

LA PINTURA I LA SEUA SIMBOLOGIA EN LES COMUNITATS DE CAÇADORS-RECOL·LECTORS DE LA TERRA D'ARNHEM

INÉS DOMINGO

SALLY K. MAY

L'art rupestre no és més que l'expressió gràfica d'un sistema de creences i una tradició sociocultural el significat de la qual és tan sols accessible per a aquells que han sigut formats en el si de la cultura o tradició que el va crear. I en aquest sentit és comparable a qualsevol manifestació gràfica la finalitat de la qual és la d'il·lustrar un relat o transmetre un missatge, ja siga per a educar, regular, recordar o senyalitzar. L'art rupestre combina l'art civil i el religiós, però també la informació que en l'actualitat transmetem per mitjà de senyals i cartells, per mitjà de codis que aprenem al llarg de la vida, que es transmeten de generació en generació i la finalitat dels quals és regular el comportament en societat.

Desxifrar l'art rupestre d'una altra cultura és com viatjar a un altre país en què desconeixes el context sociocultural. Els senyals, les imatges i els codis deixen de tindre significat i de transmetre't informació. I per tant ignores com comportar-te, com arribar a un lloc, on trobar el que busques, quines són les teues obligacions, quins perills hi ha, etc. Mentre que una guia del viatger o un amic local poden iniciar-te en la cultura d'un altre país, quan viatgem al passat les possibilitats de desxifrar els missatges transmesos per l'art rupestre queden reduïdes a la identificació visual del tema representat, però perdem el relat a què es vincula i per tant el significat del missatge transmés. Com a arqueòlegs, per mitjà de l'anàlisi del context arqueològic o del lloc que ocupa una representació en el paisatge i en el plafó, tractem de deduir la funció o el missatge transmés, però el desconeixement de les tradicions socioculturals a les quals es vincula limita en gran manera les nostres interpretacions.

En l'actualitat, són poques les cultures en què l'art rupestre encara forma part de la simbologia d'una cultura viva i, per tant, en què encara podem accedir al seu significat guiats pels coneixements dels autors o els seus descendents. Entre els pocs exemples que n'hi ha destaca l'art rupestre australià de llocs com la Terra d'Arnhem (Territori del Nord, Austràlia), on l'impacte de la invasió europea va ser menor que

en altres territoris del mateix país i va permetre la conservació d'una de les tradicions pintades més longeves de la humanitat.

És cert que la interpretació de prop de 40.000 anys de manifestacions rupestres a partir dels coneixements de poblacions aborígens actuals no està exempta de polèmica (Rosenfeld, 1992; Layton, 1992 i 2006), ja que molts investigadors debaten si l'art rupestre antic pot ser interpretat de forma vàlida a partir de l'etnografia moderna. Com qualsevol forma d'expressió cultural, l'art aborígen no és una tradició estàtica i invariable, sinó que s'ha anat adaptant constantment als canvis socioculturals i mediambientals que s'han produït al llarg del temps (Taçon i Chippindale, 1998).



Fig. 1. *Ngarrbek* (equidna) pintat per Bobby Nganjmirra en la galeria principal del tossal d'Injalak el 1985 (Kunbarlanja, oest de la Terra d'Arnhem).

Molts motius contenen diversos significats simbòlics, que no sols varien entre clans o grups lingüístics sinó també entre els membres d'una mateixa comunitat depenent de l'estatus social de l'individu, del seu gènere o del seu grau d'iniciació. Per tant, si hi ha canvis a nivell sincrònic, és més que probable que les interpretacions i el simbolisme hagen variat també al llarg del temps. Però el que no varia és la forma en què l'art s'utilitza per a marcar el territori i transmetre coneixements sobre el paisatge, la societat, la cultura i les formes de comportament.

Si l'art rupestre a Europa no pot estudiar-se dissociat del context arqueològic, a Austràlia ha de tindre en compte a més la informació etnogràfica, que ens permet desxifrar pràctiques socioculturals completament imperceptibles quan es desconeix el context social. I és ací on resideix la importància dels estudis etnoarqueològics, a proporcionar les claus per a determinar les diverses funcions de l'art en societats actuals (Lewis i Rose 1988; Layton 1992; Taylor, 1996) i utilitzar aqueixes claus per a establir models d'anàlisi de l'art rupestre antic. Un dels exemples que millor il·lustra la importància de l'etnografia en la interpretació de l'art rupestre és l'experiència de Macintosh en el seu estudi dels motius rupestres del jaciment de Doria (Barunga, Territori del Nord). En la seua primera visita al conjunt Macintosh va efectuar una interpretació dels motius faunístics a partir de la identificació literal del que representa (Macintosh, 1952), que va resultar errònia en un 90 per cent al visitar novament el conjunt amb l'ancià aborígen i líder del clan Bagual, Lamjerroc (Macintosh, 1977). En aqueixa revisió del conjunt

Macintosh va poder determinar que hi ha almenys quatre nivells d'interpretació dels motius, que van des del simple reconeixement visual d'allò que s'ha representat a una interpretació molt més complexa vinculada amb la seua significació simbòlica, i que les possibilitats d'accedir a la significació sense conèixer el context sociocultural són més aïna escasses.

