

Arte aborígen australiano: ¿destrucción, apropiación o protección?

Elisabeth Pérez Izaguirre

Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
elizabethperezizaguirre@gmail.com

Ana Liñero

Máster en Filosofía, Ciencia y Valores (UPV/EHU)
aliner002@ikasle.ehu.eus

Palabras clave: arte aborígen, apropiación, protección, destrucción, autenticidad

Resumen: Se propone reflexionar acerca del proceso de creación del arte aborígen australiano y su posterior uso occidental. Las consecuencias de este uso se plantean en términos de destrucción, apropiación o protección. Para ello, se adopta una perspectiva antropológica que, desde el mercado actual de las obras de arte analiza en qué medida se genera conocimiento social tanto para los espectadores occidentales como para los aborígenes, quienes transforman los significados de sus obras más antiguas y contemporáneas. Las implicaciones de esta reflexión sugieren un modelo de gestión del arte poco responsable, cerca del lucro económico y la buena reputación del arte australiano. Este último punto es desarrollado también en términos de apropiación cultural, autenticidad y relaciones de poder.

Introducción

El presente trabajo pretende acercarse al proceso dinámico de creación y uso de arte aborígen australiano contextualizado en la relación entre Occidente y las comunidades aborígenes. El arte aborígen australiano responde a diferentes tradiciones regionales que difieren entre sí, pues no hay que olvidar que el término aborígen es utilizado por Occidente¹. Sin embargo, tiene en

¹ El término “Occidente” va a ser central en este trabajo y por ello se explicará qué se entiende por el mismo. Aunque es una denominación que puede aglutinar muchos elementos en función del contexto en el que se utilice, concretar demasiado puede limitar su significado. Por ello, lo utilizaremos para denominar tanto a aquellos colonizadores que llegaron a Australia en 1788 y que invadieron sus tierras como a aquellos modos de comprensión y significación del mundo que estos colonizadores tenían y que es en gran parte fruto de una construcción

común un proceso de creación en gran medida ligado a su cultura basada en la creencia de seres creadores como diseñadores de los acontecimientos que ocurrieron en el pasado, ocurren en el presente y ocurrirán en el futuro. La gestión del arte occidental ha pasado, desde la llegada de la colonización inglesa, por varias fases, y también se ha diferenciado por regiones, respondiendo a diferentes intereses y dinámicas relacionales entre Occidente y las diversas comunidades aborígenes.

El desarrollo de la teoría antropológica del arte nos da pistas a la hora de comprender cómo ha sido la conceptualización del arte aborigen desde sus propias comunidades y desde Occidente, dejando entrever el uso que se ha hecho en el mercado de dicho arte. Las especificidades regionales indican una generalidad que está bien explicada por el devenir histórico de las relaciones entre Occidente y los pueblos aborígenes, en términos principalmente de apropiación, aun-

de pensamiento eurocéntrico (Merlan, 2009). Los esfuerzos por habitar y explotar aquellas tierras, muchas veces a costa del trabajo y reclutamiento de comunidades aborígenes generación tras generación, hace que aquellas relaciones fuesen muy problemáticas. Aún hoy en día, y a pesar de un reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas (UNDRIP, 2008), todavía hay un gran legado de aquellas relaciones de poder que se traslada a varios ámbitos de fricción entre lo que se denomina Occidente y diferentes pueblos aborígenes. Por ejemplo, en el ámbito de la educación, un porcentaje muy elevado de niños y jóvenes aborígenes no llega a finalizar los estudios secundarios (Campbell *et al.*, 2012); en el mercado de trabajo hay un gran número de personas aborígenes en situación de desempleo (Anderson *et al.*, 2006: 1777). Así también en el ámbito de la salud, la esperanza de vida de las personas aborígenes es mucho menor que la de los/as occidentales australianos/as (*ibidem*, 2006). Sobre la base de estas diferencias se realiza una distinción denominativa entre Occidente y los pueblos aborígenes.

que también de protección y destrucción, y de autenticidad de las obras. Este artículo se propone reflexionar sobre todo este proceso, que genera un tipo de conocimiento social, así como también elucidar las relaciones de poder inmersas en la gestión del arte aborigen australiano en la actualidad.

Marco teórico

Se presentan las teorías de dos grandes autores como los cimientos de este trabajo: Alfred Gell, como símbolo de la ruptura conceptual con respecto a teorías de antropología del arte anteriores, y Pierre Bourdieu, como base para el análisis del mercado de las obras de arte.

ALFRED GELL

Los problemas actuales en Antropología incluyen en gran medida aquellas concepciones que ponen en duda categorías que están enraizadas con el pensamiento occidental, tales como la estética. Estas categorías han pretendido, desde los tiempos coloniales, universalizar el pensamiento en el panorama artístico (Gell, 1998: 1-5). De este modo, Alfred Gell se opone a esta concepción y propone una teoría transcultural en la antropología del arte. Pone el énfasis en el arte no como producto cultural, sino en función de las relaciones sociales a las que está sujeto. En este contexto de creación de una teoría del arte —y no una teoría de otro campo de estudio de la antropología, como el parentesco o la economía, donde las contribuciones sobre arte dependen de las primeras—, propone que los agentes sociales sean sustituidos por los objetos artísticos (1998: 5). Concretamente,

