

RECONCILIANDO AUSTRALIA.
COMPROMISO SOCIAL Y PROPUESTA POLÍTICA
DESDE LA CULTURA POPULAR

Roger Bonastre i Sirerol

Universitat Autònoma, Barcelona

Roser Bosch i Darné

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Transcurridos más de doscientos años desde la llegada británica a Australia, el 13 de febrero de 2008 el primer ministro Kevin Rudd se dirigió en nombre del parlamento a la comunidad indígena australiana para pedir disculpas por los más de dos siglos de políticas segregacionistas, expolio e intento de genocidio cultural perpetrados por los sucesivos gobiernos australianos desde 1788¹. Se trató, y así fue interpretado, de un acto simbólico, un gesto enmarcado en el llamado *Proceso de Reconciliación*² iniciado formalmente en 1991 con la creación del *Council for Aboriginal Reconciliation*: un consejo encargado de reducir la fractura social existente entre indígenas y australianos de otros orígenes³.

Sin embargo, a pesar de las recientes iniciativas institucionales, entrado el siglo XXI los indígenas sobreviven en una alarmante situación de inferioridad e invisibilidad

¹ ELDER, B.: *Blood on the wattle: massacres and maltreatment of Aboriginal Australians since 1788*, Frenchs Forest, N.S.W., New Holland, 2003.

² En adelante el texto decide distinguir entre Reconciliación y reconciliación. En mayúsculas hará referencia al proceso institucional y gubernamental empezado en 1991 y en minúsculas a las acciones e iniciativas espontáneas del ámbito sociocultural que se analizan en este ensayo y que son anteriores al proceso oficial.

³ AUGUSTE, I.: «On the significance of saying Sorry - politics of memory and Aboriginal Reconciliation in Australia», *Coolabah*, 3 (2009), pp. 43-50.

con respecto al resto de australianos⁴. No en vano, las limitaciones del proceso de Reconciliación institucional muestran hasta qué punto es necesaria la implicación y el compromiso de la sociedad civil⁵.

En este sentido, con anterioridad al inicio del proceso de Reconciliación y superando sus márgenes, conviene destacar las iniciativas no gubernamentales que, desde los años setenta del siglo XX, vienen tendiendo puentes de reconciliación: estrechando y mejorando las relaciones sociopolíticas y culturales entre indígenas y no-indígenas⁶ australianos. A este respecto, el activismo sociocultural ofrece múltiples ejemplos de actitudes y comportamientos que, por su naturaleza e impacto sobre la comunidad, son a la vez síntoma y vehículo de reconciliación.

Así pues, la presente comunicación se propone destacar y analizar dos de estas iniciativas surgidas desde la música popular y el arte respectivamente, cuyas realidades nos ofrecen abundantes y comunes elementos de análisis para considerar su participación en el complejo proceso de reconciliación entre australianos.

En lo que a la música popular se refiere, la obra y el activismo de cantautores de reconocido prestigio representa una muestra de explícito compromiso sociopolítico centrado en la asunción del agravio histórico unida a una firme voluntad de reconciliación como condición indispensable para la cohesión social en Australia, un posicionamiento celebrado tanto por las comunidades indígenas como por amplios sectores de la sociedad australiana urbana.

Al mismo tiempo, la realidad artística australiana experimenta un giro a partir de la década de los 70 y 80 del pasado siglo con el advenimiento de llamado *Dot Painting*

⁴ Vid. el sitio web de la Australian Human Rights Commission: <<http://www.hreoc.gov.au>> [Consulta realizada 8 de mayo de 2011].

⁵ SHORT, D.: *Reconciliation and colonial power: indigenous rights in Australia*, Aldershot, Ashgate, 2008.

⁶ En adelante el texto usa el concepto no-indígena, traducido de la nomenclatura anglosajona, al no encontrar otro concepto en español más idóneo y regulado.

en el desierto Central. Una iniciativa resultante de la voluntad y capacidad de cooperación entre indígenas y no-indígenas australianos. Un ejemplo de cohesión, integración y respeto mutuo cuyo éxito radica, por encima de todo, en el gran impacto de concienciación social ejercido sobre el conjunto de la comunidad australiana permitiendo la difusión y el reconocimiento del pasado indígena.

La aportación de la música popular al proceso de Reconciliación

Aunque a menudo se tiende a menospreciar su aportación sociocultural, la eclosión de la música popular contemporánea es uno de los fenómenos culturales de producción y recepción masiva más definitivos de la segunda mitad del siglo XX. No en vano, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días son numerosos los ejemplos que muestran su dimensión sociocultural y política así como su participación en la construcción de realidades sociales. Ciertamente, además de reflejar las circunstancias de su período histórico, la música popular ha tomado parte activa en la formación y articulación de identidades y actitudes tanto individuales como colectivas, ha intervenido en procesos de transmisión ideológica y actualmente es una realidad omnipresente en la llamada sociedad de la comunicación⁷.

En lo que a ello se refiere en relación al proceso de reconciliación en Australia, serán destacadas las trayectorias de los cantautores australianos Neil Murray⁸, Shane Howard⁹, Paul Kelly¹⁰ y la banda Midnight Oil¹¹, cuyas obras y actividades ofrecen

⁷ MARTÍ, J.: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès, Deriva Editorial, 2000.

⁸ MURRAY, N.: *Native born: songs of Neil Murray*, Camberwell East, Vic, One Day Hill, 2009 y SMITH, G.: *Singing Australia: A History of Folk and Country Music*, Melbourne, Pluto Press Australia, 2005.

