario, se vieron reforzados como un símbolo de identidad frente a los "otros" y como una forma de garantizar la transmisión de conocimientos ancestrales a las nuevas generaciones.

La tradición de pintar y repintar, o rejuvenecer, los abrigos rupestres constituía una parte integral de su obligación de custodiar el territorio y reavivar su significación cultural y sus tradiciones ancestrales, prestando homenaje o renovando los lazos con espíritus y ancestros. Simbolizaba por tanto la renovación cíclica de la vida, como se regenera el paisaje tras la estación seca o como el espíritu de los difuntos retorna a las aguas y a su forma de espíritu niño por medio de rituales en los que sus huesos se impregnan con colorante rojo (Taçon, 1989, 334). La actividad de renovar o rejuvenecer los abrigos tan sólo podía llevarse a cabo por individuos relacionados con el yacimiento por descendencia, es decir, miembros del clan local al que pertenecen las tierras donde se sitúa el con-

junto (Smith, 1996; Layton, 2006). Pero la dislocación cultural que tuvo lugar tras la llegada de los europeos ha provocado la casi total desaparición de esta práctica y el consecuente deterioro de los conjuntos, sin que vuelvan a ser rejuvenecidos y por tanto sin que sus poderes puedan ser revitalizados. Así mismo, los movimientos de población consecuencia de la llegada de los europeos han provocado que en muchos lugares los aborígenes

se vieran desprovistos de su conexión con sus territorios tradicionales y que muchos se encuentren custodiando yacimientos o motivos que fueron creados por otros y, por tanto, con un arte que en origen estaba vinculado a un paisaje cultural distinto. Pero por lo general, la reacción de las poblaciones trasladadas fue marcar los nuevos territorios con nuevos símbolos de su identidad e incorporar los símbolos de esos nuevos territorios a la cosmología local (Clarke, 2003, 95-96), cuyo significado era conocido por algunos miembros de los clanes aledaños. Y es que una forma de garantizar la supervivencia de las tradiciones culturales de un clan, en caso de que su población desapareciera, es estableciendo alianzas con los clanes vecinos que llevan a compartir dicha información con



Fig. 2. La multitud de superposiciones es la mejor evidencia de la continuidad del uso de los mismos abrigos a lo largo de diversas generaciones y la importancia del lugar frente a los motivos representados (Galería Principal de la colina de Injalak, Kunbarlanja, Oeste de la Tierra de Arnhem).

miembros selectos de los otros clanes a través de ceremonias.

A pesar de los cambios, los conocimientos ancestrales se siguen transmitiendo por medio de ceremonias, danzas, canciones y relatos que tienen su representación gráfica en los abrigos pintados, y en la actualidad también sobre corteza de árbol o papel (ver Taylor, 1996, May, 2006 y en prensa). Los ancianos todavía conocen y siguen revelando a las nuevas generaciones las tradiciones rupestres de la región, la importancia de determinados enclaves y el significado de una gran parte de las representaciones, así como los sistemas de creencias y las tradiciones orales que se asocian a ellas. Algunos de ellos aún rememoran cuando en un pasado reciente todavía habitaron, durante la estación húmeda, los abrigos pintados por sus padres y ancestros e incluso recuerdan los nombres de algunos de los autores. En 1986 Taçon pudo constatar todavía la realización, tan sólo un año antes, de varios motivos llenos de simbolismo en la colina de Injalak (Gunbalayna, Arnhem Land) por el anciano aborigen Bobby Nganjmirra y su hijo Alex, entre los que destaca la representación de Likanaya, madre de los espíritus niños, un echidna o un cocodrilo de agua dulce de la galería principal (Taçon, en prensa) (fig. 1).

La multitud de motivos (grabados, abrasiones, pinturas, dibujos, siluetas e impresiones) y superposiciones que pueblan los abrigos pintados de la tierra de Arnhem son la evidencia más clara de la longevidad de esta tradición artística y de su progresiva adaptación a los cambios socio-culturales y medioambientales que se han producido a lo largo de la historia (fig. 2). No se trata por tanto de una expresión cultural estática e invariable,

sino que los cambios estilísticos y temáticos constituyen un testimonio significativo de los eventos y cambios que fueron dando forma a su historia (Taçon y Chippindale, 1998).