plantea el concepto de agencia para definir la obra de arte como instrumento de acción social de los/as² artistas (1998: 12-26). Y este concepto supone un buen marco para definir el carácter de muchas de las obras de arte aborígenes australianas, ya que las obras son más bien un instrumento de acción social que un lenguaje simbólico (1998: 153-154; Méndez, 2009: 113-114; Martínez, 2012; Morphy, 1998). Además, las obras de arte serían índices o agentes secundarios que los/as artistas (agentes primarios) han representado y que se han aceptado por una colectividad de espectadores. En este sentido, la obra de arte adquiere una función social concreta, que además no solo tiene en cuenta el mercado occidental de las obras de arte, sino también los movimientos internos entre las propias comunidades, y su influencia en ellas (Méndez, 2009: 113). Cabe mencionar que muchos antropólogos encuentran problemática la propuesta de Gell, ya que, entre otras cuestiones, esta teoría también está sujeta a distinciones analíticas y epistemológicas occidentales, en tanto que depende de diferenciaciones clásicas de la filosofía y las humanidades (Martínez, 2012: 185-186).

PIERRE BOURDIEU

Bourdieu aplica varios conceptos desarrollados en su teoría, tales como *habitus* o “capi-

tal social”, al campo de los bienes simbólicos³ —como las obras de arte—, en aras de establecer un esquema del tipo de relaciones y reglas sociales de creación y producción artística. Pero hay otro elemento que trabaja este autor y que es especialmente relevante para nuestro estudio. De hecho, Bourdieu se centra en el campo económico, el cual parece un universo relativamente autónomo respecto a los bienes simbólicos, como los del campo artístico. Sin embargo, esta supuesta independencia entre ambos no es real, ya que, según él, existe una división muy clara entre el valor de la mercancía y el valor simbólico en la obra (Bourdieu, 1985). De hecho, el mercado se apropia de los bienes simbólicos dentro de una lógica capitalista, dando lugar a dos grandes tipos de especialización en este tipo de mercado de los bienes simbólicos. Por un lado, se daría la especialización para la producción de bienes simbólicos *per se*, dejando parcialmente de lado el interés económico que estos suscitan. Por otro lado, se daría otro tipo de especialización interesada en la creación de productos artísticos generados por y para la satisfacción de las demandas del mercado. En este sentido, se distinguen dos tipos de empresa, entre las cuales estarían aquellas que se interesan por el valor simbólico de la obra, planteando el beneficio económico a largo plazo; y las empresas que se interesan por un beneficio económico a corto plazo, y que se adelantan a las demandas del mercado (Bourdieu, 2002: 213-215).

² Cabe mencionar que, según varias fuentes (Morphy, 1998; Caruana, 1997), la mayoría de los/as artistas han sido hombres, aunque hoy en día cada vez más mujeres comienzan a crear obras artísticas e introducirlas en el mercado. A pesar del interés del tema, este trabajo no podrá tener en cuenta la diferencia de producción artística entre sexos, debido a la complejidad que supondría dicho análisis, respecto a las categorías analíticas aquí planteadas.

³ Estos conceptos —capital simbólico, capital social, o *habitus*, entre otros— son ampliamente desarrollados en el campo de la educación, en obras como *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (Bourdieu, Passeron, 1996). A lo largo de su trayectoria aplicó dichos conceptos a otros ámbitos, como es el caso de la teoría del arte. Para profundizar sobre el desarrollo de estos conceptos, véase Bourdieu (2010).

¿Apropiación, protección o destrucción de las obras de arte?

Respecto a las categorías analíticas aquí planteadas, es preciso definir qué se entiende por las mismas, en tanto que va a ser la base de este trabajo. En primer lugar, por *apropiación* se entiende aquello que los grupos humanos hacen propio del medio material. No se utilizará el término *propiedad*, ni siquiera el de *relaciones de propiedad* —este último se acerca más a nuestro enfoque, atendiendo a la discusión que presentan varios autores (véase Hann, 1998)—, ya que sobre ambos hay un gran debate respecto a su uso y aplicación a la realidad (1998). Por el contrario, utilizaremos el término *apropiación*, que coincide con el uso que le dan varios autores/as (véase Morphy, 1998; Caruana, 1997). Precisamente, este concepto se presenta en estos términos porque atiende a concepciones artísticas que regulan la vida social aborigen en su relación con los seres creadores. De este modo, muchas comunidades aborígenes entienden que la manera de concebir el mundo es realizada mediante el arte (Caruana, 1997; Board of Studies NSW, 2006). Respecto a la protección y la destrucción, en este contexto concreto se entienden como conceptos antagónicos. En tanto que la protección comprendería aquellos procesos en los cuales se respetan aquellas técnicas culturales y artísticas aborígenes la destrucción haría referencia a su contrario, es decir, aquellas prácticas de supresión del bagaje cultural aborigen (Klaström, 2009: 193). Para concretar estas definiciones, hacemos referencia a dos trabajos recientes en los que se profundiza en ambos aspectos. Respecto al concepto de protección, Karlström (2009), hace referencia a un conjunto de acciones puestas en marcha, más o menos institucionalizadas, que pre-

servan la originalidad y autenticidad de la obra. Por el contrario, para el concepto de destrucción, Sims (2013) lo trata en función de las prácticas de vandalismo que ocurren en lugares como Tasmania.