Amb aquest exemple no volem dir que l'etnografia servisca per a interpretar l'art prehistòric, sinó tan sols per a polir els nostres mètodes d'anàlisi, obrir interrogants en les nostres interpretacions, proposar altres vies d'investigació i qüestionar-nos la validesa i les limitacions del mètode arqueològic. És en aquest sentit on se situa el nostre interès per revisar el significat de l'art rupestre en un context etnogràfic.

La supervivència d'una tradició: l'art rupestre de la Terra d'Arnhem

Durant prop de 50.000 anys la Terra d'Arnhem va ser habitada per diverses poblacions aborígens amb una forma de subsistència basada en la caça i la recol·lecció. Aquestes poblacions s'organitzaven en bandes flexibles, amb un intercanvi de membres per mitjà de matrimonis (Layton, 1985), i la seua dependència de fonts d'aliment estacionals els portava a practicar una certa mobilitat. La relativa simplicitat tecnològica de les poblacions aborígens contrastava amb la seua sofisticada vida sociocultural, amb una major inversió de temps en els aspectes culturals que en les activitats econòmiques, que explica l'elevat desenvolupament de l'art, la religió i les lleis (Flood, 1997, 2). El manteniment d'aqueixes complexes estructures socials i d'aqueixes sofisticades pràctiques culturals es garantia per mitjà de la celebració de cerimònies de forma cíclica (Smith i Burke, 2007, 41). Cerimònies en què religió, història i lleis es fonien a través de danses, música, relats i diverses formes d'art (corporal, rupestre i moble), per a garantir la formació adequada de les noves generacions, l'intercanvi d'idees, de novetats o de matèries primeres, per a acordar matrimonis o per a acomiadar els difunts.

L'arribada dels europeus al Territori del Nord va tindre un fort impacte en les formes de vida d'aquestes poblacions caçadores-recol·lectores (vegeu Salazar, en aquest mateix volum) i va quedar registrada amb gran detall en els abrics rupestres, com havia succeït amb anterioritat durant el contacte amb les poblacions asiàtiques (els denominats makassan). No obstant això, la interrupció del seu sistema econòmic i la seua sedentarització no van provocar la desaparició del seu sistema de creences i les seues pràctiques socioculturals. Ben al contrari, es van veure reforçats com un símbol d'identitat enfront dels *altres* i com una forma de garantir la transmissió de coneixements ancestrals a les noves generacions.

La tradició de pintar i repintar, o rejuvenir, els abrics rupestres constituïa una part integral de la seua obligació de custodiar el territori i revifar la seua significació cultural i les seues tradicions ancestrals, prestant homenatge o renovant els llaços amb esperits i avantpassats. Simbolitzava per tant la renovació cíclica de la vida, com es regenera el paisatge després de l'estació seca o com l'esperit dels difunts retorna a les aigües i a la seua forma d'esperit infant per mitjà de rituals en què els seus ossos s'impregnen amb colorant roig (Taçon, 1989, 334). L'activitat de renovar o rejuvenir els abrics tan sols podia dur-se a terme per individus relacionats amb el jaciment per descendència, és a dir, membres del clan local a què pertanyen les terres on se situa el conjunt (Smith,

1996; Layton, 2006). Però la dislocació cultural que va tindre lloc després de l'arribada dels europeus ha provocat la quasi total desaparició d'aquesta pràctica i el consegüent deteriorament dels conjunts, sense que tornen a ser rejuvenits i per tant sense que els seus poders puguin ser revitalitzats. Així mateix, els moviments de població consegüència de l'arribada dels europeus han provocat que en molts llocs els aborígens es



Fig. 2. La multitud de superposicions és la millor evidència de la continuïtat de l'ús dels mateixos abrics al llarg de diverses generacions i la importància del lloc davant dels motius representats (Galeria Principal del tossal d'Injalak, Kunbarlanja, oest de la Terra d'Arnhem).

veren desproveïts de la seua connexió amb els seus territoris tradicionals i que molts es troben custodiant jaciments o motius que van ser creats per altres i, per tant, amb un art que en origen estava vinculat a un paisatge cultural distint. Però generalment, la reacció de les poblacions traslladades va ser marcar els nous territoris amb nous símbols de la seua identitat i incorporar els símbols d'aquells nous territoris a la cosmologia local (Clarke, 2003, 95-96), el significat de la qual era conegut per alguns membres dels clans veïns. I és que una forma de garantir la supervivència de les tradicions culturals d'un clan, en el cas que la seua població desaparega, és establir aliances amb els clans veïns que porten a compartir aqueixa informació amb

membres selectes dels altres clans a través de cerimònies.