⁹ HOWARD, S.: *Lyrics*, Camberwell East, Vic, One Day Hill, 2010 y SMITH, G.: *Singing... op. cit.*

¹⁰ KELLY, P.: *How To Make Gravy*, Melbourne, Penguin, 2010 y SMITH, G.: *Singing... op. cit.*

¹¹ BONASTRE, R.: «Un caso paradigmático de compromiso social y político en el rock: Midnight Oil», en LUPIOLA, A. (dir.): *Economía y rock: la influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 139-211 y DODSHON, M.: *Beds are burning: Midnight Oil, the journey*, Camberwell, Vic, Penguin Group (Australia), 2005.

comunes y abundantes elementos de estudio para considerar su participación en el proceso de reconciliación. En este punto conviene señalar que, aunque las referencias a músicos indígenas serán constantes, se fijará el interés en la trayectoria de músicos no indígenas en tanto que herederos e involuntarios beneficiarios materiales de las sucesivas oleadas de europeos llegados a Australia desde 1788, a la sazón descendientes de los causantes del agravio sobre la comunidad indígena. Se pretende así destacar el significado simbólico e histórico de su compromiso con el proceso de reconciliación, un síntoma a la vez que un vehículo de reconciliación sociocultural y política.

Huelga decir que dichos artistas no son los únicos músicos que han cantado y actuado para favorecer la convivencia y la reconciliación en Australia, pero sin duda fueron los primeros en obtener por ello el reconocimiento de la sociedad australiana, quienes más lejos han llegado en su cometido y quienes mayor interacción han logrado con las comunidades indígenas¹². En este punto puede afirmarse que su carrera transcurre paralela a la evolución del pleito indígena desde finales de los años setenta del siglo XX y resulta inseparable del proceso de concienciación indigenista de la sociedad australiana. Semejante aportación y compromiso se manifiesta en cuantiosas canciones y actividades centradas en la asunción del agravio histórico así como en la expresión de una firme voluntad de reconciliación nacional como condición indispensable para la cohesión social en Australia.

En este sentido, para exponer la obra y actividades de Kelly, Murray, Howard y Midnight Oil con la suficiente perspectiva, habría que referirse a un primer estadio de concienciación que podría definirse como fase del descubrimiento. Nacidos durante la década de los cincuenta del siglo XX, como la gran mayoría de australianos no indígenas escolarizados en las grandes ciudades, Kelly, Murray Howard y los

¹² DUNBAR-HALL, P.: *Deadly Sounds, Deadly Places: Contemporary Aboriginal Music in Australia*, Sydney, UNSW Press, 2004 y READ, P.: *Belonging: Australians, Place and Aboriginal Ownership*, Oakleigh, Victoria, Cambridge University Press, 2000.

integrantes de Midnight Oil¹³ crecieron ignorando la historia y cultura indígenas. La historia y la desdicha de los habitantes más antiguos de Australia les fue ocultada y negada¹⁴.

No fue hasta la llegada de los años setenta, con Murray y compañía compaginando estudios con sus primeras actividades musicales, cuando las publicaciones de una nueva generación de historiadores puso al alcance de la población una *nueva historia* del país atendiendo a las injusticias cometidas sobre los nativos¹⁵. Al mismo tiempo se sucedieron acontecimientos significativos en el proceso de reivindicación indígena tales como el establecimiento de la *embajada* Aborígen¹⁶ ante el parlamento federal, las primeras victorias del *Land Rights Movement* y la redacción de la primera ley territorial indígena a cargo del gobierno reformista de Gough Whitlam. En este contexto y afectando muy especialmente a la generación de los músicos que nos ocupan, tuvo lugar un heterogéneo pero imparable proceso de concienciación indigenista que llevaría a destacados sectores de la sociedad australiana a exigir gestos de reconciliación hacia los indígenas¹⁷. A este respecto, significativa resulta la confluencia Murray, Howard, Kelly y Midnight Oil en el deseo de conocer la Australia indígena, una inquietud que desde finales de los años setenta se materializaría en viajes y largas estancias en el Desierto Central (Territorio del Norte), experiencias de contacto con el entorno y las comunidades indígenas que marcarían para siempre su vida y su obra.

¹³ Entre 1977 y 2002 integraron la banda Rob Hirst, Jim Moginie, Martin Rotsey, Peter Garrett, Bones Hillman, Peter Gifford y Andrew James.

¹⁴ REYNOLDS, H.: *Why weren't we told, a personal search for the truth about our history*, Ringwood, Vic, Penguin, 2000.

¹⁵ PILGER J.: *A Secret Country*, London, Vintage, 1992 y MACINTYRE, S.: *A Concise History of Australia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

¹⁶ En los textos académicos se usa Aborígen en mayúsculas, y sus derivados, al referirse a la cultura indígena australiana en particular, y distinguirla de otras sociedades aborígenes de otros territorios y países.

¹⁷ BURGMAN, V.: *Power, Profit and Protest: Australian Social Movements and Globalisation*, Crows Nest-Sydney, Allen & Unwin, 2003.

En tanto que músicos y cantautores, su principal muestra de compromiso con el proceso de reconciliación se encuentra en canciones y álbumes centrados en el reconocimiento y asunción del agravio histórico, en la celebración de la cultura indígena y en la llamada a la cohesión social. Se trata de canciones -textos musicados- que ejemplifican y visualizan el despertar de una generación de australianos que descubre y afronta la tragedia de la colonización de *su* país, que reacciona ante las mentiras del oficialismo gubernamental. De este modo, su obra forma parte de un discurso sociocultural y político de reconocimiento y lamento; representa un intento de recuperación de la memoria histórica a cargo de la sociedad civil. Considerando entonces que el proceso de reconciliación oficial no comienza hasta 1991, las canciones de Murray, Kelly, Howard y Midnight Oil representan una de las primeras expresiones socioculturales -provenientes de la sociedad civil no-indígena- de asunción y denuncia de la tragedia humana causada por la conquista y colonización británica de Australia.