Para comprender cómo se ha dado el proceso de apropiación, protección y destrucción del arte aborigen australiano, hace falta tener en cuenta el marco de referencia histórica en el que se ha visto envuelto: la colonización inglesa. La colonización de Australia se inició a finales del siglo XVIII, cuando los ingleses comenzaron a realizar expediciones en la isla. Desde el primer momento, se declaró Australia como *terra nullius*, es decir, “tierra de nadie”. Esto es, no se reconoció a los habitantes originarios australianos el derecho de propiedad del lugar que habitaban y por esto la isla fue declarada propiedad del Reino Unido. Este despojamiento desembocó en un período de luchas y asimilación cultural (Birch, 1997). De este modo, los primeros contactos de los indígenas fueron primero con los colonos ingleses, y después con antropólogos/as y artistas, entre otras figuras destacables (Morphy, 1998).

Estos primeros contactos entre occidentales y diferentes comunidades aborígenes fueron entrelazando distintas realidades regionales. Sin embargo, todas ellas tienen en común un concepto de apropiación artístico concreto. La mayoría de los/as artistas aborígenes poseen formas de apropiación que se diferencian notablemente de la apropiación occidental. Este es un asunto muy importante, porque el respeto a esta forma de origen de la obra ha sido vulnerado de distintas formas y ha conllevado pérdidas de temáticas de las que se hablará más adelante. Si exceptuamos a los aborígenes que perdieron sus territorios en el proceso de colonización y con ello gran parte de sus costumbres y formas

de vida, se puede afirmar que la propiedad de la obra de arte tiene un matiz más caleidoscópico y complejo que el occidental. Desde Occidente, a nivel general, se considera que el propietario de la obra de arte es aquel que la ha realizado, diseñado o creado. Esto provoca que las estructuras en el mercado del arte coincidan con el modelo de autoría occidental. En cambio, en la Australia aborígen la apropiación de los temas y sus modos de representación se realiza por herencia de los temas directa o indirecta de derechos que proceden de vía matrilineal o patrilineal respecto del mundo natural (territorio) y espiritual (ceremonias, ensueños y conexión con los seres creadores y espirituales).

Incluso el proceso puede ser más complejo porque puede ser el resultado de la negociación entre las “mitades”, y es el caso de la mayoría de las comunidades en Australia Central y la Tierra de Arnhem (Caruana, 1997). Esto se debe fundamentalmente a que los temas no solo poseen propietarios, sino derechos de reproducción. De esta forma, para que un/a artista pueda representar determinado tema tendrá que tener derecho bien porque le pertenezca por herencia, o bien porque se haya ganado ese derecho. De esta manera, la pertenencia comunitaria de la obra se construye mediante pautas, dibujos, temáticas y estilos (Morphy, 1998; Caruana, 1997; Mundine, 2002). Así, por ejemplo, los mapas conceptuales, con su proceso de creación no cartesiano, otorgan autoridad sobre el territorio. Este es el caso del manuscrito realizado por los yolngu –de la Tierra de Arnhem– en 1963. Este manuscrito fue realizado en aras de detener una expropiación de sus tierras para la explotación minera. El caso ganó interés internacional y, a pesar de que finalmente se expropiaron las tierras, fue un gran paso en aras de la lucha

por sus derechos como nativos australianos (Morphy, 1998: 254-255).

En estos procesos, marcados por las diferencias culturales, no hay que olvidar cómo Occidente categorizó el arte aborígen. De hecho, las teorías antropológicas han ido variando a lo largo de la historia en su concepción sobre el arte. En un primer momento, y desde una perspectiva evolucionista, el arte de los pueblos indígenas, denominados como primitivos, no se consideró arte, ya que estas comunidades estaban, según los teóricos de la época, en etapas inferiores al estado de civilización de Occidente. Al mismo tiempo, bajo la categoría estética occidental, las “artes primitivas” no tenían cabida (López Bargados, 1997: 12-13; Morphy, 1998; Board of Studies NSW, 2006; Caruana, 1998; Méndez, 2009: 29). Si bien esta perspectiva cambió con las teorías funcionalistas –el orden social se reflejaba en las diferentes áreas de la vida social como el parentesco o los modos de producción– en esencia, seguía vigente la tesis de que las sociedades primitivas o simples producían arte simple, mientras que las sociedades complejas o civilizadas, arte complejo. A pesar del interés extraacadémico de algunos autores, teorías aceptadas como las de Durkheim consideraban que el arte exótico se enmarcaba en el ritual, en el que las fuerzas naturales eran representadas por lo sagrado, de nuevo categorizando el arte indígena cerca del “estado de naturaleza” y no del de cultura (López Bargados, 1997: 13-18).

Este contexto académico fue de la mano junto con la gestión y el tratamiento de las obras de arte aborígenes, que eran coleccionadas con el propósito de satisfacer la curiosidad occidental, en tanto que productos etnográficos de las sociedades simples. De esta manera, los objetos artísticos de pueblos