Para los investigadores resulta fundamental establecer la cronología y la seriación estilística del arte que puebla las galerías pintadas de la Tierra de Arnhem (ver las propuestas de Brandl, 1973; Chaloupka, 1984 y 1993, Lewis, 1988 o Taçon 1989a) con objeto de reconstruir su evolución y cuantificar los cambios socio-culturales y medioambientales pasados. Sin embargo, para las poblaciones indígenas las superposiciones no son más que una evidencia de la continuidad de una tradición iniciada por los Seres Ancestrales en el pasado, durante el *Tiempo de los sueños* (palabra europea utilizada para identificar el periodo de la creación en la mitología aborigen) (Walsh, 1988, 35), pero que perdura en el presente. Ese arte, íntimamente relacionado con la organización social, los derechos ancestrales sobre el territorio y las relaciones entre los diversos grupos que mantienen la propiedad tradicional de cada territorio, combina creencias encriptadas, que han perdurado cientos de generaciones, con imágenes de su mundo espiritual y terrenal, sus pertenencias materiales o su sentido de identidad individual y de grupo (Mulvaney y Kamminga, 1999, 357). Es este segundo aspecto el que nos interesa revisar en este artículo para comprender la complejidad de la realidad que gobierna la producción artística pasada y presente.

El arte del *Tiempo de los Sueños*

Como ya hemos señalado con anterioridad, la mayor parte del arte aborigen, toma su significado del *Tiempo de los Sueños*, al igual que las ceremonias, las danzas y las canciones a las que se vincula. Durante el *Tiempo de los Sueños* los Seres o Espíritus Ancestrales procedentes del cielo, del mar o de la tierra recorrieron el territorio australiano dando forma al paisaje con sus acciones y creando la vida a su paso. Con posterioridad crearon a la población, a la que dotaron de diversas lenguas y les otorgaron la “Ley”, que sancionaba el orden social y que especifica las prácticas socioculturales, religiosas y los códigos de conducta que debían seguir a lo largo de su vida (fig. 3). Una vez finalizado su trabajo regresaron a la tierra, pasando a formar parte del paisaje bajo la forma de ríos, montañas, rocas, árboles, etc. De este modo, la totalidad del paisaje no es sólo una evidencia de sus acciones pasadas, sino de su presencia en el presente (Chaloupka, 1993, 45).

La ocupación humana del territorio quedó condicionada a la celebración de ceremonias y la transmisión de esas leyes sagradas que conmemoraban las acciones de los Seres de la Creación (Flood, 1997, 349 y 352). Tras la creación y hasta la actualidad, a cada uno de esos lugares por los que pasaron o en los que se transformaron los Seres de la Creación se les asocia leyendas específicas que narran su creación, canciones y danzas que conmemoran dichos eventos y motivos pintados que representan a los seres legendarios en su forma humana o animal (Layton, 1985, 435-436). Las canciones y los relatos narran dónde habitan todavía esos Seres y las influencias que pueden ejercer, ya sean benignas o maléficas. También relatan cuáles son los mejores lugares y las mejores épocas para la caza, dónde encontrar agua en los años más secos, y especifican cuáles son las reglas de parentesco y las normas correctas a la hora de elegir pareja. El arte del *Tiempo de los Sueños* no es más que la expresión gráfica de esas creencias y valores sagrados y, en consecuencia, una guía para desplazarse por el territorio habitado y convivir

en sociedad, pero también un documento que revela la pertenencia de la tierra a un determinado clan.

Algunos mitos sobre los principales Seres de la Creación son compartidos por diversos clanes o grupos lingüísticos. Pero en tal caso los clanes se identifican con la parte específica del trayecto que recorre sus tierras y con la leyenda concreta que tuvo lugar en

esa parte del trayecto. Asociadas con esos puntos existen canciones, leyendas y representaciones rupestres específicas, que se diferencian de las de otros clanes a nivel estilístico y técnico, pero también a nivel temático (Layton, 1985, 436). Así mismo, existen otros mitos de carácter local que se vinculan al territorio de un solo clan (Taylor, 1996). De este modo, los motivos y sus diseños internos constituyen la muestra más evidente de la posesión de un territorio, por lo que los derechos de uso de esos motivos y temas y de las leyendas y canciones asociados a ellos son guardados celosamente. Sin embargo, aunque el clan controla el acceso a sus



Fig. 3. *Yirgana* es uno de los principales ancestros para los aborígenes de la Tierra de Arnhem, al ser la responsable de su creación. En las quince bolsas transportaba a niños que fue distribuyendo por el territorio, enseñándoles una lengua y asignándoles un clan.

