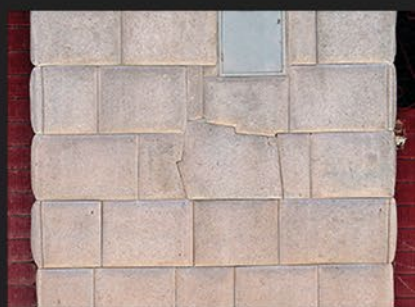
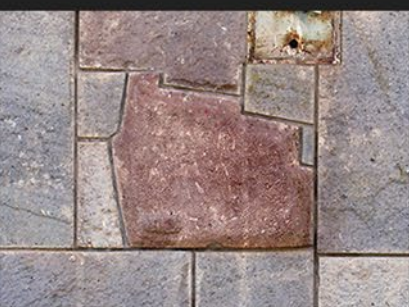


Giuliana Borea, editora

Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

Capítulo 2



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

306.47 Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--
A 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea
Asociación Gráfica Educativa).
 457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-01193
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2017-0586

Arte y antropología
Estudios, encuentros y nuevos horizontes
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193
ISBN: 978-612-317-227-5
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

PINTURAS, PÚBLICOS Y PROTOCOLOS: LAS TENSAS TRAYECTORIAS DE LAS PINTURAS ABORÍGENES¹

Fred R. Myers

La historia del movimiento de la pintura acrílica en la Australia indígena ha resultado ser un caso notable de lo que puede ocurrir en el movimiento de objetos entre regímenes distintos de conocimiento y valor. Mientras que mucha de la teoría de la cultura material actual enfatiza el significado de «las cosas en sí mismas», el movimiento de las pinturas aborígenes de un orden ontológico a otro (ver Myers, 2004) no puede ser extirpado de la maraña de relaciones que define la representación y la producción contemporánea de la cultura aborígen australiana. Esto no disminuye el poder y la presencia de los objetos, pero sugiere la necesidad de teorizar sobre ellos en los campos de la representación y la práctica.

Para los propósitos de este ensayo, emplearé al concepto de «regímenes de valor», utilizado por primera vez por Arjun Appadurai en su revolucionaria compilación denominada *The Social Life of Things* (1986). Sin embargo, creo que el concepto está subdesarrollado y al darle cuerpo, me baso en lo que Louis Dumont entiende por valor como organización de una forma jerárquica (1982). Dumont describe el valor en términos de estructuras que pueden incorporar en apariencia valores aparentemente contradictorios pero potencialmente coexistentes dentro de un marco de trabajo inclusivo en lugar de una simple resolución lógica. Por lo tanto, un régimen de valor es un *ordenamiento* de valor, un ordenamiento que puede reconocer formas múltiples de valor pero que las organiza en algún tipo de jerarquía. Al delinear un «régimen» de esta manera, estoy influenciado por el sentido de las dinámicas de valor de la vida social planteadas por Víctor Turner sobre los procesos a través de los cuales los conflictos en las normas y valores se abordan en diferentes ámbitos (*arenas*) —un proceso en el cual los valores particulares son adjudicados temporalmente

¹ Traducido por Sidney Evans, con revisiones de Giuliana Borea.

los unos a los otros y a la situación— (Turner, 1974). Me parece que el marco de trabajo de Turner —que distingue el campo de valores culturales de las arenas concretas en los cuales se les ubica unos respecto de los otros— es útil porque en gran parte de la vida contemporánea, especialmente para los pueblos indígenas, el mundo social es un espacio de órdenes ontológicos múltiples y posiblemente en competencia.