primitivos eran aquellos que se comprendían como una forma inferior a la categorización de arte occidental, es decir, como artesanía. Bajo las categorías occidentales no podían ser considerados arte, sino como instrumentos para algo, ya que se trataba de objetos realizados en telas estampadas (como los batiks de seda), sobre suelo (característico del desierto), esculturas como las toas o los troncos huecos utilizados para los reentramientos, construcciones de cuerda tejida (como los cestos), escudos, colgantes de conchas, cerámica y objetos ceremoniales (como máscaras). Sin embargo estas formas, como los cestos, poseen un valor artístico importante en las comunidades como la de los tiwi, de las islas Bthurst y Melville, ya que los objetos hechos con fibras desempeñan en su cosmología un papel muy importante en los acontecimientos ancestrales (Caruana, 1997). Pero no todos los tipos de arte son creados con intención de perdurabilidad. De hecho, la duración de la obra en muchos lugares no es tan importante como su proceso de creación, por lo que la conservación carece de importancia (1997: 123). No obstante, en algunos territorios, como en la meseta de Kimbreley, los/as artistas wandjina cuidan regularmente del estado de las pinturas sobre roca para que sigan conservando su esplendor ancestral (1997: 160). Unido a la idea de volatilidad intencional (Caruana, 1997) de la mayoría de las obras, hay que añadir que Occidente destruyó obras de arte. De hecho, la colonia inglesa resituó a muchas de las comunidades aborígenes en misiones con el objetivo de "civilizarlos", o los obligaron a trabajar en las granjas ganaderas; en muchos casos también con el propósito de construir ciudades, carreteras o explotaciones industriales. De este modo, muchas comunidades aborígenes comenzaron a perder su estrecha

relación con la tierra y con los seres creadores, y se destruyeron algunos tipos de obras de arte, como el arte en las rocas (Morphy, 1998; Sims, 2013).

Si bien hubo excepciones, fue a lo largo del siglo XX cuando comenzó a aparecer cierta curiosidad por parte del mercado occidental respecto al arte aborigen, ya que las categorías como "arte", "bellas artes" o "arte estético" comenzaron a redefinirse (Coleman, 2009; Morphy, 1998; Board of Studies NSW, 2006). De hecho, después de mediados del siglo XX, las interpretaciones ideacionales y la teoría estructuralista de Lévi-Strauss comienzan a cobrar fuerza. Las interpretaciones ideacionales norteamericanas del arte, heredadas de Parsons, y en concreto refiriéndonos a Geertz, cambian la perspectiva de la antropología del arte, basando su argumento en que la teoría del arte no es una entidad autónoma, sino una teoría de la cultura, siendo el arte reflejo de la propia cultura con un significado local (López Bargados *et al.*, 1997: 20-24). Por su parte, la teoría estructural de Lévi-Strauss propone un análisis semiótico sobre el arte, entendiendo que el arte es una parte ineludible del estudio de la antropología, y que existe una relación entre la obra de arte y la estructura social, no siempre correspondiente. A este análisis semiótico hay que añadir la crítica que realiza Lévi-Strauss a las denominaciones *salvaje* o *bárbaro* (Lévi-Strauss, 1993: 165). Estos cambios en la concepción del arte desde la perspectiva antropológica confluyen con diversos casos de artistas o grupos de artistas aborígenes que comienzan a abrirse camino en el mercado de las obras de arte.

Este fue el caso de Albert Namatjira. Namatjira era un aborigen que vivía en una misión luterana en Hermannsburg, en Australia Central, y que mostró interés por

incluir en sus obras técnicas artísticas occidentales. Rex Battarbee y John Gardner, dos artistas de la época, se acercaron a Hermannsburg para pintar paisajes de la zona. Entonces, el pastor de la misión se le acercó a Battarbee para comunicarle el interés de Namatjira por aprender a pintar. Acordaron una expedición para pintar en Palm Valley y Battarbee tan solo tuvo que enseñarle cómo utilizar las acuarelas para darse cuenta del talento de Namatjira. De este modo, Namatjira comenzó a producir obras de arte con la técnica de acuarelas, con la cual obtuvo mucho éxito. Pero hace falta introducir dos situaciones cruciales para comprender el éxito de Namatjira. La primera, que la misión cristiana luterana tenía como objetivo salvar las almas de los aborígenes, y que Namatjira estaba dispuesto a aprovechar su talento para mejorar su situación. Y la segunda, que estaba acostumbrado a contemplar imágenes y obras de arte occidentales en las misiones, en la Biblia, y que además, junto con su habilidad como artesano, creó productos artísticos, como *boomerangs* pintados con imágenes hechas de acuarela (Morphy, 1998: 268-269).

Pero este autor no es un ejemplo único de la influencia artística occidental en sus obras. De hecho, los Wadey y Kimul –ambos en la Tierra de Arnhem– han ido ampliando tras la colonización la paleta de colores y han incluido en las pinturas el verde, el azul, el púrpura y los rosas. Teniendo en cuenta que los colores básicos utilizados en la pintura aborigen son la gama de ocres rojos y amarillos, el blanco y el negro, supuso un cambio importante de adaptación hacia Occidente, ya que los colores tradicionales tenían una conexión especial con los lugares de los que los habían extraído debido a que tenían un significado ritual y político para sus comunidades. No solo se cambiaron los colores,

sino que se empezaron a utilizar pinceles comerciales y fijadores sintéticos de fácil obtención. El deseo de los/as jóvenes artistas de experimentar con nuevos materiales ha llevado a la utilización de pinturas sintéticas comerciales (Caruana, 1997: 24, 93).