yacimientos sagrados que delimitan su territorio, no mantiene el uso exclusivo de los recursos de ese territorio, que pueden ser utilizados por miembros de otros clanes (Layton 1985, 436) tras obtener el permiso del clan pertinente. Esa fluidez en el movimiento por el territorio de otros clanes y en el acceso a sus recursos es paralela a la fluidez de los derechos a pintar motivos de tipo no sagrado (Rosenfeld, 1997, 294), ejecutados en contexto públicos. Los diversos clanes mantienen así mismo ciertos lazos de unión al participar de tradiciones religiosas comunes, acordar matrimonios, o al compartir dialectos o derechos de explotación del territorio. Sin embargo, los diseños, ya sean corporales, muebles o rupestres, suelen ser específicos de un clan, por lo que utilizar los diseños de otro sin obtener su permiso es considerado como una usurpación de sus tierras y de su identidad (Layton, 1985, 437; Smith, 1992). Solo en circunstancias específicas, como cuando se establecen alianzas, se permite la utilización de los diseños de otros.

Por tanto, el arte rupestre está íntimamente ligado con el lugar, con los Seres de la Creación que actuaron en dicho lugar y que dieron identidad al territorio y con la población o el clan al que pertenece dicho territorio. El arte es pues la evidencia material de los derechos inalienables del clan sobre un determinado lugar (ya sea un yacimiento o un territorio).

En la actualidad, a pesar de que la práctica de pintar sobre las paredes rocosas ha sido casi totalmente sustituida por las pinturas sobre corteza o papel, los derechos sobre qué diseños, qué motivos o qué relatos puede pintar cada individuo en función de su estatus social y su lugar de procedencia se mantienen. Por lo tanto, motivos, temas y diseños revelan la identidad del individuo y el lugar que ocupa en la sociedad, en el espacio y en el tiempo.

Los autores

En la Tierra de Arnhem la tradición de pintar sobre paredes rocosas se atribuye fundamentalmente a los hombres (Chaloupka, 1993, 23), especialmente cuando se trata de contextos ceremoniales o sagrados. Esta asunción se debe fundamentalmente al hecho de que la mayoría de las investigaciones que se han llevado a cabo en la Tierra de Arnhem han sido realizadas por hombres, que trabajan a su vez con los hombres aborígenes, en una sociedad en la que la información no se comparte entre géneros o entre categorías sociales distintas. No obstante la documentación de negativos y siluetas de manos de mujeres y niños en diversos abrigos evidencian, cuanto menos, su participación en los contextos públicos.

Como señala Smith (1992 y en prensa), en teoría el artista puede pintar lo que quiera, pero en la práctica está condicionado por las normas que regulan la producción artística en los diversos contextos de uso. La producción y el mantenimiento del arte está regulada por reglas que fueron establecidas por los ancestros durante el *Tiempo del Sueño* y que restringen las posibilidades de introducir variaciones estilísticas o temáticas, especialmente en los contextos sagrados. Existen reglas estrictas sobre quién puede pintar cada diseño, el contexto en el que puede ser pintado, y en el caso de objetos sagrados, quién tiene permiso para verlos (Isaacs, 1984: 34). Ciertas danzas, canciones y diseños son custodiados por determinados individuos, que los han heredado de sus antepasados como heredaron los derechos sobre la tierra o a desempeñar determinados roles en determinadas ceremonias. Por tanto nadie más puede utilizar los mismos diseños sagrados, que se convierten en un símbolo de identidad y de estatus social. Dado que las imágenes están vinculadas con determinados enclaves del paisaje, usar los motivos de otra persona o de otro clan sería como pretender la posesión de sus tierras (Smith, 1992). Sin embargo, la ejecución de representaciones en contextos no sagrados está menos regulada (Rosenfeld, 1997, 296-297).

Diversas investigaciones etnográficas han demostrado que a la hora de diferenciar diversos tipos de arte, los Aborígenes no prestan atención a la cronología, sino a los autores y al contexto de realización, que les lleva a diferenciar tres tipos de arte (Rosenfeld, 1997):

- El arte rupestre atribuido a los Seres de la Creación. Se trata por lo general de un arte sagrado y lleno de simbolismo que se atribuye a dos tipos de autores. Ciertas representaciones se consideran efectuadas por los *Mimih*, Seres de la Creación y parientes de los actuales *Mimih* que habitan en los escarpes y se



Fig. 4. El gigante *Luma Luma* es la única representación en la colina de Injalak cuya autoría se atribuye al propio ser maléfico que se emplazó a sí mismo en la pared.