Otro factor a considerar en su proceso de concienciación indigenista lo hallamos en canciones que unen a dichos artistas en el reconocimiento y celebración de la cultural indígena. Consecuencia directa de la ya referida fase del descubrimiento, se trata de otro síntoma y vehículo de reconciliación que implica la divulgación y ensalzamiento de la cosmología indígena, de sus relaciones humanas y especialmente de su relación con el entorno. De este modo, se reivindica su derecho a la soberanía sociocultural y política, su derecho a proyectarse en el futuro siguiendo el camino de sus ancestros.

En este sentido, considerando el proceso de desestructuración social y el intento de genocidio cultural al que los colonizadores sometieron a los indígenas, la obra de los artistas aquí citados representa un cambio significativo en la conciencia social, nacional e indigenista de una nueva generación de australianos. De este modo, mediante sus álbumes, representantes no-indígenas de la cultura popular australiana contemporánea

rinden tributo y expresan admiración por la historia y culturas indígenas, escriben canciones de homenaje a la supervivencia indígena a los más de dos siglos de políticas segregacionistas.

Finalmente, numerosas son las canciones que junto a la denuncia y el reconocimiento, reclaman un proceso de reconciliación, de justicia social, un esfuerzo para encarar y superar el agravio histórico, para construir un futuro de concordia entre indígenas y australianos de otros orígenes.

Cantando reconciliación: Neil Murray, Shane Howard, Midnight Oil y Paul Kelly

A continuación se tomará como fecha de referencia el año 1980 para presentar brevemente la obra y actividades de los autores aquí citados.

Es entonces, en 1980, cuando Neil Murray (1956, Ararat, Victoria) abandona su estado natal para instalarse en Papunya (Territorio del Norte). Allí entrará en contacto con los hermanos Butcher, miembros de la comunidad indígena local, con quienes ese mismo año fundaría la banda Warumpi Band, a la postre el primer grupo de rock en grabar música popular en lengua indígena australiana. En poco tiempo Warumpi Band se convertiría en el fenómeno musical de mayor popularidad en los asentamientos del Territorio del Norte y en un ejemplo paradigmático de convivencia sociocultural entre indígenas y australianos blancos. En este sentido, sorprendentemente ilustrativa para los asistentes a sus conciertos, resultaría la imagen de un australiano blanco -Neil Murray- cantando en lengua *Luritja* canciones de reivindicación indígena. Entre otros títulos, piezas como *Blackfella-Whitefella*, *Island Home*, *Papunya* o *We Shall cry* conformarían un repertorio musical y lírico centrado en la reconciliación social y el enaltecimiento de la cultura indígena.

Tras la disolución de la banda a finales de los ochenta, Murray iniciaría su carrera en solitario editando álbumes temáticos centrados en la Australia indígena, en su paisaje y sus ancestrales moradores, en sus retos y aspiraciones. Con los años, Murray desarrollaría una estrecha relación con numerosas comunidades y artistas indígenas en forma de colaboraciones que llegan hasta nuestros días. Son un claro ejemplo de todo ello canciones como *Native born*, *Broken Song*, *Spirit*, *Clever man*, *People of the Earth*, *Eddie Mabo*, *Myall Creek*, *Tjapwurrung Country* o *We'll build a Nation*, cantos y versos de un australiano no-indígena a la búsqueda de la armonía entre el pasado, el presente y el futuro de Australia.

Una trayectoria muy parecida y casi paralela siguió Shane Howard (1955, Dennington, Victoria) quien, a raíz de un viaje a Uluru (Territori del Norte) en 1980, reorientó las actividades de su banda de rock, Goanna, hacia la reivindicación proindígena en virtud de la cual recorrería el país junto a la banda indígena No Fixed Adress. De entre los trabajos discográficos de Goanna sobresaldría especialmente *Spirit of Place*, entre cuyas piezas conviene destacar *Solid Rock*, la primera canción -compuesta por un músico no-indígena- en referirse al maltrato de los indígenas en términos de genocidio. Como en el caso de Neil Murray -con quien colaboraría en diversas ocasiones-, tras la separación de Goanna Howard se lanzaría en solitario expresando en canciones como *Corroboree*, *Children of the Southern land*, *The River knows*, *Murri time*, *Heart of my country*, *Indigenee*, *Kingfisher's dreaming* o *Brothers and Sisters* sus preocupaciones y anhelos entorno a la relación entre indígenas y australianos de otros orígenes. Así mismo, a largo de los años, Howard afianzará una sólida relación artística con destacados músicos indígenas, entre ellos Bart Willoughby, Archie Roach, Uncle Banjo, Joe Geia o Jimmy Chi. Recientemente, Howard ha entrado a formar parte de la banda The Black Arm Band, colectivo artístico formado por músicos

-fundamental pero no exclusivamente indígenas- dedicado a celebrar y promover la supervivencia de la cultura indígena. Muy significativamente, en el repertorio de The Black Arm Band encontramos canciones tanto de Howard como de Murray, Kelly y Midnight Oil¹⁸.