Otro ejemplo particular que evidencia el cambio en la categorización social de las obras de arte es el éxito del punteado o *dot painting* de los/as artistas de Papunya. En esta región, en los años 70, un grupo de aborígenes comenzó a pintar en acrílico el punteado. Esta comunidad de Australia Central tenía una gran tradición de comercialización de objetos artísticos (identificados normalmente como objetos etnográficos), que, unido a la gran repercusión de su lucha por los territorios con la Australia occidental, generó un contexto óptimo para una buena comercialización de sus obras (Morphy, 1998: 287-288). A diferencia de la pintura de acuarelas de Albert Namatjira, estas pinturas tenían un alto contenido ancestral, aunque con grandes influencias de estéticas occidentales. La diferencia entre las pinturas de Namatjira y la de los/as artistas de Papunya es que estos/as segundos/as no tuvieron un referente occidental concreto (no hubo un/a artista como Battarbee que les influyera o enseñara sus técnicas). Fue en los años 80 cuando estos/as artistas ganaron reconocimiento y pudieron comenzar a vivir del dinero que les producían sus obras. Una vez que las obras comenzaron a tener éxito, y siguiendo la dinámica de los fondos públicos australianos, estos productos artísticos consiguieron abrirse al mercado internacional, y recibieron subvenciones primero desde políticas del Estado del Bienestar y después desde fondos públicos y privados, tratando así de impulsar las obras de arte para el desarrollo de la economía nacional y generando un mercado global altamente valorado de las obras aborígenes. Hoy

en día se conocen bajo el nombre el Papunya Tula Artists Pty. Ltd. Cabe mencionar que en la actualidad hay más de cien centros de arte que gestionan las obras de este modo en Australia (Keane *et al.*, 2008; Fisher, 2012: 233).

Y esto nos lleva a la etapa actual, en la que, como ya se ha explicitado, aparece la metateoría de Alfred Gell y el cambio de conceptualización que la misma conlleva. Durante los 80 y los 90 hubo exposiciones que marcaron un punto de inflexión en el mercado de arte aborigen australiano, la de la New York Asia Society, “Dreamings”, y la Venice Bienalle, en 1988 y 1990, respectivamente. En concreto, estas supusieron un cambio de perspectiva en el arte aborigen como “arte etnográfico”, a un tipo concreto de producción artística (Ryan *et al.*, 2008). De este modo, cabe mencionar que no todas las producciones artísticas son introducidas de la misma manera en el mercado. Atendiendo a la categorización de Bourdieu, se diferenciarían dos grandes tipos de intermediarios entre el mercado de las obras de arte y los/as artistas aborígenes. Por un lado, estaría aquel intermediario interesado en las obras de arte aborígenes *per se* y que, atendiendo a estéticas universales, introduce las obras de arte al mercado para principalmente compradores elitistas. Sin embargo, el segundo tipo de intermediario no parece gestionar las obras de arte del mismo modo. Teniendo en cuenta que algunos/as artistas que habitan en zonas remotas tienen muchas posibilidades de sufrir problemas de alcoholismo, enfermedades y analfabetismo (Fisher, 2012: 246), y que además no conocen de cerca el mercado de las obras de arte, la figura del intermediario para la venta de las obras es esencial. En muchos casos se presiona a los/as artistas para producir una gran cantidad de obras de arte a cambio de bienes como

alcohol o coches de segunda mano, sin importarles el valor artístico de la obra, sino el valor económico y el número de las obras de arte (2012: 218-220).

Además, muchos/as artistas aborígenes modifican sus estilos artísticos no por voluntad propia o voluntad grupal (para muchas comunidades, la obra tiene autoría grupal), sino como mecanismo para hacerlo más fácilmente comercializable. Esto ha repercutido en que algunos estilos artísticos se dejen de lado y obras como el punteado se produzcan a gran escala, y además que se identifique el arte aborigen australiano con esta particular forma de producción artística (Ryan *et al.*, 2008: 286). Otro ejemplo de esta comercialización es el caso de Groote Eylandt –isla situada al noroeste de Australia–, donde la pintura sobre las cortezas cambió para ajustarse a las demandas del mercado respecto a formas, figuras, colores y composición (Caruana, 1997: 81). Esto ha estado apoyado en iniciativas como las políticas del Gobierno de Keating en “Nación Creativa”, entendiendo el arte aborigen como un producto *marketinizable* para visitantes y locales, y por ello subvencionado (Fisher, 2012: 211). A pesar de esto, pocos/as artistas pueden subsistir con los beneficios que les aporta el arte, y por ello necesitan de ayudas sociales o de trabajos extra para mantenerse. A estos hechos hay que añadir el problema del uso indebido de imágenes en el mercado, reproducciones y copias, que ha generado un gran debate en este entorno respecto a los derechos de autor, la autenticidad y gestión cultural de las obras de arte. Desde 1999 existe el Label de Autenticidad 2006 contra la reproducciones indebidas y la piratería cultural; sin embargo, se siguen dando casos de mal uso de arte aborigen (Board of Studies NSW, 2006: 15-17).

Otro punto a mencionar en torno a la apropiación es la exposición de diferentes obras de arte aborígen australiano en instituciones y organismos públicos como símbolo de la reconciliación y unidad australiana. Este discurso occidental apela a una fuerte concepción nacionalista de lo que es Australia. En 1993, año de las Naciones Indígenas de las Naciones Unidas, el gobierno australiano impulsó una iniciativa de concurso en la que los/as artistas aborígenes podían participar si representaban en sus obras de arte lugares con significado ancestral para ellos/as. De esta iniciativa se organizó una exposición de arte, y después las obras estuvieron expuestas en el Parlamento. Lo novedoso de esta propuesta fue la voluntad del gobierno australiano, hasta el momento inmerso en grandes debates por las tierras con los aborígenes, de valorar de ese modo su herencia cultural. Los Juegos Olímpicos también marcaron un antes y un después en cómo valorar el arte aborígen y todo lo que rodeaba al mismo, pero a su vez muy marcado por la incentivación del turismo; todo ello inmerso en un programa político muy concreto (Fisher, 2012: 104-123).