A pesar dels canvis, els coneixements ancestrals es continuen transmetent per mitjà de cerimònies, danses, cançons i relats que tenen la seua representació gràfica en els abrics pintats, i en l'actualitat també sobre escorça d'arbre o paper (vegeu Taylor, 1996; May, 2006 i en premsa). Els ancians encara coneixen i continuen revelant a les noves generacions les tradicions rupestres de la regió, la importància de determinats enclavaments i el significat d'una gran part de les representacions, així com els sistemes de creences i les tradicions orals que s'associen a elles. Alguns d'ells inclús rememoren quan en un passat recent encara van habitar, durant l'estació humida, els abrics pintats pels seus pares i avantpassats i inclús en recorden els noms d'alguns dels autors. En 1986 Taçon va poder constatar encara la realització, tan sols un any abans, de diversos motius plens de simbolisme en el tossal d'Injalak (Gunbalayna, Terra d'Arnhem) per l'ancià aborígen Bobby Nganjmirra i el seu fill Alex, entre els quals destaca la representació de Likanaya, mare dels esperits infants, un equidna o un cocodril d'aigua dolça de la galeria principal (Taçon, en premsa) (fig. 1).

La multitud de motius (gravats, abrasions, pintures, dibuixos, siluetes i impressions) i superposicions que poblen els abrics pintats de la Terra d'Arnhem són l'evidència més clara de la longevitat d'aquesta tradició artística i de la seua progressiva adaptació als canvis socioculturals i mediambientals que s'han produït al llarg de la història (fig. 2). No es tracta per tant d'una expressió cultural estàtica i invariable, sinó que els

canvis estilístics i temàtics constitueixen un testimoni significatiu dels esdeveniments i canvis que van anar donant forma a la seua història (Taçon i Chippindale, 1998).

Per als investigadors resulta fonamental establir la cronologia i la seriació estilística de l'art que pobla les galeries pintades de la Terra d'Arnhem (vegeu les propostes de Brandl, 1973; Chaloupka, 1984 i 1993; Lewis, 1988 o Taçon 1989a) a fi de reconstruir la seua evolució i quantificar els canvis socioculturals i mediambientals passats. No obstant això, per a les poblacions indígenes les superposicions no són més que una evidència de la continuïtat d'una tradició iniciada pels sers ancestrals en el passat, durant el *Temps dels Somnis* (paraula europea utilitzada per a identificar el període de la creació en la mitologia aborigen) (Walsh, 1988, 35), però que perdura en el present. Aquest art, íntimament relacionat amb l'organització social, els drets ancestrals sobre el territori i les relacions entre els diversos grups que mantenen la propietat tradicional de cada territori, combina creences encriptades, que han perdurat centenars de generacions, amb imatges del seu món espiritual i terrenal, les seues pertinences materials o el seu sentit d'identitat individual i de grup (Mulvaney i Kamminga, 1999, 357). És aquest segon aspecte el que ens interessa revisar en aquest article per a comprendre la complexitat de la realitat que governa la producció artística passada i present.

L'art del *Temps dels Somnis*

Com ja hem assenyalat amb anterioritat, la major part de l'art aborigen pren el seu significat del *Temps dels Somnis*, igual que les cerimònies, les danses i les cançons a què es vincula. Durant el *Temps dels Somnis* els Sers o Esperits Ancestrals procedents del cel, del mar o de la terra van recórrer el territori australià donant forma al paisatge amb les seues accions i creant la vida al seu pas. Amb posterioritat, van crear la població, a qui van dotar de diverses llengües i els van atorgar la «Llei», que sancionava l'orde social i que especifica les pràctiques socioculturals, religioses i els codis de conducta que havien de seguir al llarg de la seua vida (fig. 3). Una vegada finalitzat el seu treball, van tornar a la terra, i passaren a formar part del paisatge prenent la forma de rius, muntanyes, roques, arbres, etc. D'aquesta manera, la totalitat del paisatge no és només una evidència de les seues accions passades, sinó de la seua presència en el present (Chaloupka, 1993, 45).

L'ocupació humana del territori va quedar condicionada a la celebració de cerimònies i a la transmissió d'aqueixes lleis sagrades que commemoraven les accions dels Sers de la Creació (Flood, 1997, 349 i 352). Després de la creació i fins a hui dia, a cada un d'aqueixos llocs per on van passar o en els quals es van transformar els Sers de la Creació se'ls associa llegendes específiques que narren la seua creació, cançons i danses que commemoren aquells esdeveniments i motius pintats que representen els sers llegendaris en la seua forma humana o animal (Layton, 1985, 435-436). Les cançons i els relats narren on habiten encara aqueixos Sers i les influències que poden exercir, ja siguen benignes o malèfiques. També relaten quins són els millors llocs i les millors èpoques per a la caça, on trobar aigua en els anys més secs, i especifiquen quines són les regles de parentiu i les normes correctes a l'hora de triar parella. L'art del *Temps dels Somnis* no és més que l'expressió gràfica d'aquestes creences i valors sagrats i, en con-

seqüència, una guia per a desplaçar-se pel territori habitat i conuiu en societat, però també un document que revela la pertinença de la terra a un determinat clan.