LA PINTURA ACRÍLICA

En primer lugar, proporciono un poco de contexto histórico sobre los objetos que motivan mi reflexión. Se trata de las pinturas acrílicas aborígenes y más específicamente de los objetos producidos en el primer año y medio de esta práctica que se conocen como «tablas tempranas de Papunya»². La pintura acrílica en Australia Central es una práctica social contemporánea. Mientras que la transposición del ritual indígena y de las formas comunicativas en superficies permanentes bidimensionales tiene una historia más larga, la de los dibujos en lápiz y papel, por ejemplo, lo que se podría llamar el «movimiento de pintura acrílica» comenzó en la lejana comunidad aborígena de Papunya en 1971 bajo la guía del profesor de escuela y artista euroaustraliano Geoff Bardon³. A 160 millas al oeste de Alice Springs, se trataba de asimilar a los aborígenes mediante una política de gobierno por lo que se reunió a una comunidad de cazadores recolectores recientemente sedentarizados que habían anteriormente sido seminómades. Los hombres mayores de la comunidad respondieron con entusiasmo al inusual interés demostrado por Bardon, y lo hicieron con la transposición de iconografía y prácticas ceremoniales (tradicionalmente aplicadas al cuerpo, al terreno, o en la forma de objetos rituales) hacia nuevos medios de pintura acrílica bidimensional. Es bien sabido que la mayor parte de pintores del desierto central y occidental representan eventos o «historias» de su «país» (*ngurra*) ocurridos, según se entiende, en el periodo mitológico conocido como «la ensoñación» (*Tjukurrpa*), y que la forma de las pinturas se basa en una tradición ceremonial de producción de imágenes así como en un paisaje significativo construido sobre un postulado cultural. Los productos de este movimiento artístico han logrado significativo reconocimiento en Australia y en el extranjero, a través de exposiciones y ventas, y han ayudado a constituir un campo significativo de «arte indígena».

Las obras del periodo temprano de pintura de Papunya, conocidas mayormente como las «tablas tempranas de Papunya» han alcanzado un significado y valor especial

² Para una discusión sobre «las primeras tablas Papunya», ver Benjamin, 2009, pp. 21-50, y Johnson, 2010, pp. 2-4.

³ Para una historia de la pintura de esta comunidad y del establecimiento de Papunya Tula Artists Pty Ltd. como cooperativa, ver Bardon 1979, 1991; Johnson, 2010 y Myers, 2002.

entre los coleccionistas, curadores e historiadores de arte, como parte de los orígenes de esta increíble historia, no influenciados por un mercado más tardío y posiblemente como representantes de un momento de vitalidad extraordinaria en el cual los pintores exploraban las prioridades de un nuevo medio y las posibilidades de expresión para sus muy ricos imaginarios rituales. Las pinturas tempranas son vistas por muchos como las «joyas» del movimiento de pintura acrílica. Esta es una descripción apropiada ya que gran parte de este trabajo se hace en pequeña escala, con finos detalles característicos del estilo temprano Papunya Tula. El término «tabla temprana» se refiere al hecho de que las pinturas eran pintadas a menudo sobre masonita o en «tablas» de materiales compuestos, en vez de lienzos sobre cartón, pero también hace alusión a su similitud con los objetos sagrados tradicionales —que a menudo se llaman *churinga*, siguiendo la designación Arrernte popularizada por el trabajo etnológico de Baldwin Spencer y F.J. Gillen—⁴ tallados en madera; los objetos sagrados que forman parte de un repertorio ritual se extendieron a las pinturas. Como ejemplo de lo que Roger Benjamin (2009) llamó «el nacimiento de una nueva forma de belleza» las pinturas tempranas de las que tal vez existan solo unas mil —han alcanzado un alto valor en el mercado occidental y en exhibir la historia del movimiento artístico—. Hay aquí, con torpeza pero efectivamente, una forma de conmensuración de valores.

Las pinturas acrílicas del Desierto Occidental australiano son objetos concebidos para moverse entre culturas, creados por artistas indígenas con materiales introducidos en superficies occidentales permanentes para expresarse ellos mismos y expresar su cultura ante una audiencia no indígena. Nunca han sido compradas o poseídas por quienes las hacen, ni usadas en sus propias viviendas ni ceremonias⁵. Como aprendí en mi propio trabajo de campo, los artistas Papunya querían que la gente conociera y entendiera que las pinturas eran *tjukurrjjanu* ('de la ensoñación') —que sus contenidos no eran «inventados» — y querían que las pinturas fueran valorizadas por su relación con esta tradición sagrada (Myers, 1989, pp. 163-195). Las pinturas, como ahora sabemos, eran afirmaciones políticas de valores culturales y de una relación particular con la tierra ante las fuerzas asimiladoras de las políticas gubernamentales de entonces. Aunque las pinturas han tenido una trayectoria extraordinaria, no ha sido esta una trayectoria sencilla —porque los protocolos de ver y de conocimiento que son esenciales para sus creadores difieren radicalmente de los protocolos de quienes vienen a ver estas pinturas—.

⁴ El texto clásico es Spencer y Gillen, *The Native Tribes of Central Australia*, de 1899.