esconden entre las grietas. Los Aborígenes creen que los *Mimih* fueron los primeros pintores y enseñaron a pintar a sus antepasados, pero también cómo cazar, trocear o cocinar a los animales, así como las canciones y las danzas utilizadas en sus ceremonias (Chaloupka, 1993, 64). Así mismo existen representaciones atribuidas a Espíritus Ancestrales, seres maléficos o criaturas peligrosas que se situaron a sí mismos en las paredes (fig. 4) y que por tanto no son consideradas representaciones pintadas sino los propios Seres Ancestrales (Chaloupka, 1993, 87). En ocasiones estas representaciones aparecen en lugares inaccesibles, lo que se considera una clara evidencia de que no fueron realizados por humanos. No obstante, aunque su autoría no es atribuida a los humanos, en algunas comunidades los ancianos tienen la obligación de garantizar su preservación mediante repintes o retoques realizados en contextos rituales, para asegurar que las estaciones vuelven en el momento adecuado, así como para garantizar la abundancia de recursos y el nacimiento de nuevas generaciones. Algunos investigadores reacios a la utilización de conocimientos etnográficos para la interpretación del arte rupestre consideran que la atribución de su autoría a los Seres de la Creación es una clara evidencia de que esa manifestación pertenece a una tradición extinguida y que ha perdido su significado. Sin embargo, la adscripción de un origen espiritual al arte es un aspecto esencial del sistema de creencias aborigen (Layton, 1992). Es más, en la actualidad se sabe que en ocasiones los aborígenes reencarnan a los seres de la creación y atribuyen la autoría del arte a esos seres mientras efectúan ellos mismos las representaciones (Layton, 2006), como una forma de garantizar la continuidad de sus creencias. Una costumbre que nos recuerda nuestra tradición de los Reyes Magos o Papá Noel, cuya finalidad no es engañar a los niños sobre quién les hace los regalos, sino mantener viva una tradición cultural.

- rupestre creado por los humanos, que narra eventos del *Tiempo de los Sueños*, ya sea pasados o presentes, y que por tanto tiene una simbología sagrada. Este tipo de representaciones a menudo se consideran evidencia de la relación existente entre el artista, su familia, el paisaje y determinados Seres de la Creación.
- El arte rupestre creado por los humanos, que refleja sus preocupaciones (magia de amor, conmemoración de eventos o con finalidad educativa) o sus actividades cotidianas (como escenas de caza o pesca). Se trata por lo general de un arte realizado en contextos seculares, de carácter público.

Los temas

En la Tierra de Arnhem los aborígenes efectuaron representaciones sobre una variedad de temas entre las que se incluyen los mencionados Seres Mitológicos, pero también figuras humanas, marsupiales, pájaros, peces, reptiles, huellas, etc, así como diseños abstractos.

La mayoría de las representaciones guardan estrecha relación con la religión y codifican diversos niveles de información que son revelados a los miembros de la comunidad de forma gradual en base a su edad, su género, su grado de iniciación y su filiación social. En la actualidad cuando los aborígenes ofrecen una interpretación

al visitante, generalmente ésta es básica, la misma que se le daría a un niño no iniciado. Los conocimientos más profundos sobre el significado, tales como las referencias a símbolos sagrados utilizados y otros detalles, se reservan para los ancianos de las comunidades que han alcanzado la madurez ritual.

Junto a las representaciones sagradas existen multitud de motivos realizados exclusivamente para pasar el tiempo o para narrar historias en contextos públicos durante las largas horas que los aborígenes pasaban en los grandes abrigos rocosos protegiéndose de las lluvias durante la estación húmeda (Layton, 2006). En ese caso las representaciones son simplemente registros de caza y pesca o de actividades de índole más cotidiana, aunque no por ello están exentas de significación cultural.

Entre los temas representados destacan a grandes rasgos:

- Representaciones de espíritus, que pueden adoptar forma humana o animal, o una combinación de ambas, pero que incluyen cierto grado de distorsión o elementos no humanos (fig. 5);
- Seres ancestrales.
- Representaciones de los propios aborígenes, pintándose a sí mismos y a sus parientes utilizando armas y herramientas, cestos, bolsas, redes, así como adornos corporales y vestidos. Cuando representan escenas narrativas, los artistas dibujan claramente diversas actividades en las se plasma el comportamiento humano y sus relaciones sociales. Es por ello que el arte rupestre de esta región constituye una muestra inigualable para estudiar la evolución de los útiles y el adorno de estas poblaciones (Chaloupka y Giuliani, 2005) (fig. 6).
- Manos en negativo o en positivo, generalmente consideradas marcas personales o como la firma del artista, que muestra la asociación de un determinado individuo con un lugar (Taçon, 1994: 123), (fig. 7).
- Imágenes de brujería o hechizos amorosos: por lo general se trata de representaciones humanas (hombres o mujeres), que adoptan posturas ridículas o aparecen en posición invertida y con los genitales distorsionados y cuya finalidad es provocar la enfermedad o la muerte de la persona “a la que se canta” (fig. 8).