Autenticidad de las obras de arte

La autenticidad de las obras se plantea en términos de aboriginalidad⁴. De hecho, desde

⁴ Se ha trabajado bastante sobre los términos *aboriginalidad* e *indigenaneidad* tanto desde la antropología como desde organizaciones internacionales con el objeto de avanzar sobre sus derechos. Sin embargo, el mero hecho de trabajar sobre una única definición puede ser problemático, ya que cada comunidad tiene su propia especificidad, y se necesita cierta flexibilidad en la definición (Merlan, 2009). Teniendo en cuenta estos problemas, en Australia se denomina aborígen a la mayoría de pueblos nativos según el término dado

los inicios de la colonización, existe un gran debate acerca de qué es la aboriginalidad en el arte. De este modo, si bien las obras que eran identificadas como etnográficas a finales del siglo XIX y hasta mediados del XX eran consideradas auténticas, aquellas que contenían influencias occidentales en técnicas o temáticas no se entendían como tales. A finales del siglo XX, pero también hoy en día, los/as compradores/as de arte buscaban el elemento del ensueño en la obra que adquirirían, como una característica importante de su autenticidad. El *ensueño* es un término comúnmente utilizado por las comunidades aborígenes que hace referencia a su cosmología, la unión con los seres creadores, a las leyes sociales y rituales, al territorio, a su conexión con la naturaleza, tanto física como espiritual, así como a todos los mitos relacionados con dichos elementos (Caruana, 1997: 214). De este modo, el ensueño se torna necesario en la expectativa artística occidental. Sin embargo, no todo el arte aborígen implica un ensueño de la manera esperada por Occidente⁵. De hecho, la obra de Albert Namatjira se encontró a medio camino entre el reconocimiento occidental y aborígen. Este artista ocultaba, bajo la técnica de acuarela, ensueños. La interpretación occidental consideraba las acuarelas copias poco originales de las obras de sus maestros (1997: 146). Al igual, algunas comunidades aborígenes han mostrado rechazo a obras similares a las de

por los antiguos colonos ingleses. A partir de muchas de las actuaciones de las instituciones occidentales australianas, como el robo de bebés aborígenes, entre otros, la *aboriginalidad* fue proclamada y defendida en los años 1960 como una reivindicación a favor de los derechos de aquellos grupos denominados aborígenes. (2009: 308-309).

⁵ También puede darse el caso de que no haya un ensueño representado en la obra de arte.

Namatjira, por incluir formas de expresión occidentales.

Discusión

La discusión se plantea a tres niveles atendiendo al análisis anterior y también respecto al conocimiento social generado por este proceso dinámico, la instrumentalización del arte como consecuencia del mismo y de las relaciones de poder que operan entre los/as artistas aborígenes y el mercado occidental.

Respecto al conocimiento social generado, se puede afirmar que la propuesta de Alfred Gell, con sus posibles limitaciones, pone en cuestionamiento categorías en la teoría antropológica del arte occidental muy presentes hoy en día. De este modo, la metateoría de este autor pone en relieve la necesidad de acercarnos al análisis del arte rompiendo con constreñimientos teóricos clásicos. Sin embargo, este debate teórico parece no haber tenido la repercusión necesaria a nivel social, ni tampoco en algunos ámbitos artísticos. Este es el caso del Quai Branly, que con su establecimiento en París en 2006 abrió el debate sobre las antiguas categorías de "arte primitivo", utilizando obras de arte contemporáneas aborígenes. También se abrió el debate acerca de otras cuestiones, como la diferencia entre etnografía y obras de arte, si bien desde la antropología y bajo otras disciplinas tampoco queda realmente clara (Coleman, 2009).

Hoy en día, a pesar de que gran parte del discurso académico y la comunidad artística aceptan las obras de arte aborígenes con influencias occidentales, a nivel social todavía existe gran debate sobre qué es auténtico. Aún siguen en gran medida en pie categorías como las de cultura "primitiva" estática e

impermeable y, debido a ello, las influencias occidentales que ha tenido el arte aborígen y que han sido incluidas en sus estilos no son tan atractivas para muchos compradores occidentales (Méndez, 2009: 151-159). Por ello, aquel arte que provenga de áreas remotas tiende a ser más atractivo para cierto tipo de comprador. Con la introducción de técnicas occidentales en Papunya y todo el entramado del ensueño, este tipo de comprador occidental (muchas veces turista) cada vez parece estar más convencido de que las obras deben introducir seres creadores para ser auténticas. De este modo, se vuelve a la categoría de lo "exótico" o "primitivo", y los intermediarios utilizan este recurso en muchas ocasiones para vender las obras. La cooperativa de Papunya es solo un caso particular de las muchas cooperativas que existen y en las que se pueden ver las relaciones de poder que se establecen entre artistas aborígenes y mercado occidental. Sin embargo, otros coleccionistas indican que aquellas personas que realmente están interesadas en este tipo de arte se fijan en la estética de la obra. El denominador común es que hace falta un tipo de conocimiento específico para la apreciación del arte, y lo que distingue son dos colectivos, el primero, el de los turistas que se acercan desde la curiosidad con unas ideas preconcebidas de qué es el arte aborígen, y el de un colectivo erudito que apela a un gusto estético universal en el arte (Fisher, 2012: 172-177). Por su parte, la literatura académica (Morphy, 1998; Caruana, 1997) indica que existe una gran flexibilidad en las comunidades aborígenes a la hora de adoptar nuevas formas de arte y, por tanto, no hay una definición tan estática de qué se considera "arte aborígen". Esta reflexión nos lleva a plantearnos varias preguntas: ¿responden estos debates a categorías de análisis -primitivismo, estático, origen...- que

siguen vigentes, de manera subyacente, en la antropología? Y, si no es así, ¿en qué medida puede la antropología ayudar a cambiar estas categorías sociopolíticas?