Alguns mites sobre els principals Sers de la Creació són compartits per diversos clans o grups lingüístics. Però en aquest cas els clans s'identifiquen amb la part específica del trajecte que recorre les seues terres i amb la llegenda concreta que va tindre lloc



Fig. 3. *Yirgana* és un dels principals avantpassats per als aborígens de la Terra d'Arnhem, en ser la responsable de la seua creació. En les quinze bosses transportava infants que va anar distribuint pel territori, ensenyant-los una llengua i assignant-los un clan.

en aqueixa part del trajecte. Associades amb aquests punts hi ha cançons, llegendes i representacions rupestres específiques, que es diferencien de les d'altres clans a nivell estilístic i tècnic, però també a nivell temàtic (Layton, 1985, 436). Així mateix, hi ha altres mites de caràcter local que es vinculen al territori d'un sol clan (Taylor, 1996). D'aquesta manera, els motius i els seus dissenys interns constitueixen la mostra més evident de la possessió d'un territori, per la qual cosa els drets d'ús d'aquests motius i temes i de les llegendes i cançons associats a ells són guardats zelosament. No obstant això, encara que el clan controla l'ac-

cés als seus jaciments sagrats que delimiten el seu territori, no manté l'ús exclusiu dels recursos d'aquest territori, que poden ser utilitzats per membres d'altres clans (Layton 1985, 436) després d'obtenir el permís del clan pertinent. Aquesta fluïdesa en el moviment pel territori d'altres clans i en l'accés als seus recursos és paral·lela a la fluïdesa dels drets a pintar motius de tipus no sagrat (Rosenfeld, 1997, 294), executats en contextos públics. Els diversos clans mantenen així mateix certs llaços d'unió al participar de tradicions religioses comunes, acordar matrimonis, o al compartir dialectes o drets d'explotació del territori. No obstant això, els dissenys, ja siguin corporals, mobles o rupestres, solen ser específics d'un clan, per la qual cosa utilitzar els dissenys d'un altre sense obtenir-ne el permís és considerat com una usurpació de les seues terres i de la seua identitat (Layton, 1985, 437; Smith, 1992). Només en circumstàncies específiques, com quan s'estableixen aliances, es permet la utilització dels dissenys d'altres.

Per tant, l'art rupestre està íntimament lligat amb el lloc, amb els Sers de la Creació que van actuar en aquell lloc i que van donar identitat al territori i amb la població o el clan a què pertany aquell territori. L'art és, doncs, l'evidència material dels drets inalienables del clan sobre un determinat lloc (ja siga un jaciment o un territori).

En l'actualitat, a pesar que la pràctica de pintar sobre les parets rocoses ha sigut quasi totalment substituïda per les pintures sobre escorça o paper, els drets sobre quins dissenys, quins motius o quins relats pot pintar cada individu segons el seu estatus social i el seu lloc de procedència es mantenen. Per tant, motius, temes i dissenys revelen la identitat de l'individu i el lloc que ocupa en la societat, en l'espai i en el temps.

Els autors

A la Terra d'Arnhem la tradició de pintar sobre parets rocoses s'atribueix fonamentalment als hòmens (Chaloupka, 1993, 23), especialment quan es tracta de contextos cerimonials o sagrats. Aquesta assumció es deu fonamentalment al fet que la majoria de les investigacions que s'han dut a terme a la Terra d'Arnhem han sigut realitzades per hòmens, que treballen al seu torn amb els hòmens aborígens, en una societat en què la informació no es comparteix entre gèneres o entre categories socials distintes. No obstant això, la documentació de negatius i siluetes de mans de dones i xiquets en diversos abrics evidencien, com a mínim, la seua participació en els contextos públics.

Com assenyala Smith (1992 i en premsa), en teoria l'artista pot pintar el que vulga, però en la pràctica està condicionat per les normes que regulen la producció artística en els diversos contextos d'ús. La producció i el manteniment de l'art està regulada per regles que van ser establides pels avantpassats durant el *Temps dels Somnis* i que restringeixen les possibilitats d'introduir variacions estilístiques o temàtiques, especialment en els contextos sagrats. Hi ha regles estrictes sobre qui pot pintar cada disseny, el context en què pot ser pintat, i, en el cas d'objectes sagrats, qui té permís per a veure'ls (Isaacs, 1984, 34). Certes danses, cançons i dissenys són custodiats per determinats individus, que els han heretats dels seus avantpassats, com van heretar els drets sobre la terra o a exercir determinats rols en determinades cerimònies. Per tant, ningú més pot utilitzar els mateixos dissenys sagrats, que es converteixen en un símbol d'identitat i d'estatus social. Atés que les imatges estan vinculades amb determinats enclavaments del paisatge, usar els motius d'una altra persona o d'un altre clan seria com pretendre la possessió de les seues terres (Smith, 1992). No obstant això, l'execució de representacions en contextos no sagrats està menys regulada (Rosenfeld, 1997, 296-297).