Fig. 5. Aunque podría parecer una escena de caza, se trata en realidad de una lección de moral que muestra las consecuencias de transgredir las leyes. El individuo trasgresor (izquierda) fue “cantado” por los miembros de su comunidad para que los espíritus malignos penetraran en él, para darle una lección, y después le persiguieron y lo mataron.



Fig. 6. En ocasiones los aborígenes se pintan a sí mismos en situaciones diversas, como las representaciones de guerreros del yacimiento de *Wulk* (próximo a Kumbarlanja), en las que se recoge con todo detalle su armamento (propulsor, lanzas y hachas que penden de la cintura o de la mano del guerrero), su equipo de la mano del guerrero, su equipo de transportar sus pertenencias, como los palos para hacer fuego) y sus adornos.



Fig. 7. Las representaciones de manos se utilizaban con frecuencia para marcar la presencia de un individuo en un abrigo, en ocasiones como símbolo de propiedad de un individuo o un clan.



Fig. 8. Algunas representaciones tienen la finalidad de causar enfermedades o incluso la muerte de un individuo que ha trasgredido la ley. Pero esta forma de magia también se utiliza con posterioridad contra mujeres infieles o amantes que han rechazado las atenciones de un hombre (colina de Injalak).

• Alimento y medicinas (ya sea de origen vegetal o animal). En el arte rupestre existen numerosas muestras de recursos vegetales y animales que han sido utilizados por los aborígenes durante generaciones como alimento o como medicina. Su presencia en el arte les recuerda dónde y en qué estación encontrarlos, pero también cómo procesarlos y en qué contexto pueden ser utilizados. En la colina de Injalak (Gunbalanya), las representaciones de pescado, ya sea troceado o completo pero con subdivisiones internas, se utilizan para enseñar cómo procesar la carne y qué partes son las más valoradas a la hora de realizar la

distribución del alimento (fig. 9). Pero el pescado no es sólo alimento, sino que es un símbolo poderoso de vida y su representación puede utilizarse a su vez a modo de mapas que muestran los territorios de diversos clanes, para relatar historias del *Tiempo de los Sueños* o incluso para otros propósitos más restringidos (Taçon, 1994, 124).

A su vez, los diversos temas muestran variaciones dependiendo del estilo personal, del clan o del grupo lingüístico, por lo que en un solo motivo pueden quedar reflejados diversos niveles de identidad (Taçon, 1994, 124). Así mismo, cada motivo o tema no tiene un solo significado, sino que suele contener significados múltiples dependiendo del contexto de interpretación (Clarke, 2003). Esos cambios de significado según el contexto no son ajenos a nuestra cultura o religión, en la que la figura de un gallo puede simplemente indicar la presencia de una carnicería, o representar las tres negaciones de San Pedro a Dios en la religión cristiana.

La clasificación de los motivos en figurativos o no figurativos carece de significación para los aborígenes, para los que lo importante es el mensaje codificado en la imagen. Como ya hemos señalado en líneas anteriores, los conocimientos sobre el *Tiempo de los Sueños*, y en consecuencia la capacidad de identificar lo representado, se revelan de forma progresiva a lo largo de la vida del individuo, pero queda reservado a un determinado género, a los ya iniciados o a los ancianos que han alcanzado la madurez espiritual. Por tanto, nadie, ya sea una persona, un clan o un grupo lingüístico, conoce más que una pequeña parte de todos los relatos de la creación (Mulvaney y Kamminga, 1999, 77) y por tanto de la significación de lo representado.

Tras el contacto con las diversas culturas de exploradores e invasores que llegaron a Australia (en primer lugar los macassan procedentes de diversas islas asiáticas y más tarde los primeros europeos) el arte aborígen sufrió algunos cambios significativos. A los temas

del imaginario local se incorporaron representaciones de objetos, animales y figuras humanas que evidencian claramente la cultura del “otro”. Pero mientras para algunos investigadores se trata simplemente de imágenes seculares del encuentro entre dos culturas (Chaloupka, 1979; Layton, 1992) para otros la representación de objetos, primero macassan y posteriormente europeos, siguió cargada del simbolismo propio del arte aborígen (Frederick, 1999).