El discurso que ha creado el Gobierno australiano respecto al arte aborigen remite a conceptos como la unión y la reconciliación entre las comunidades aborígenes y los descendientes de los colonos. Este discurso ha venido acompañado de acciones concretas, como subvencionar parte de la producción de arte aborigen y publicitar sus obras a nivel mundial, pero, sobre todo, los/as artistas aborígenes han mejorado su estatus en una sociedad mayoritariamente occidental. Sin embargo, sin olvidar todas estas consecuencias positivas, es pertinente recordar que este discurso tiene como contrapartida el hecho de que el arte aborigen es un instrumento económico y retórico. Por un lado, económico porque obviamente la economía australiana se ha visto beneficiada por la gran demanda nacional e internacional de obras de arte aborígenes. Y retórico, en tanto que el arte aborigen es parte de un discurso en el que se defienden unos valores sociales que el Gobierno australiano no ha apoyado hasta hace poco. De hecho, la primera disculpa oficial del Gobierno de este país hacia los aborígenes por las atrocidades cometidas en el pasado colonial la realizó en 2008 el ex primer ministro Kevin Rudd. Además, sigue habiendo artistas aborígenes de zonas remotas que producen obras artísticas en condiciones precarias, y este tipo de arte no es valorado de igual manera que otros, como por ejemplo el punteado (Fisher, 2012). En este sentido, la pregunta pertinente es si la redención de Occidente plantea una obligatoriedad de adaptación de los aborígenes a todos los aspectos de la vida social occidental de Australia.

Finalmente, en relación con las dos lógicas de mercado de los bienes simbólicos planteadas por Bourdieu, cabe mencionar que en Australia se pueden identificar estos dos modelos a la perfección. Si por un lado las empresas interesadas en el arte *per se*, en el caso del arte aborigen australiano, operan desde una lógica de estética universal, las empresas interesadas en el lucro descuidan el valor artístico y se interesan por el mayor número de obras de arte para obtener mayor beneficio. Este tipo de prácticas contribuye en muchas ocasiones a situaciones de precariedad en artistas de áreas remotas, y también a una jerarquización económica y social de los tipos de arte aborígenes australianos (2012). Este hecho plantea la siguiente pregunta: ¿puede la lógica del mercado de Occidente llevar a la completa desaparición de algunas formas de arte, y empobrecer una parte importante del conocimiento aborigen debido a la dominación?

Conclusión

En respuesta a las preguntas planteadas en la discusión, y atendiendo al marco teórico, se puede afirmar lo siguiente:

La antropología puede, mediante la modificación de su discurso, generar debates sociales acerca de diferentes categorías analíticas, como las planteadas en este trabajo. En este sentido, la metateoría de Gell propone un nuevo esquema de análisis que permite romper con categorías anteriores, desligarse hasta cierto punto del discurso occidental sobre el arte, y entender el arte como instrumento de acción social. Por ello, el término apropiación gana relevancia, porque es precisamente la acción social de hacer propio el mundo la que convierte el arte en índice. Si

para muchas comunidades aborígenes el universo es de los seres creadores, los grupos humanos se apropian de este mediante el arte. A diferencia de este tipo de apropiación, Occidente se apropia del arte aborígen y de las tierras con las que las comunidades aborígenes tienen una relación especial mediante el conocimiento científico y unas estructuras socioeconómicas como son el mercado de los bienes simbólicos. Tendríamos, por tanto, dos modos de apropiación diferentes: la apropiación aborígen del mundo mediante el arte, y el modo occidental de apropiación del mundo (en este caso de las obras de arte), realizado mediante el conocimiento científico y las estructuras socioeconómicas.

Al mismo tiempo, no se puede negar que las influencias y acciones de Occidente en el pasado, pero también en el presente, han hecho que algunas formas de arte hayan des-

aparecido. Sin dejar de lado la plasticidad de las culturas y su constante transformación, tampoco se puede negar que hay ciertas cuestiones que perduran a lo largo del tiempo. El modo en que se construye conocimiento artístico en algunas comunidades aborígenes no ha cambiado en su concepción básica ancestral. Por ello, si la apropiación de algunas comunidades aborígenes se hace mediante el conocimiento artístico, y algunas formas de arte están desapareciendo, entonces sí que existe un empobrecimiento importante del conocimiento aborígen debido a las relaciones de dominación de Occidente sobre los aborígenes. Parece entonces que la redención occidental expresada en el contexto artístico indica una obligatoria adaptación para la supervivencia de dichas comunidades en un contexto mayoritariamente occidental como es Australia.