También a inicios de los ochenta la banda de rock Midnight Oil (surgida en 1976 en Sídney) comenzaría a dar muestras de su inquietud por la cuestión indígena, un interés que, tras hacerse evidente en canciones y conciertos, se materializaría en 1986 en un gira -junto a Warampi Band- sin precedentes por los asentamientos Aborígenes del Territorio del Norte¹⁹. La gira, bautizada de forma significativa como *Blackfella-Whitefella Tour*, serviría de inspiración temática para un nuevo e histórico álbum de Midnight Oil cuyo éxito ofrecería al pleito indígena una audiencia de millones de personas alrededor del mundo. De este modo, gracias al éxito nacional e internacional de sus discos -jalonados de referencias a la convivencia social en Australia- los de Sídney se convertirían hasta su disolución en destacados promotores públicos del proceso de reconciliación y en embajadores de los derechos indígenas más allá de las fronteras de Australia. A este respecto, uno de sus actos reivindicativos de mayor impacto tuvo lugar durante la ceremonia de clausura de los JJOO de Sídney cuando los integrantes de la banda aparecieron en escena vestidos de negro con la palabra *Sorry* -dirigida a la comunidad indígena- impresa en grandes y visibles letras blancas sobre su ropa. El gobierno australiano aún tardaría ocho años en hacer lo propio.

Entre más de un centenar de canciones compuestas y publicadas en más de una docena de álbumes, las canciones de Midnight Oil orientadas a la reivindicación indígena y reconciliación nacional son numerosas, hallaremos sin embargo las referencias más explícitas en títulos como *River runs red*, *Who can stand in the way*,

¹⁸ Vid. <<http://www.blackarmband.com.au>> [Consulta realizada el 8 de mayo de 2011].

¹⁹ McMILLAN, A.: *Strict Rules*, Sydney, Hodder & Stoughton, 1988.

Maralinga, Jimmy Sharman's Boxers, Luritja Way, Warakurna, One country, Time to heal y las anteriormente citadas *The Dead Heart* y *Beds are burning*.

Por su parte, mediados los ochenta, el cantautor Paul Kelly (1955, Adelaida, Australia Meridional) empezaría -con explícitas canciones como *Maralinga, Pigeon/Jundamurra, Special Treatment, Rally Round the Drum* o *Bicentennial*- a expresar su malestar por la situación de los indígenas. Al mismo tiempo, produciría las obras de algunos de los artistas aborígenes de mayor prestigio como Archie Roach y Kev Carmody, con quienes compondría numerosas obras, entre ellas la celebrada *From Little Things Big Things Grow*, alegato de la lucha territorial indígena. Asimismo, junto a Peter Garrett de Midnight Oil, Kelly participaría en la composición de *Treaty*, el exitoso *single* internacional de la banda indígena Yothu Yindi. En la misma línea, formará parte del colectivo de artistas Singers for the Red, Black and Gold que en 1998 editaría la canción *Yil Lull*, himno reivindicativo compuesto por el cantautor indígena Joe Geia. También se implicaría en la dirección y composición de bandas sonoras para películas y musicales dedicados a ensalzar la cultura indígena como *Jandamarra* o *One Night The Moon*. Con el tiempo la obra de Kelly lograría tal prestigio que los textos de sus canciones se han convertido en objeto de estudio en los programas curriculares de la enseñanza pública en Australia.

Consideraciones sobre la aportación de la música popular al proceso de reconciliación

Observadas y analizadas en su contexto sociopolítico, las obras y actividades de Murray, Kelly, Howard y Midnight Oil visualizan la aportación de la música popular -a cargo de australianos no-indígenas- a la reconciliación nacional, ejemplifican su compromiso con un proceso de reconocimiento y justicia social que cimiente bases

sólidas sobre las que construir un futuro de igualdad para todos los habitantes de Australia.

Al mismo tiempo, además de evidenciar la existencia de una voluntad reconciliatoria entre los descendientes de los colonizadores, su música ha permitido y permite una interacción con las comunidades indígenas con apenas precedentes, un diálogo de muy difícil articulación en otros ámbitos. Así, sus colaboraciones con artistas indígenas -representantes de comunidades de todo el país- como The Warumpi Band, Archie Roach, Youthu Yindi, Kev Carmody, Uncle Banjo, No Fixed Address o Jimmy Chi, entre otros, deben, sin duda, ser observadas como experiencias de reconciliación civil, de reconstrucción social.

En este sentido, con la perspectiva que actualmente ofrecen las actividades de bandas como The Black Arm Band, la música contemporánea indígena ha permitido visualizar el reconocimiento de los nativos hacia los artistas aquí referenciados. Considérense el hecho, la imagen y la dinámica de músicos indígenas -de gran ascendente en sus comunidades- interpretando canciones de reconciliación compuestas por los descendientes de aquellos que, apenas unas generaciones atrás, tan cerca estuvieron de provocar la desaparición de la comunidad indígena australiana. Sin duda alguna, su significado sociocultural es enorme, de carácter histórico si se observa con la perspectiva temporal y social que ofrece el difícil avance del proceso de reconciliación, y en este punto, semejante interacción sociocultural representa una muestra evidente de la gran capacidad conciliatoria de la música, del arte.

Por todo ello, puede reconocerse en la obra y trayectoria de Shane Howard, Neil Murray, Paul Kelly y Midnight Oil -cuyas carreras cubren un período que se prolonga desde finales de los años setenta del siglo XX hasta la actualidad- un legado de

activismo sociocultural de gran recorrido, un agente social en el complejo proceso de reconciliación nacional en Australia.