El arte del contacto: continuidad o ruptura del simbolismo tradicional.

Como arte de contacto se debe entender a las manifestaciones rupestres producidas durante y tras el contexto de un intercambio socio-cultural (Frederick, 1999:34). Durante mucho tiempo los investigadores australianos han considerado como arte de contacto a las representaciones de objetos o individuos foráneos, ya fueran macassar o europeos, pero no al resto de representaciones que se producen en el mismo contexto siguiendo las convenciones y el simbolismo tradicional aborígen. Sin embargo, como señalan McNiven y Russell (2002), esa interpretación deja de lado la respuesta de los aborígenes a esas incursiones, en los casos en los que se siguen utilizando los motivos tradicionales para enfatizar la relación de los aborígenes con el territorio y para significar el tema de las relaciones sociales.

La relación entre las poblaciones aborígenes y los contactos con macassan y europeos fueron notablemente distintas. Con los macassan los aborígenes establecieron relaciones relativamente cordiales, probablemente debido a que se trataba básicamente de visitas anuales, sin ocupación permanente del territorio aborígen. Los macassan ejercieron una enorme influencia no sólo en el arte sino también en los mitos, los ritos y la cultura material de los aborígenes, que todavía se evidencia en ceremonias y canciones actuales. Muchos elementos decorativos adoptados por el arte aborígen a partir de esos contactos podrían haber sido tomados de los diseños de las telas y los cestos macassan: como los rellenos de rombos, de trama cruzada o en forma de diamante de diversos motivos parietales (Chaloupka, 1993). Esos diseños, lejos de constituir una mera copia artística sin ninguna carga simbólica, pasaron a formar parte de la identidad aborígen reflejando una vez más la identidad del artista y su pertenencia a un determinado clan o grupo lingüístico, por lo que fueron cargados de significación cultural. A pesar de los cambios aportados por las poblaciones macassan, las novedades introducidas no llegaron a transformar el estilo de vida cazador-recolector aborígen.

Por el contrario, el contacto con los europeos fue mucho más trágico, ya que vinieron para quedarse y en muchas áreas desposeyeron a los indígenas de sus tierras. El arte rupestre aborígen pasó a combinar los motivos tradicionales con motivos europeos (armas, caballos y ovejas, hombres con sombrero, etc). Pero estas representaciones no constituían simplemente un reflejo pasivo de los tiempos cambiantes, sino que se convirtieron en una forma de reafirmación de los derechos inalienables de los aborígenes sobre la tierra. Los motivos de tipo europeo no constituían meras ilustraciones de las novedades recién llegadas, sino que fueron impregnados con valores aborígenes con objeto de volver a ganar el control sobre el territorio y los recursos. Como señalan McNiven y Russell, puede que su representación tuviera lugar en el contexto de ceremonias para favorecer su acceso a dichos objetos, o incluso que el objeto pasara a ser

vinculado con las acciones de los Seres de la Creación. Un buen ejemplo de ello es la consideración de las armas como el origen del rayo y del trueno entre algunas poblaciones aborígenes de Queensland (Menson 1986 según cita en McNiven y Russel, 2002, 34), por lo que su representación pasó a jugar un papel simbólico en las ceremonias celebradas para provocar un aumento de las lluvias.

La respuesta de los aborígenes a la invasión fue por tanto física y espiritual. Así mismo se produjo un aumento significativo del arte de tipo mágico, para tratar de controlar el asesinato masivo de aborígenes y la introducción de enfermedades por los europeos. No obstante, en este segundo caso no está claro si los aborígenes atribuyeron las enfermedades a los europeos o las atribuyeron a un comportamiento inadecuado de los propios aborígenes y por tanto la magia estaba destinada a castigar a los propios indígenas responsables de las enfermedades (Chaloupka, 1993). Por último, el arte mantuvo su valor como delimitador territorial, aunque esta vez como una forma de reafirmar la posesión y el control del territorio aborigen frente a los europeos.



Fig. 9. En la colina de Injalak abundan las representaciones de *Barramundi*, completos o troceados (como en esta imagen). La forma más sencilla de transportarlo es cortando la cabeza y sujetándolo por las agallas (izquierda). Así mismo, es importante aprender qué a trocearlo y distinguir qué partes son las más valoradas a la hora de distribuirlo.