⁵ La excepción a esta afirmación es discutida por Françoise Dussart para las pinturas de las mujeres Warlpiri —usadas en las audiencias de reclamos de tierra como evidencia de las adhesiones y derechos a la tierra—.

El hecho de que las pinturas de los pintores de Papunya Tula sean expresiones contemporáneas de conocimiento ritual, mitológico, musical y geográfico implica más que una simple aserción acerca de su «autenticidad». Dicho conocimiento y prácticas son parte de un complejo sistema iniciático segregado según el género. La traducción de un sistema que distribuye el conocimiento de manera diferenciada a uno que imagina el libre acceso es siempre inestable. En el sistema indígena, tal como ha existido en Australia Central, los derechos de saber y de performar diferentes porciones de historias distinguen *aquellos que tienen derecho a ver o a conocer* estos diseños (por ejemplo, los hombres iniciados y a veces más particularmente, aquellos de un grupo local particular) de *aquellos que aún están aprendiendo*, y a todos estos de las *mujeres* (que tienen sus tradiciones rituales exclusivas y propias) y de los *hombres no iniciados*. En este régimen de valor ‘revelatorio’, o de control de lo visual —de lo que puede ser visto y por quién— es central; la principal preocupación es limitar la dispersión, controlar el potencial o las manifestaciones de *Tjukurrpa*, objetivaciones del poder ancestral identificadas con personas y grupos. Los hombres aborígenes de los Desiertos Central y Occidental adquirieron —y adquieren— el conocimiento de y los derechos a expresar estas tradiciones a través de secuencias de iniciación y de intercambio. Estos derechos fueron —y siguen siendo— parte de las identidades claves que vincularon a la gente a lo largo de la región, como partes interesadas, si se quiere, en tradiciones religiosas altamente valoradas⁶.

LA ANSIEDAD DE LA CIRCULACIÓN

Hacia 1971, los pueblos aborígenes ya habían estado explicando su vida religiosa a personas de fuera durante décadas, permitiendo las fotografías y haciendo dibujos a lápiz de su país que se parecían bastante a las pinturas tempranas. Sin embargo, esta generosidad en el intercambio, o el entusiasmo por mostrar el valor de la cultura propia, no ha sido fácil de compatibilizar con los protocolos de donde emergió. Y ha sucedido que muchos aborígenes terminaron por lamentarse de la apertura de su vida religiosa, cuando las representaciones de esta vida regresaron a sus comunidades de manera que no habían previsto a través de libros, películas, fotografías y pinturas que se habían concebido para que circularan «afuera» (a veces con lo que pareciese fue su consentimiento pero no siempre satisfactoriamente «informado») y no para exponer secretos locales dentro de la comunidad indígena.

Una serie de objetos, diseños y manifestaciones ceremoniales se consideran «entrañables» y se piensa que es «peligroso» mostrarlas a los no iniciados. Sin embargo,

⁶ Para una explicación completa sobre este sistema, ver Myers, 1986.

precisamente las representaciones de dichas formas a menudo se presentaron en los primeros años del movimiento de pintura Papunya Tula ya que los pintores de este remoto lugar no imaginaron que su trabajo permanecería dentro del mundo sensorial inmediato de sus propias comunidades y antes bien esperaban, inicialmente, que su circulación en el territorio del *whitefella* (el «hombre blanco») estuviese exenta de la contestación local. Los pintores estaban entusiasmados con sus historias y emocionados por las oportunidades de expresión que les ofrecía el nuevo medio y la aparente recepción positiva que les otorgaba una audiencia no indígena. No sorprende que transgredieran algunas normas del protocolo indígena en esta nueva actividad interculturalidad. A diferencia de las expresiones y manifestaciones de la práctica ritual prescrita, los artistas solían pintar en un escenario apartado de las formas de autoridad indígena. En Papunya y luego en la comunidad de Yayayi, en donde yo llevé a cabo investigaciones entre 1973 y 1975, la pintura acrílica (a diferencia de la manifestación ritual) no requería la presencia y el acuerdo de las numerosas posibles partes interesadas en las historias expresadas (ver Myers, 2002, pp. 57-58). Los pintores de Papunya pintaban inicialmente en la trastienda de un salón de la escuela, a veces en grupos pero en grupos bastante mixtos en términos de afiliación lingüística y que eran diferentes de las asociaciones rituales (ver Benjamin, 2009). Parecen no haber considerado sus producciones como estando circunscritas por las reglas rituales ordinarias, y las asimilaban más bien a la comunicación ordinaria entre los hombres aborígenes y las personas del exterior. En efecto, ya anteriormente se había suspendido de manera regular los protocolos de segregación por género o estatus iniciático para las personas blancas. Por lo tanto, por ejemplo, Geza Róheim reportó que se permitió que su esposa estuviera presente, e incluso operara su cámara durante las actividades iniciáticas en Hermannsburg en los años treinta. Por lo tanto, las mujeres y los niños aborígenes quedaban excluidos del lugar donde se pintaba y de tener acceso a la pintura, pero las mujeres y las personas no iniciadas que no eran indígenas sí podían tener acceso.