Bibliografía

- ANDERSON, Ian; CRENGLE, Sue; LEIALOHA KAMAKA, Martina; CHEN, Tai-Ho; PALAFOX, Neal; JACKSONPULVER, Lisa (2006) “Indigenous health in Australia, New Zealand, and the Pacific”, *The Lancet*, 367 (9524): 1775 - 1785.
- BIRCH, Tony (1997) “Nothing has changed: The making and unmaking of Koori community”, *Aboriginal Studies Press*, 11-28.
- BOARD OF STUDIES NSW (2006) *Protecting Australian Indigenous Art: ownership, copyright and marketing issues for NSW schools* [en línea] <<http://ab-ed.boardofstudies.nsw.edu.au/files/protecting-australian-indigenous-art.pdf>>.
- BOURDIEU, Pierre (1985) “The market of symbolic goods”, *Poetics*, 14: 13-44.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude (1996) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Segunda edición, México, Fontamara.
- BOURDIEU, Pierre (2002) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (2010) *El sentido del gusto*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores.
- CARUANA, Wally (1997) *El arte aborigen*, Barcelona, Destino.
- CAMPBELL, Perry; KELLY, Peter; HARRISON, Lyn (2012) “The Problem of Aboriginal Marginalisation: Education, Labour Markets and Social and Emotional Well-Being”, *Social Sciences & Humanities Engaging Policy*, 31: 1-24.
- COLEMAN, Elizabeth Burns (2009) *Historical Ironies: the Australian Aboriginal art revolution*. *Journal of Art Historiography* [en línea] <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139154_en.pdf>.
- FISHER, Laura (2012) *Hope, Ethics and Disenchantment: a critical sociological inquiry into the Aboriginal art phenomenon* [en línea] <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDIQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffunsworks.unsw.edu.au%2Ffapi%2Fdatastream%2Ffunsworks%3A10942%2FSOURCE01&ei=ySYZU--aG4aO4wTi84GQAQ&usg=AFQjCNFoguNPh6i1PPUJBIDYu9XLMb7iWA&bvm=bv.62578216,d.bGE>>
- GELL, Alfred (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*, New York, Oxford University Press.
- HANN, Christopher (1998) *Property Relations: Renewing the Anthropological Tradition*, New York, Cambridge University Press.
- KARLSTRÖM, Anna (2009) *Preserving Impermanence. The creation of heritage in Vientiane, Laos*, Department of Archaeology and Ancient History, Uppsala University.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1993) *Raza y cultura*, Madrid, Ed. Cátedra.
- LÓPEZ BARGADOS, Alberto; HERNÁNDEZ, Fernando; BARRAGÁN, Jose María (1997) *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*, Barcelona, Angle Editorial.
- MARTÍNEZ LUNA, Sergio (2012) “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, 7 (2): 171-196 [en línea] <<http://redalyc.org/articulo.oa?id=62323322003>>.
- MÉNDEZ, Lourdes (2009) *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- MERLAN, Francesca (2009) Indigeneity: Global and Local, *Current Anthropology*, 50 (3): 303-333.
- MORPHY, Howard (1998) *Aboriginal Art*, Singapore, Phaidon Press Limited.
- MUNDINE, Djon (2002) *Ramingining: arte aborigen australiano de la Tierra de Arnhem*, Sydney, Museum of Contemporary Art, Sidney y Museo Reina Sofía.
- RYAN, Mark David; KEANE, Michael; CUNNINGHAM, Stuart (2008) “Australian Indigenous Art: Local Dreamings, Global Consumption” [en línea] <http://www.sagepub.com/upm-data/25099_26_C&G_II_Ch_25.pdf>.

SIMS, Peter C. (2013) "No Reprieve for Tasmanian Rock Art", *Arts* (2): 182-224.

UNITED NATIONS (2008) "Declaration on the Rights of the Indigenous People" [en línea] < http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_en.pdf>.

Hitz gakoak: arte aborígena, jabetza, babeseta, suntsipena, benetakotasuna

Laburpena: Lan honen helburua, australiar aborigenen artearen eraketaren eta Mendebaldean ematen zaion erabileraren inguruko gogoeta egitea da. Artearen erabilera eredu honen ondorioak, jabetzaren, babesaren eta suntsipenaren ildotik jorratuko ditugu. Horretarako, ikuspegi antropologiko batetik, egungo arte lanen merkatua landu eta Mendebaldeko nahiz bertako ikusleen ezagutza soziala nola eratzten den aztertuko ditugu; gogoan hartuz, azken hauek, haien artelan zaharreneen eta garaikideen esanahiak eraldatzen dituztela. Gogoe-ta honen ondorioek, interes ekonomikoaren eta australiar artearen izen onaren gaintetik, Mendebaldeko artearen kudeaketa arduragabe bat iradokitzen dute. Azken atal hau kultur jazarpenaren, benetakotasunaren eta botere harremanen ikuspuntutik garatuko dugu.

Keywords: aboriginal art, appropriation, protection, destruction, authenticity.

Abstract: This work thinks of the process of creation of the Australian Aboriginal art and its use in the Western market. The consequences of this use are analysed in terms of appropriation, protection and destruction. Therefore, an anthropological perspective is proposed in order to examine the market of the symbolic goods nowadays. It also analyses what social knowledge is generated in this context, both for the Western and Aboriginal perspectives. The latter, transform the meaning of its oldest and newest artworks, by accepting Western influences. The implications of this work suggest that Western art management focuses on the economic benefit and the good reputation of the Australian art. This last point is developed in terms of cultural appropriation, authenticity and power relations.