La aportación del Dot Painting al proceso de Reconciliación

En este mismo escenario de reconstrucción civil se analiza la génesis del *Dot Painting*. Éste es un movimiento que engloba una gran variedad de escuelas, todas ellas salidas de los centros de arte de las comunidades indígenas que pueblan los Desiertos centrales y occidentales de Australia.

En la historia del movimiento las obras se consideran un producto híbrido fruto del contacto cultural. La razón de esta catalogación es que las obras combinan los símbolos iconográficos tradicionales de los distintos grupos del desierto y, por lo tanto, transmiten contenidos tradicionales vinculados a la ley y a las culturas indígenas pero, a su vez, están pintados con materiales de la tradición artística occidental (acrílico sobre telas) para la recepción de un público exógeno; léase un público no-indígena que consume en escenarios no rituales²⁰.

A esta definición el texto añade otra característica muy remarcable para el apartado que sigue: el hecho de que el movimiento surge de un esfuerzo de cooperación entre indígenas y no-indígenas, creando lazos de colaboración y entendimiento que son un ejemplo práctico de reconciliación para la sociedad australiana.

El éxito a nivel (inter)nacional²¹ de estas obras desde 1980 ha sido exponencial. Ejemplo de ello es el récord alcanzado por la obra *Warlugulong* de Clifford-Possum Tjapaljarri que fue subastada en Sotheby's por 2.4AUD en 2007²². Otra prueba de este

²⁰ MYERS, F.: «Representing culture: the production of discourse(es) for Aboriginal acrylic paintings», *Cultural Anthropology*, 6 (1) (1991), pp. 26-62.

²¹ En adelante se usará el concepto (inter)nacional para referirse a las esferas nacional australiana e internacional a la vez.

²² <<http://www.theaustralian.com.au/news/nga-acquires-a-new-blue-poles/story-e6frg8qx-111114038729>> [Consulta realizada 11 de Junio de 2011].

éxito es el reclamo (inter)nacional que tienen las muestras de *Dot Painting*²³. A su vez, hay que remarcar que el auge de este movimiento queda englobado dentro del éxito global del arte indígena contemporáneo australiano. Prueba de ello son las cifras de participación de artistas indígenas en festivales internacionales. En la primera década del siglo XXI esta participación fue del 70-80% en contraposición al 30-20% de artistas australianos no-indígenas²⁴.

Consecuencia y repercusión directa de este éxito es la visibilidad que las obras han dado a la sociedad indígena australiana y cómo ésta, largamente silenciada desde el inicio de la colonización, es un elemento activo en la construcción de la identidad australiana actual.

El presente texto apuesta por un análisis sociocultural de la génesis del *Dot Painting* y sus repercusiones en el escenario de reconciliación de la sociedad australiana desde un prisma de iniciativa popular y espontánea, previo al proceso de Reconciliación gubernamental. En este análisis se incide en la importancia que la visibilidad y éxito del movimiento han dado a la sociedad indígena, celebrando las diferentes culturas indígenas de la zona del desierto australiano y reconociendo el agravio que esta sociedad sufrió en los dos siglos de colonización. A la vez, el texto incide en el esfuerzo cooperativo entre indígenas y no-indígenas del *Dot Painting* en sus primeros años, una cooperación que dura hasta la actualidad y que queda ejemplificada en la importancia que tienen hoy en día los centros de arte de las distintas comunidades del desierto.

La razón de esta propuesta de análisis radica en tres elementos básicos. El primero de ellos es que el *Dot Painting* nace del mencionado espíritu de cooperación

²³ Como ejemplo se recomienda la consulta de la lista de exhibiciones (inter)nacionales que el Warlu ha hecho en lo que llevamos de 2011: <www.warlu.com/exhibitions/>

²⁴ ALTMAN J.: «Marketing Aboriginal art», en KLEINERT S. Y NEALE M. (eds.): *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*, South Melbourne, Oxford University Press, 2000, pp. 461-465; OSTER, J.: *Aboriginal community art as sustainable business*, Desert knowledge symposium address, Alice Springs, Northern Territory, Australia from 1-3 November 2006 y SENATE'S REPORT: *Standing comité on environment, Communications, information technology and arts. Indigenous art – securing the future. Australia's Indigenous arts and crafts sectors*, June 2007.

entre indígenas y no-indígenas. La importancia de este espíritu aumenta al contextualizar el movimiento en su escenario histórico y espacio-temporal. Las llamadas comunidades indígenas derivan de las reservas creadas por el gobierno bajo las políticas raciales, de carácter segregacionista, que se llevaron a cabo entre los siglos XIX y XX. El objetivo de dichas políticas era controlar y localizar la población Aborigen –tradicionalmente nómada-, limitando su movilidad y castrando su estilo de vida tradicional y su «Aboriginalidad»²⁵.

La creación de estas reservas se desarrolló paralelamente a las llamadas políticas de asimilación y absorción, igualmente de índole racial, que afectaron a los niños de sangre totalmente indígena y los mestizos entre 1900 y 1970. Estas políticas tenían como base la segregación a la fuerza («by compulsion duress or undue influence»²⁶) de estos niños de sus senos familiares con el objetivo de insertarlos en la sociedad no-indígena australiana²⁷.

Tal como testifican los documentos gubernamentales de dicho período histórico y sus víctimas no queda ninguna duda que el objetivo final de esas políticas era: «... a policy of systematic genocide, an attempt to wipe out a race of people»²⁸. Este objetivo final se llevó a cabo en dos sentidos complementarios. En primer lugar, controlando los miembros adultos en las reservas, limitándoles la movilidad y alejándoles de sus tierras ancestrales, que son importantes *locus* de creación de la identidad colectiva e individual. Y, en segundo lugar, robando a sus hijos con el objetivo de romper la descendencia y su conexión identitaria para convertirlos en ciudadanos «blancos»²⁹.