Diverses investigacions etnogràfiques han demostrat que a l'hora de diferenciar diversos tipus d'art, els aborígens no presten atenció a la cronologia, sinó als autors i al context de realització, que els porta a diferenciar tres tipus d'art (Rosenfeld, 1997):

- L'art rupestre atribuït als Sers de la Creació. Es tracta generalment d'un art sagrat i ple de simbolisme que s'atribueix a dos tipus d'autors. Certes representacions es consideren efectuades pels *Mimih*, Sers de la Creació i parents dels actuals *Mimih* que habiten en les escarpes i s'amaguen entre els clavills. Els aborígens creuen que els *Mimih* van ser els primers pintors i van ensenyar a pintar



Fig. 4. El gegant *Luma Luma* és l'única representació en el tossal d'Injalak l'autoria de la qual s'atribueix al ser malèfic, que es va emplaçar a ell mateix en la paret.

als seus avantpassats, però també com caçar, trossejar o cuinar els animals, així com les cançons i les danses utilitzades en les seues cerimònies (Chaloupka, 1993, 64). Així mateix hi ha representacions atribuïdes a Esperits Ancestrals, sers malèfics o criatures perilloses que es van situar a ells mateixos en les parets (fig. 4) i que per tant no són considerades representacions pintades sinó els Sers Ancestrals mateixos (Chaloupka, 1993, 87). De vegades aquestes representacions apareixen en llocs inaccessibles, la qual cosa es considera una clara evidència que no van ser realitzats per humans. No obstant això, encara que la seua autoria no és atribuïda als humans, en algunes comunitats els ancians tenen l'obligació de garantir la seua preservació per mitjà de repintaments o retocs realitzats en contextos rituals, per a assegurar que les estacions tornen en el moment adequat, així com per a garantir l'abundància de recursos i el naixement de noves generacions. Alguns investigadors poc inclinats a la utilització de coneixements etnogràfics per a la interpretació de l'art rupestre consideren que l'atribució de la seua autoria als Sers de la Creació és una clara evidència que aquesta manifestació pertany a una tradició extingida i que ha perdut el seu significat. No obstant això, l'adscripció d'un origen espiritual a l'art és un aspecte essencial del sistema de creences aborigen (Layton, 1992). Encara més, en l'actualitat se sap que de vegades els aborígens reencarnen els Sers de la Creació i atribueixen l'autoria de l'art a aqueixos sers mentres efectuen ells mateixos les representacions (Layton, 2006), com una forma de garantir la continuïtat de les seues creences. Un costum que ens recorda la nostra tradició dels Reis Mags o Pare Noel, la finalitat de la qual no és enganyar els xiquets sobre qui els fa els regals, sinó mantindre viva una tradició cultural.

- L'art rupestre creat pels humans, que narra esdeveniments del *Temps dels Somnis*, ja siga passats o presents, i que, per tant, té una simbologia sagrada. Aquest tipus de representacions sovint es consideren evidència de la relació existent entre l'artista, la seua família, el paisatge i determinats Sers de la Creació.
- L'art rupestre creat pels humans, que reflecteix les seues preocupacions (màgia d'amor, commemoració d'esdeveniments o amb finalitat educativa) o les seues activitats quotidianes (com ara escenes de caça o pesca). Es tracta generalment d'un art realitzat en contextos seculars, de caràcter públic.

Els temes

A la Terra d'Arnhem els aborígens van efectuar representacions sobre una varietat de temes entre les quals s'inclouen els mencionats Sers Mitològics, però també figures humanes, marsupials, pardals, peixos, rèptils, empremtes, etc., així com dissenys abstractes.

La majoria de les representacions guarden una estreta relació amb la religió i codifiquen diversos nivells d'informació que són revelats als membres de la comunitat de forma gradual segons la seua edat, el seu gènere, el seu grau d'iniciació i la seua filiació social. En l'actualitat quan els aborígens ofereixen una interpretació al visitant, generalment aquesta és bàsica, la mateixa que se li donaria a un xiquet no ini-

ciat. Els coneixements més profunds sobre el significat, com ara les referències a símbols sagrats utilitzats i altres detalls, es reserven per als ancians de les comunitats que han aconseguit la maduresa ritual.

Junt amb les representacions sagrades hi ha multitud de motius realitzats exclusivament per a passar el temps o per a narrar històries en contextos públics durant les llargues hores que els aborígens passaven en els grans abrics rocosos protegint-se de les pluges durant l'estació humida (Layton, 2006). En aquest cas les representacions són simplement registres de caça i pesca o d'activitats d'índole més quotidiana, encara que no per això estan exemptes de significació cultural.