PROBLEMAS DEL PÚBLICO: LOS PELIGROS DE LA TRANSGRESIÓN

En agosto de 1972 comenzaron a escucharse disonancias en forma de críticas de la exhibición pública de las historias presentadas en algunas de las pinturas Papunya Tula expuestas en Yuendumu, un asentamiento gubernamental cercano, durante el concurrido «fin de semana deportivo». Como resultado de la crítica por parte de hombres que participaban en las tradiciones rituales que se mostraba en las pinturas, los artistas Papunya empezaron a sacar las restringidas historias iniciáticas de la Ensoñación del Canguro de su repertorio pictórico. Revelar de manera inapropiada

los conocimientos de esas historias, su música o diseños ha sido tradicionalmente castigado hasta con la muerte, y se cuentan historias de mujeres y niños ejecutados por transgresión. Por razones similares, la representación abierta de objetos rituales también empezó a limitarse o disfrazarse —permitiéndose solo la expresión de sus conocimientos del país, historia y ritual dentro de los límites permitidos—.

En 1974, una colección previamente establecida de pinturas tempranas de Papunya se exhibió en la Residencia en Alice Springs. Un hombre indígena visitante se enfureció por lo que vio, ya que constituía una violación de lo que podía mostrarse en público. Como resultado, se retiró la exhibición y las pinturas se guardaron en el almacén del Museo y Galería de Arte del Territorio del Norte, en Darwin (ver Kimber, 1995, p. 130; Johnson, 2010; Miller, 2000, p. 306).

Pero no se trató de un caso aislado. Dick Kimber, quien ha documentado esta historia con la mayor autoridad, señala el dilema que existió «ahí donde los senderos de la Ensoñación atraviesan naciones/grupos distintos a los del artista y cuyos miembros no habían sido consultados acerca de la transposición de estas historias a un arte moderno portable». (1995, p. 134). Mientras que dichas pinturas pueden no haber transgredido las restricciones sobre prácticas iniciáticas «revelatorias» de los pintores de Papunya Tula, su producción y su exhibición no había respetado los derechos de los miembros de otras comunidades que compartían dicha tradición. Por esta razón, que constituye una escala distinta de transgresión, se necesitaba otorgar una compensación (Kimber, 1995, pp. 123-142; Myers, 2002).

En respuesta a estos problemas recurrentes, el estilo de la pintura cambió —ocultando, disfrazando u omitiendo objetos religiosos para que no aparecieran de manera evidente y concentrándose visualmente en las tradiciones rituales y en las dimensiones de las historias menos comprometedoras—. Las pinturas tempranas «problemáticas» fueron también más o menos recluidas en las colecciones de algunos museos y se pararon las exposiciones. En otros lugares, en donde se podrían seguir exhibiendo algunas pinturas tempranas, las obras podrían no haber sido vistas por visitantes indígenas o estos pueden haberse abstenido de hacer comentarios en lugar de atraer la atención hacia lo que no se debió de haber mostrado. Mirar, escuchar, contar son asuntos serios en una tradición cultural en la cual el derecho a saber y a contar son protegidos cuidadosamente. En efecto, estos derechos no solo son asunto de algún tipo de propiedad; incluyen la fundación misma del ser, de quién es uno. Compartir los derechos de las historias de un lugar significa compartir una identidad fundacional.

A pesar de que las prácticas de la pintura cambiaron eliminándose las referencias transgresivas, las pinturas tempranas se exhibían en museos, circulaban en el mercado, y se subastaban por altos precios. Al final de los años noventa, las reproducciones

fotográficas de las pinturas se volvieron comunes en los catálogos de subastas y uno podía encontrar reproducciones en postales y libros.