²⁵ Se utiliza este concepto como traducción directa de la palabra anglosajona «Aboriginality».

²⁶ BIRD, C. (ed.): *The stolen children. Their stories*, North Sydney, Random House Australia, 1998, p. 3.

²⁷ V. MANNE, R.: «Aboriginal child removal and the question of genocide, 1900-1940», en MOSES R. (ed.): *Genocide and settler society. Frontier violence and stolen indigenous children in Australian history*, Nova York, Oxford, Berghahn Books, 2005, pp. 217-244, cap. IX.

²⁸ BIRD, C.: *The stolen... op. cit.*, p. 1.

²⁹ Término usado irónicamente aquí por ser el habitual en los textos oficiales de ese período. En el uso de este término se denota el imaginario colonial y racial imperante en ese contexto histórico.

Es en este contexto en el que cobra importancia el espíritu colaborativo de los miembros indígenas y no-indígenas de las reservas que hicieron los primeros pasos del *Dot Painting*, de los que hay que valorar positivamente la confianza que depositaron los primeros artistas indígenas en sus colaboradores no-indígenas, así como, el respeto que estos segundos mostraron por la cultura indígena y su imaginario, largamente negados³⁰.

La segunda de las razones que sostiene el análisis del *Dot Painting* desde una base sociocultural es el carácter híbrido, ya mencionado, de las obras. Estos productos surgidos del contacto cultural, con sus características de hibridación, son pruebas materiales de los resultados de una actitud reconciliadora.

Y el éxito de las obras, con su potencia dialogadora y didáctica, nos lleva a la tercera de las razones de este análisis: la visibilidad. Mediante el éxito de recepción (inter)nacional, las obras proporcionaron, y siguen proporcionando, información y concienciación en el seno de la sociedad australiana. Información en el sentido que dan visibilidad a la cultura indígena y a las consecuencias de las políticas raciales a las que esta sociedad estuvo expuesta. Y concienciación en el sentido de que la circulación de esta información a través de las obras ha aumentado el conocimiento y la posterior (aunque lenta) aceptación de la cultura indígena por parte del resto de la sociedad australiana. Son estas tres razones las que hacen imposible negar *Dot Painting* como vehículo y síntoma de reconciliación.

Para ejemplificar las razones expuestas hasta ahora se hará un análisis sobre la génesis del *Dot Painting* y sus consecuencias a través de las dos primeras iniciativas documentadas, que, como la trayectoria de los músicos citados en el apartado anterior

³⁰ REYNOLDS, H.: *Why weren't... op. cit.*

corren paralelas al pleito indígena. Éstas son El Mural de Papunya (1971) y las *Yuendumu Doors* (1983).

Previo a este análisis es importante remarcar el carácter didáctico que la estética ha tenido tradicionalmente para la sociedad indígena australiana. Como en la mayoría de sociedades sin escritura, la estética ha tenido y sigue teniendo un rol fundamental e instrumental en la transmisión del conocimiento necesario para la continuidad cultural, social y física de esos grupos. Es a través de la estética como se visualizan los mitos, y esos codifican la ley y la espiritualidad indígena. Así pues, la funcionalidad principal de la estética es la de transmitir, enseñar y negociar³¹. Y el mismo rol puede tener para los observadores no-indígenas, porque la estética abre una puerta por la que se accede a la comprensión total de esas sociedades, si uno la acepta como tal. Por lo tanto, el primer paso es respetar este método de transmisión ya que tiene legitimidad para la sociedad de origen. En esta aceptación consistió la génesis del *Dot Painting*, en la misma aceptación consistió el recibimiento por parte del resto de la sociedad australiana, y esa misma aceptación es uno de los fundamentos de la Reconciliación.

Pintando reconciliación: Los murales del Papunya

La génesis del *Dot Painting* surge en la reserva de Papunya en 1971 fruto de la estrecha colaboración del profesor Geoffrey Bardon con los ancianos establecidos a la fuerza en la reserva. Bardon, de origen no-indígena, solicitó el puesto de profesor de artes visuales en la escuela de Papunya y como en el caso de los músicos citados en este artículo su viaje al desierto se contextualiza en el proceso de descubrimiento de una *nueva historia de Australia*.

³¹ Para más información vid. la trayectoria investigadora de Howard Morphy.

La situación que encontró Bardon al llegar a Papunya refleja las graves consecuencias de las políticas gubernamentales, las más graves la pérdida: de «Aboriginalidad», la marcada «disculturation»³² y la desconfianza de los indígenas hacía los no-indígenas debido al trato recibido en los siglos anteriores. La gran escisión social en el seno de esta comunidad es ejemplo de la fractura social australiana:

Papunya in 1971 was like a hidden city (...). I had come to a community of several tribal groups apparently dispossessed of their lands and quite systematically humiliated by the European authorities. It was a brutal place, with a feeling of oppressive and dangerous racism in the air³³.

En este escenario la propuesta de Bardon de crear un mural en la escuela con iconografía tradicional indígena y la consiguiente aceptación y colaboración de los ancianos de la comunidad fue en sí mismo todo un éxito, y un gran ejemplo voluntad reconciliadora. El proceso para llevar a cabo la iniciativa no estuvo exento de polémica puesto que Bardon no conocía el complejo sistema jerárquico interno que regula la sociedad y estética indígena³⁴. Debido a ello los niños no podían pintar sus propios motivos iconográficos y los ancianos, poseedores del saber, empezaron a estar involucrados en la iniciativa. A modo de ejemplo, el mismo profesor afirma que:

The senior men of the community were giving an unprecedented gift to the white man's system of schooling in return for the new respect shown to Aboriginal

³² JOHNSON, V.: «Desert art», en KLEINERT S. y NEALE M.: *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*, South Melbourne, Oxford University Press, 2000, p. 219.