Entre els temes representats destaquen, a grans trets, els següents:

- Representacions d'esperits, que poden adoptar forma humana o animal, o una combinació d'ambdues, però que inclouen un cert grau de distorsió o elements no humans (fig. 5).
- Sers ancestrals.
- Representacions dels aborígens, pintant-se a si mateixos i els seus parents utilitzant armes i ferramentes, cistelles, bosses, xarxes, així com adorns corporals i vestits. Quan representen escenes narratives, els artistes dibuixen clarament diverses activitats en les quals es plasma el comportament humà i les seues relacions socials. És per això que l'art rupestre d'aquesta regió constitueix una mostra inigualable per a estudiar l'evolució dels utensilis i l'adorn d'aquestes poblacions (Chaloupka i Giuliani, 2005) (fig. 6).
- Mans en negatiu o en positiu, generalment considerades marques personals o com la firma de l'artista, que mostra l'associació d'un determinat individu amb un lloc (Taçon, 1994, 123) (fig. 7).
- Imatges de bruixeria o encisos amorosos: generalment es tracta de representacions humanes (hòmens o dones), que adopten postures ridícules o apareixen en posició invertida i amb els genitals distorsionats i la finalitat dels quals és provocar la malaltia o la mort de la persona *a qui es canta* (fig. 8).
- Aliment i medicines (ja siga d'origen vegetal o animal). En l'art rupestre hi ha nombroses mostres de recursos vegetals i animals que han sigut utilitzats pels



Fig. 5. Encara que podria semblar una escena de caça, es tracta en realitat d'una lliçó de moral que mostra les conseqüències de transgredir les lleis. L'individu transgressor (esquerra) va ser *cantat* pels membres de la seua comunitat perquè els esperits malignes penetraren en ell, per a donar-li una lliçó, i després el van perseguir i el van matar.



Fig. 6. De vegades, els aborígens es pinten a si mateixos en situacions diverses, com les representacions de guerrers del jaciment de *Walk* (pròxim a Kunbarlanja), en les quals s'arplega fil per randa el seu armament (propulsor, llances i destrals que pengen de la cintura o de la mà del guerrer), el seu equip (cistelles en què transporten les seues pertinences, com els bastons per a fer foc) i els seus adorns.



Fig. 7. Les representacions de mans s'utilitzaven ben sovint per a marcar la presència d'un individu en un abríc, de vegades com a símbol de propietat d'un individu o un clan.



Fig. 8. Algunes representacions tenen la finalitat de causar malalties o inclús la mort d'un individu que ha transgredit la llei. Però aquesta forma de màgia també s'utilitza amb posterioritat contra dones infidels o amants que han rebutjat les atencions d'un home (tossal d'Injalak).

aborígens durant generacions com a aliment o com a medicina. La seua presència en l'art els recorda on i en quina estació trobar-los, però també com processar-los i en quin context poden ser utilitzats. En el tossal d'Injalak (Gunbalanya), les representacions de peix, ja siga trossejat o complet però amb subdivisions internes, s'utilitzen per a ensenyar com processar la carn i quines parts són les més valorades a l'hora de fer la distribució de l'aliment (fig. 9). Però el peix no és només aliment, sinó que és un símbol poderós de vida i la seua representació pot utilitzar-se, al seu torn, a manera de mapes que mostren els territoris de diversos clans, per a relatar històries del Temps dels Somnis o inclús per a altres propòsits més restringits (Taçon, 1994, 124).

Al seu torn, els diversos temes mostren variacions depenent de l'estil personal, del clan o del grup lingüístic, per la qual cosa en un sol motiu poden quedar reflectits diversos nivells d'identitat (Taçon, 1994, 124). Així mateix, cada motiu o tema no té un sol significat, sinó que sol contindre significats múltiples depenent del context d'interpretació (Clarke, 2003). Aquests canvis de significat segons el context no són aliens a la nostra cultura o religió, en la qual la figura d'un pollastre pot simplement indicar la presència d'una carnisseria, o representar les tres negacions de sant Pere a Déu en la religió cristiana.

La classificació de motius en figuratius o no figuratius no té significació per als aborígens, per als quals l'important és el missatge codificat en la imatge. Com ja hem assenyalat en línies anteriors, els coneixements sobre el *Temps dels Somnis*, i en conseqüència la capacitat d'identificar allò que s'ha representat, es revelen de forma progressiva al llarg de la vida de l'individu, però queda reservat a un determinat gènere, als ja iniciats o als ancians que han aconseguit la maduresa espiritual. Per tant, ningú, sia una persona, un clan o un grup lingüístic, no coneix més que una xicoteta part de tots els relats de la creació (Mulvaney i Kamminga, 1999, 77) i per tant de la significació del que representen.

Després del contacte amb les diverses cultures d'exploradors i invasors que van arribar a Austràlia (en primer lloc els macassan procedents de diverses illes asiàtiques, i, més tard, els primers europeus) l'art aborigen va patir alguns canvis significatius. Als temes de l'imaginari local es van incorporar representacions d'objectes, animals i figures humanes que evidencien clarament la cultura de l'«altre». Però mentres per a alguns investigadors es tracta simplement d'imatges seculares de la trobada entre

dues cultures (Chaloupka, 1979; Layton, 1992) per a uns altres la representació d'objectes, primer macassan i posteriorment europeus, va continuar carregada del simbolisme propi de l'art aborigen (Frederick, 1999).