Conclusión

En la Tierra de Arnhem las poblaciones aborígenes todavía conservan una gran cantidad de información acerca del significado y la función del arte rupestre que puede ser de gran utilidad para la construcción de una metodología de análisis del arte rupestre antiguo mucho más crítica. Si bien es cierto que se trata de información de culturas contemporáneas, también lo es que los relatos narrados en fechas recientes varían sólo ligeramente de los recogidos por los primeros etnógrafos a principios del siglo pasado (Taçon, 1989b). Al margen de la perduración temporal del relato, lo importante desde el punto de vista arqueológico es que la etnografía nos ayuda a entender las dificultades de reconstruir el significado y la función del arte rupestre cuando se desconoce el contexto socio-cultural.

Entender cómo funciona el arte en una sociedad resulta clave para entender las posibles causas de su variación en relación con la estructura social, el contexto de uso y los cambios que se producen en espacio y tiempo para adaptarse a las nuevas realidades socio-culturales y medioambientales.

Para los aborígenes de la Tierra de Arnhem el arte rupestre ha servido como de forma de transmitir su relación con el paisaje y con los seres que lo habitan. A medida que las representaciones se iban perdiendo, se fueron añadiendo otras nuevas. Pero lejos de olvidarse las representaciones antiguas, pasaron a formar parte del imaginario colecti-

vo y a ser interpretadas como evidencia de los ancestros, los espíritus, los Seres poderosos de la creación, los Seres malignos y las fuerzas de la naturaleza. La diferencia fundamental reside en la concepción del tiempo distinta entre la cultura aborígen y la europea (ver Smith en este volumen). Y mientras para nosotros el pasado ha terminado y está separado del presente, para los aborígenes de la Tierra de Arnhem el pasado continúa en el presente y se mantiene vivo a través del rejuvenecimiento del arte que renueva los vínculos con los antepasados.

Para los investigadores las transformaciones temáticas y estilísticas en el arte rupestre son una evidencia visual de los cambios que han tenido lugar a lo largo de la historia en la Tierra de Arnhem. Esas transformaciones tienen su origen en cambios medioambientales que se evidencian en la fauna representada, en las transformaciones tecnológicas que tuvieron lugar *in situ* y que se evidencian en los cambios en el armamento utilizado a lo largo de la secuencia, o en las situaciones de contacto con otros grupos aborígenes o con culturas foráneas como los macasar o los europeos.

La combinación de ambos conceptos de interpretación del arte rupestre nos proporciona una visión enriquecedora de la importancia del arte para las sociedades pasadas y presentes, ya que el registro pintado de la Tierra de Arnhem nos informa tanto sobre la identidad social e individual de los artistas, su lugar en la sociedad y en el territorio, como sobre los cambios tecnológicos y medioambientales, los conflictos o los intercambios culturales que se han producido a lo largo de la historia en ese territorio.

Afortunadamente, a pesar de que la práctica de pintar en abrigos rupestres ha disminuido notablemente, la transmisión de conocimientos a través del arte (fig. 10) todavía se mantiene viva gracias a la continuidad de la tradición artística sobre corteza o papel.



Fig. 10. La tradición artística y los relatos asociados a ellas continúan transmitiéndose sobre corteza o papel. Raphalia Badari (izquierda) y Sharon Nawirridj con una pintura realizada por el artista Wilfred Nawirridj (Kunbarlanja, 2007).

Bibliografía

- BRANDL, E. (1973): *Australian Aboriginal Paintings in Western and Central Arnhem Land*. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- CLARKE, P. (2003): *Where the ancestors walked*. Allen and Unwin. Crows Nest.
- CHALOUPKA, G. (1979): "Pack-bells on the rock face: aboriginal paintings of European contact in north-western Arnhem Land". *Aboriginal History*, 3 (1-2), 92-95.
- CHALOUPKA, G. (1984): *From Palaeoart to Casual Paintings*. Northern Territory Museums and Art Galleries, Darwin.
- CHALOUPKA, G. (1993): *Journey In Time. The worlds longest continuing art tradition*. Reed books, Sydney.