³³ BARDON, G.: *Papunya Tula: Art of the Western Desert*, Australia, Penguin Books, 1991, p. 11.

³⁴ Vid. BARDON, G.: *Aboriginal art of the Western Desert*, Adelaide, Ed. Rigby, 1979; BARDON, G.: *Papunya Tula... op. cit.* y BARDON G. y BARDON J.: *Papunya: A Place Made After the Story*, Melbourne, The Miegunyah Press (Melbourne University Press), 2004.

identity and self-esteem, but at first I did not know of the gift, nor of the far-reaching tribal negotiations which were necessary before the project could take place³⁵.

Para la finalidad del presente apartado hay que remarcar la actitud de confianza que depositaron los ancianos en el profesor en el escenario ya descrito, tan adverso, así como el respeto que éste mostró durante todo el proceso de creación hacia la cultura indígena y sus procesos estéticos. Estas dos actitudes son los pilares del posterior movimiento artístico, así como, podrían considerarse pilares de la actitud reconciliadora.

El mural significó: «(...) the first public affirmation of Aboriginal culture at Papunya»³⁶. Esta reafirmación cultural se consolidó el siguiente año cuando Bardon empezó a facilitar materiales a los ancianos y estos empezaron a desarrollar de forma más continuada su actividad artística, plasmando sus mitos en materiales perennes para ser vistos por ojos no-indígenas. El éxito de las obras fue rápido, muestra de ello es que en un año Bardon vendió a la localidad de Alice Spring 620 obras como *souvenir art*; que uno de los artistas, Kaapa Tjampitjinpa, ganó el mismo 1971 el premio *Caltex Art Price* de Alice Springs; y que en 1972 se fundó la Papunya Tula Artists, en la actualidad uno de los centros de arte más exitosos a nivel (inter)nacional.

Según Johnson³⁷, la iniciativa implicó que los ancianos convertidos en artistas: «took up their brushes and opposed the might of the assimilationist regime with their exquisitely painted boards, proudly proclaiming the living culture of the Western Desert people». Así pues los ancianos de Papunya usaron la fuerza didáctica de la estética y

³⁵ BARDON G.: «The Papunya Tula Movement», en KLEINERT S. y NEALE M. (eds.): *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*, South Melbourne, Oxford University Press, 2000, pp. 208-211.

³⁶ BARDON, G.: *Papunya Tula... op. cit.*, p. 20.

³⁷ JOHNSON, V.: «Desert art», *op. cit.*, p. 220.

lucharon contra las políticas de asimilación del gobierno, mostrando al resto de la sociedad australiana lo viva que aún estaba, y sigue estando, su cultura.

A pesar de este éxito, no se puede hablar de la misma repercusión en la esfera de la política gubernamental: «The mural designs meant nothing to them (...). The designs were dismissed as something pretty but obscure, and presumed to be as incomprehensible as most Aboriginal matters, of no significance or cultural importance»³⁸. Aún así, la fuerza del proyecto como elemento de reafirmación identitaria dentro de la comunidad y el éxito externo de las obras, sí se hizo patente en el resto de las reservas del desierto. Ejemplo de ello es la iniciativa de las *Yuendumu doors*.

Pintando reconciliación: las Yuendumu doors y el Warlu

Yuendumu también fue creada como reserva dentro del marco de las políticas de asimilación. La génesis de la escuela artística de Yuendumu tiene dos grandes momentos: las *Yuendumu doors* y la fundación del Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation (en adelante Warlu). Ambos son considerados síntomas y vehículos de reconciliación en este texto.

Las *Yuendumu doors* fue una iniciativa compartida de los ancianos con el nuevo director de la escuela, Terry Davis, llevada a cabo en 1983. La propuesta era pintar las 30 puertas de la escuela con 27 mitos que hacían referencia a 200 lugares sagrados e importantes *locus* de identidad individual y colectiva ubicados en las tierras tradicionales de los grupos de la comunidad. Esta iniciativa surgió de la necesidad de reeducar a los niños, como remedio paliativo a las consecuencias de las políticas gubernamentales. Según Tess Napaljarri Ross:

³⁸ BARDON, G.: «The Papunya...», *op. cit.*, p. 210.

Many people told the children about the Dreamtime by drawing on the ground and on paper; they told them a long time ago in the bush by drawing on their bodies, on the ground, and on rocks. This was the way men and women used to teach their children. Now, when children are at school, at a white place, they want to pass on to them their knowledge about this place. They want them to keep and remember it. They want them to learn both ways –European and Aboriginal-³⁹.

En la iniciativa encontramos de nuevo el voto de confianza que los ancianos dan al director de la escuela y el respeto que éste muestra al aprobar la tarea y al aceptar los procesos tradicionales de creación estética vinculados al ritual, como en Papunya. Del mismo modo, la propuesta surge de la situación límite derivada de las políticas gubernamentales y es por ello una afirmación del agravio causado a esos grupos; a la vez que el proyecto reafirma y celebra la cultura e identidad indígena. Por todo ello leemos esta iniciativa como síntoma y vehículo de reconciliación.