L'art del contacte: continuïtat o ruptura del simbolisme tradicional

Com a art de contacte s'ha d'entendre les manifestacions rupestres produïdes durant i després del context d'un intercanvi sociocultural (Frederick, 1999, 34). Durant molt de temps els investigadors australians han considerat com a art de contacte les representacions d'objectes o individus forans, ja foren macassan o europeus, però no la resta de representacions que es produeixen en el mateix context seguint les convencions i el simbolisme tradicional aborigen. No obstant això, com assenyalen McNiven i Russell (2002), aquesta interpretació deixa de costat la resposta dels aborígens a aqueixes incursions, en els casos en què es continuen utilitzant els motius tradicionals per a emfatitzar la relació dels aborígens amb el territori i per a significar el tema de les relacions socials.

La relació entre les poblacions aborígens i els contactes amb macassan i europeus van ser notablement distintes. Amb els macassan els aborígens van establir relacions relativament cordials, probablement pel fet que es tractava bàsicament de visites anuals, sense ocupació permanent del territori aborigen. Els macassan van exercir una enorme influència no sols en l'art sinó també en els mites, els ritus i la cultura material dels aborígens, que encara s'evidencia en cerimònies i cançons actuals. Molts elements decoratius adoptats per l'art aborigen a partir d'aquests contactes podrien haver sigut presos dels dissenys de les teles i les cistelles macassan com els farciments de rombes, de trama encreuada o en forma de diamant de diversos motius parietals (Chaloupka, 1993). Aquests dissenys, lluny de constituir una mera còpia artística sense cap càrrega simbòlica, van passar a formar part de la identitat aborigen reflectint una vegada més la identitat de l'artista i la seua pertinença a un determinat clan o grup lingüístic, per la qual cosa van ser carregats de significació cultural. A pesar dels canvis aportats per les poblacions macassan, les novetats introduïdes no van arribar a transformar l'estil de vida caçador-recol·lector aborigen.

Per contra, el contacte amb els europeus va ser molt més tràgic, ja que van vindre per a quedar-s'hi i en moltes àrees van desposseir els indígenes de les seues terres. L'art rupestre aborigen va passar a combinar els motius tradicionals amb motius europeus (armes, cavalls i ovelles, hòmens amb barret, etc.). Però aquestes representacions no constituïen simplement un reflex passiu dels temps canviants, sinó que es van convertir en una forma de reafirmació dels drets inalienables dels aborígens sobre la terra. Els motius de tipus europeu no constituïen meres il·lustracions de les novetats novin-gudes, sinó que van ser impregnats amb valors aborígens a fi de tornar a guanyar el control sobre el territori i els recursos. Com assenyalen McNiven i Russell, potser la seua representació tinguera lloc en el context de cerimònies per a afavorir el seu accés a aquests objectes, o inclús que l'objecte passara a ser vinculat amb les accions dels Sers de la Creació. Un bon exemple d'això és la consideració de les armes com l'origen del llamp i del tro entre algunes poblacions aborígens de Queensland (Menson, 1986, segons cita en McNiven i Russel, 2002, 34), per la qual cosa la seua representació va

passar a jugar un paper simbòlic en les cerimònies celebrades per a provocar un augment de les pluges.

La resposta dels aborígens a la invasió va ser per tant física i espiritual. Així mateix es va produir un augment significatiu de l'art de tipus màgic, per a tractar de controlar l'assassinat massiu d'aborígens i la introducció de malalties pels europeus.



Fig. 9. En el tossal d'Injalak abunden les representacions de barramundi, complets o trossejats (com en aquesta imatge). La forma més senzilla de transportar-lo és tallant-li el cap i subjectant-lo per les ganyes (esquerra). Així mateix, és important aprendre a trossejar-lo i distingir quines parts són les més valorades a l'hora de distribuir-lo.

No obstant això, en aquest segon cas no està clar si els aborígens van atribuir les malalties als europeus o les van atribuir a un comportament inadequat dels aborígens mateixos i per tant la màgia estava destinada a castigar els indígenes responsables de les malalties (Chaloupka, 1993). Finalment, l'art va mantindre el seu valor com a delimitador territorial, encara que aquesta vegada com una forma de reafirmar la possessió i el control del territori aborígen enfront dels europeus.

Conclusió

A la Terra d'Arnhem les poblacions aborígens encara conserven una gran quantitat d'informació sobre el significat i la funció de l'art rupestre, que pot ser de gran utilitat per a la construcció d'una metodologia d'anàlisi de l'art rupestre antic molt més crítica. Si bé és cert que es tracta d'informació de cultures contemporànies, també ho és que els relats narrats en dates recents varien només lleugerament dels arreplegats pels primers etnògrafs a principi del segle passat (Taçon, 1989*b*). Al marge de la perduració temporal del relat, l'important, des del punt de vista arqueològic, és que l'etnografia ens ajuda a entendre les dificultats de reconstruir el significat i la funció de l'art rupestre quan se'n desconeix el context sociocultural.