- CHALOUPKA, G. y GIULIANI, P. (2005): "Strands of time". En Hamby, L. (ed) *Twined together*. Injalak Arts and Crafts. Gunbalanya, 3-17.
- FLOOD, J. (1997): *Rock Art of the Dreaming. Images of Ancient Australia*. Angus & Robertson, Sydney.
- FREDERICK, U. K. (1999): "At the centre of it all: constructing contact through the rock art of Watarrka National Park, central Australia". *Archaeology in Oceania*, 34 (3), 132-144.
- ISAACS, J. (1984): *Australia's living heritage. Arts of the Dreaming*. J.B. Books, Marleston.
- LAYTON, R. (1985): "The cultural context of hunter-gatherer rock art". *Man*, 20 (3), 434-453.
- LAYTON, R. (1992): *Australian Rock Art: a new synthesis*. Cambridge University Press, Cambridge.
- LAYTON, R. (2006): "Habitus and narratives of rock art". En Keyser, J; Poetschat, G. y Taylor, M.W. *Talking with the past. The ethnography of rock art*. The Oregon Archaeological Society, Oregon, 73-99.
- LEWIS, D. (1988): *The rock paintings of Arnhem Land, Australia: social, ecological and material culture change in the Post-Glacial period*. BAR International Series, 415.
- LEWIS, D. y ROSE, D. (1988): *The Shape of the Dreaming*. Aboriginal Studies Press, Canberra.
- MACINTOSH, N.G.W. (1952): *Paintings at Beswick Creek Cave, Northern Territory*. Oceania, 22, 256-74.
- MACINTOSH, N.G.W. (1977): "Beswick Creek Cave two decades later: a reappraisal". In P.J. Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 191-97. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- MCNIVEN, I. J. y RUSSEL, L. (2002): "Ritual response. Placing marking and the Colonial Frontier in Australia". En David, B. Y Wilson, M. (eds) *Inscribed Landscapes. Marking and Making Place*. University of Hawaii Press, Honolulu, 27-41.
- MAY, S.K. (2006): *Creating Community with an Art Centre in Indigenous Australia*. Tesis Doctoral Inédita, Australian National University, Canberra.
- MAY, S.K. (en prensa): "Learning Art, Learning Culture: Art, Education, and the Formation of New Artistic Identities in Arnhem Land, Australia". En Domingo Sanz, I; Fiore, D. y May, S.K. (ed) *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. Left Coast Press, California.
- MULVANEY, J. y KAMMINGA, J. (1999): *Prehistory of Australia*. Allen and Unwin, Sydney.
- ROSENFELD, A. (1997): "Archaeological signatures of the social context of rock art production". En Conkey, M.; Soffer, O.; Stratmann, D. y Jablonski, N.G. (eds) *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. University of California Press, San Francisco (Memoirs of the California Academy of Science, 23).
- SMITH, C. (en prensa): "Panache and Protocol in Australian Aboriginal art". En Domingo Sanz, I; Fiore, D. y May, S.K. (ed) *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. Left Coast Press, California.
- SMITH, C. (1992): "The articulation of style and social structure in Australian Aboriginal Art". *Australian Aboriginal Studies*, 1, 28-34.
- SMITH, C. (1996): *Situating Style. An ethnoarchaeological study of social and material context in an Australian Aboriginal artistic system*. Tesis Doctoral Inédita. University of New England.
- SMITH, C. y BURKE, H. (2007): *Digging it up down under*. Springer, New York.
- TAÇON, P. S.C. (en prensa): "A visit to Injalak twenty years ago". En May, S. y Garde, M. *Injalak, Injalak Arts and Crafts*, Gunbalanya.
- TAÇON, P. S.C. (1989a): *From Rainbow Snakes to "X-ray" fish: The nature of the recent rock art tradition of Arnhem Land, Australia*. Tesis Doctoral inédita, Australian National University, Canberra.
- TAÇON, P. S.C. (1989b): "From the Dreamtime to the present: the changing role of aboriginal rock paintings in Western Arnhem Land, Australia". *The Canadian Journal of Native Studies*, IX (2), 317-339.
- TAÇON, P. S.C. (1994): "Socialising landscapes: the long-term implications of signs, symbols and marks on the land". *Archaeology in Oceania*, 29, 117-129.
- TAÇON, P. y CHIPPINDALE, C. (1998): "Introduction: an archaeology of rock-art through informed methods and formal methods". In Christopher Chippindale & Pau S.C. TAÇON (ed.), *The archaeology of rock-art*, 1-10. Cambridge University Press, Cambridge.
- TAYLOR, L. (1996): *Seeing the inside: bark painting in western Arnhem Land*. Oxford University Press, New York.
- WALSH, G.L. (1988): *Australia's Greatest Rock Art*. E.J. Brill/Brown and Associates, Bathurst.