En la misma línea se puede interpretar la creación, en 1986, el Warlu. De igual modo que la cooperativa Papunya Tula, éste se fundó con 3 objetivos⁴⁰: 1) Recuperar el orgullo hacía la propia cultura, 2) Celebrar y mostrar al público no-indígena la fuerte existencia y riqueza de esta cultura, 3) Promover a los artistas en el mercado de arte indígena. Las consecuencias de la creación del Warlu fueron rápidas: éste se convirtió en el núcleo cultural de la comunidad, reforzando la circulación de la cultura indígena tradicional y ayudando a solventar el estado de «*disculturation*» tan preocupante.

Es importante remarcar que el Warlu siempre ha estado dirigido por un consejo indígena rotativo que toma las decisiones sobre el centro y elige el equipo

³⁹ WARLUKURLANGU ARTISTS: *Yuendumu Doors. Kuruwarri*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 1992, p. 9.

⁴⁰ Vid. <www.walu.com>

administrativo. Este equipo ha estado siempre formado por miembros no-indígenas, que por su formación profesional tienen las habilidades necesarias para la promoción de las obras. Estas mismas son las características de base de todos los centros de arte, aplicadas desde sus orígenes, que también hablan de reconciliación al incentivar un trabajo cooperativo entre indígenas y no-indígenas y al promocionar la cultura e historia indígena ayudando al proceso de concienciación del resto de la sociedad. Este carácter reconciliador de los centros de arte viene siendo reconocido por Desart⁴¹ en sus reportajes anuales desde 1999:

(...) the products of art centres and their “schools” of Aboriginal artists are internationally renowned, and art centres make an invaluable contribution to Australia’s cultural life and sense of national identity. Aboriginal visual arts play a crucial role in fostering the process of reconciliation in Australia (...)⁴².

Consideraciones sobre la aportación del Dot Painting al proceso de reconciliación a través de la visualidad

Como consideración final y para remarcar la importancia de la visibilidad que este movimiento ha dado a la cultura indígena y su historia, queremos ejemplificar que en 1985 el South Australian Museum adquirió y restauró las puertas de Yuendumu. Esa rápida aceptación de las puertas por parte del estamento artístico australiano expresa voluntad de reconciliación. Así mismo, el éxito de la exhibición itinerante de 12 de las puertas por territorio australiano (2001-2004) aumentó el conocimiento de la cultura indígena y de las consecuencias de las políticas gubernamentales. Como con la música popular, la visibilidad y éxito del *Dot Painting* ayudó a concienciar el resto de la sociedad australiana ofreciendo un ejemplo práctico de actitud reconciliadora, a la vez

⁴¹ Association of Central Australian Aboriginal Art and Craft Centres.

⁴² WRIGHT, F.: *The art and craft centre story*, Report, Woden, ATSIC, 1999, vol. I, p. 5.

que se reconoció la fuerza didáctica de la estética, que puede considerarse una puerta de entrada metafórica a la comprensión total de la sociedad indígena (y, en el caso de las *Yuendumu Doors*, un puerta literal).

Conclusiones

Llegados a este punto parece haber suficientes elementos de análisis para considerar la dimensión sociocultural y política del *Dot Painting* así como de la obra de *Midnight Oil*, Murray, Kelly y Howard como un síntoma y vehículo de reconciliación. A este respecto, cubriendo un período de más de un cuarto de siglo de historia de Australia, aquel que ha visto nacer el llamado proceso de Reconciliación, han sido presentadas y contextualizadas no pocas iniciativas pictóricas y musicales –y aún así se trata de una muestra- que lamentan los hechos coloniales y reivindican la agencia indígena, expresando reconocimiento, anhelos de cambio y transformación social. Unas iniciativas que tiene su origen en actitudes de reflexión social, y que a su vez sacuden conciencias e interpelan al oyente demandando un posicionamiento. Como se ha ido señalando en el texto, estas iniciativas son consecuencia, resultado y síntoma visible de un proceso de concienciación sociocultural y político en el seno de un sociedad cambiante, a la búsqueda de una nueva identidad social para Australia centrada en la superación colectiva y consciente de las profundas fracturas abiertas por la conquista y colonización europea.

No en vano, como se ha remarcado en la introducción de los respectivos apartados, la música popular y el arte pictórico penetran socialmente donde no lo consiguen otras manifestaciones artísticas, y por su capacidad de comunicación e impacto masivo se convierten en una potente fuente de información y transmisión de

conocimiento. Conviene de nuevo recordar que la obra de Kelly, Midnight Oil, Howard y Murray ha gozado y goza de reconocimiento artístico por lo que ha traspasado y traspasa fronteras llegando a millones de personas y proporcionando al pleito indígena una audiencia de dimensiones impensables antes de su aparición. En el mismo sentido, el éxito (inter)nacional del movimiento artístico del *Dot Painting* ha permitido ensanchar ese conocimiento de la causa indígena, apenas conocido en las grandes ciudades de Australia y totalmente desconocidos en la mayor parte del mundo, a través de la profunda afirmación cultural que transmiten las obras. De este modo, música y pintura han visualizado, reivindicado y expresado lamento por el pasado e ilusión por el futuro predicando con el ejemplo y mostrando que la fractura social también puede ser cerrada desde el ámbito popular y sociocultural.

Por todo ello, puede y debe reconocerse en la obra y trayectoria de Shane Howard, Neil Murray, Paul Kelly y Midnight Oil y en las bases del movimiento artístico del *Dot Painting* un legado de activismo sociocultural de gran profundidad y recorrido, un agente social en el complejo proceso de reconciliación nacional en Australia.