Entendre com funciona l'art en una societat resulta clau per a entendre les possibles causes de la seua variació en relació amb l'estructura social, el context d'ús i els canvis que es produeixen en espai i temps per a adaptar-se a les noves realitats socioculturals i mediambientals.

Per als aborígens de la Terra d'Arnhem l'art rupestre ha servit com a forma de transmetre la seua relació amb el paisatge i amb els sers que l'habiten. A mesura que les representacions s'anaven perdent, se'n van anar afegint altres de noves. Però lluny d'oblidar-se les representacions antigues, van passar a formar part de l'imaginari col·lectiu i a ser interpretades com a evidència dels avantpassats, els esperits, els Sers poderosos de la creació, els Sers malignes i les forces de la naturalesa. La diferència fonamental resideix en la concepció del temps distinta entre la cultura aborígen i l'europea (vegeu Smith en aquest volum). I mentres que per a nosaltres el passat ha acabat i està separat del present, per als aborígens de la Terra d'Arnhem el passat conti-

nua en el present i es manté viu a través del rejuveniment de l'art, que renova els vincles amb els avantpassats.

Per als investigadors, les transformacions temàtiques i estilístiques en l'art rupestre són una evidència visual dels canvis que han tingut lloc al llarg de la història a la Terra d'Arnhem. Aquestes transformacions tenen el seu origen en canvis mediambientals que s'evidencien en la fauna representada, en les transformacions tecnològiques que van tindre lloc *in situ* i que s'evidencien en els canvis en l'armament utilitzat al llarg de la seqüència, o en les situacions de contacte amb altres grups aborígens o amb cultures foranes, com els macassan o els europeus.

La combinació d'ambdós conceptes d'interpretació de l'art rupestre ens proporciona una visió enriquidora de la importància de l'art per a les societats passades i presents, ja que el registre pintat de la Terra d'Arnhem ens informa tant sobre la identitat social i individual dels artistes, el seu lloc en la societat i en el territori, com sobre els canvis tecnològics i mediambientals, els conflictes o els intercanvis culturals que s'han produït al llarg de la història en aqueix territori.

Afortunadament, a pesar que la pràctica de pintar en abrics rupestres ha disminuït notablement, la transmissió de coneixements a través de l'art (fig. 10) encara es manté viva gràcies a la continuïtat de la tradició artística sobre escorça o sobre paper.



Fig. 10. La tradició artística i els relats associats a ella continuen transmetent-se sobre escorça o paper. Raphaelia Badari (esquerra) i Sharon Nawirridj amb una pintura realitzada per l'artista Wilfred Nawirridj (Kunbarlanja, 2007).

Bibliografia

- 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. i 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.; Taylor, M.W. (eds.): *Talking with the past. The ethnography of rock art*. The Oregon Archaeological Society, Portland, 73-99.
- LEWIS, D. (1988): *The rock paintings of Arnhem Land, Australia: social, ecological and material culture change in the Post-Glacial period*. British Archeological Reports International Series, 415.
- LEWIS, D. i 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», en Ucko, P.J. (ed.): *Form in indigenous art*. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 191-97.
- MCNIVEN, I. J. i RUSSEL, L. (2002): «Ritual response. Placing marking and the Colonial Frontier in Australia», en David, B.; 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*. [Tesi doctoral inèdita.] Australian National University, Canberra.
- MAY, S.K. [en premsa]: «Learning Art, Learning Culture: Art, Education, and the Formation of New Artistic Identities in Arnhem Land, Australia», en Domingo, I.; Fiore, D.; May, S.K. (eds): *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. Left Coast Press, Califòrnia.
- MULVANEY, J. I KAMMINGA, J. (1999): *Prehistory of Australia*. Sydney: Allen and Unwin.
- ROSENFELD, A. (1997): «Archaeological signatures of the social context of rock art production», en Conkey, M.; Soffer, O.; Stratmann, D.; Jablonski, N.G. (eds.): *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. University of Califòrnia Press, (Memoirs of the Califòrnia Academy of Science, 23), San Francisco.
- SMITH, C. [en premsa]: «Panache and Protocol in Australian Aboriginal art», en Domingo, I; Fiore, D.; May, S.K. (eds.): *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. Left Coast Press, Califòrnia.
- 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*. [Tesi doctoral inèdita.] University of New England.
- SMITH, C. i BURKE, H. (2007): *Digging it up down under*. Springer, New York.
- TAÇON, P.S.C. (1989a): *From Rainbow Snakes to "X-ray" fish: The nature of the recent rock art tradition of Arnhem Land, Australia*. [Tesi doctoral inèdita.] Australia 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.S.C. [en premsa]: «A visit to Injalak twenty years ago», en May, S.; Garde, M. (eds.): *Injalak, Injalak Arts and Crafts*. Gunbalanya.
- TAÇON, P. S.C. i CHIPPINDALE, C. (1998): «Introduction: an archaeology of rock-art through informed methods and formal methods», en Chippindale, C.; Taçon, P.S.C. (eds.): *The archaeology of rock-art*. Cambridge University Press, Cambridge, 1-10.
- 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-R. Brown Associates, Bathurst.