Se volvió ampliamente conocido, una vez más, que no era apropiado exhibir algunas de las pinturas tempranas, pero no siempre se sabía cuáles. Para la retrospectiva de la pintura de Papunya Tula de 2000, en la Art Gallery de New South Wales (AGNSW), *Papunya Tula: Génesis y Genio*, la curadora indígena Hetti Perkins consultó con los artistas de la compañía acerca de las pinturas que se proponía mostrar. Aprobaron las pinturas aptas para la exhibición y supuestamente establecieron como principio que estaba permitido mostrar las pinturas siempre y cuando no mostraran información que permitiese identificar las imágenes. Si los no-indígenas veían las pinturas, no entenderían lo que estaban viendo, así que no sería impropio mostrar las obras: las imágenes transgresoras estarían escondidas aunque estuvieran a plena vista. Parecía, a partir de todo esto, que desde ese momento sería aceptable mostrar pinturas que contuviesen material religioso explícito.

MANEJO DE LA AMENAZA DE TRANSGRESIÓN: EL REGRESO DE LAS «PINTURAS TEMPRANAS»

Recientemente, sin embargo, al planear la exposición de 2009 de pinturas Papunya Tula en los Estados Unidos, en la exposición «Íconos del desierto», en medio de una cantidad de debates acerca de la colección de pinturas tempranas del Museo y Galería de Arte del Territorio del Norte (MAGNT), quedó claro que este no era el caso. El MAGNT posee más de 200 pinturas Papunya tempranas, incluyendo muchas de las cuales habían sido retiradas de la exhibición de la Residencia en Alice Springs en 1974. En 2006, algunos pintores de la cooperativa de arte de Papunya Tula comenzaron a decir que las pinturas con material religioso evidente no debían ser vistas por los no-iniciados. Por lo menos algunos de estos individuos sostenían opiniones que iban desde la *reserva* acerca de la exposición de dichas imágenes a declaraciones que señalaban que no debían ser mostradas a los no-iniciados. Vivien Johnson ha relatado estos debates en su libro *Once Upon a Time in Papunya* [Había una vez en Papunya] (2010, p. 292).

Las conversaciones de Johnson, que se produjeron al mismo tiempo que la planificación para la exposición «Íconos del desierto», en los Estados Unidos, ocasionaron una intervención que pasará a discutirse enseguida. El punto acá es que las opiniones acerca de cómo tratar estos tipos de pinturas tempranas con referencias evidentes a material religioso no estaban consolidadas; sino que eran inestables. Por ejemplo, Bobby West Tjupurrula, de la comunidad Pintupi y miembro del directorio de los Artistas Papunya Tula, quien le manifestó a Vivien Johnson su preocupación acerca

de la posible exhibición de algunas imágenes, en 2000 me había hablado con entusiasmo del orgullo que sintió al ver una pintura de su padre en la exhibición del AGNSW.

La consulta posterior que efectuó Kimber con familiares de pintores ya fallecidos para la exposición «Íconos» reveló que la razón principal para restringir el acceso a algunas de las pinturas con imágenes religiosas evidentes era evitar que las personas equivocadas y por tanto, vulnerables, de las comunidades indígenas relevantes vieran las imágenes (2009, pp. 71-76). Casi unánimemente declararon que era correcto mostrar todas las pinturas en los Estados Unidos.

Mientras tanto, la colección de pinturas Papunya tempranas del MAGNT desencadenó una crisis más pública. Posiblemente, la historia comienza con el intento de robo de seis pinturas Papunya tempranas del Museo el 1 de abril de 2008, lo cual puso en evidencia las malas condiciones de conservación de estas obras tan apreciadas en otros lugares. En un encuentro fortuito, recuerdo que Apolline Kohen, director interino del MAGNT, me habló sobre cómo recaudar diversos fondos para conservación hasta para una exposición internacional —que hubiese suscitado atención sobre el valor de la colección del Museo—⁷. No mucho tiempo después, y públicamente en 2009, Alison Anderson —una política indígena, por entonces ministra de Artes del Territorio Norte y descendiente de algunos de los pintores Papunya— «intervino para detener los planes de llevar la colección conocida como «las Tablas Papunya Tula» en una gira internacional en 2012, y describió a las personas que explotan las obras aborígenes sagradas como “buitres culturales”»⁸.

La controversia, como informó esta periodista, «rodea la colección porque algunas de las 220 pinturas muestran ceremonias culturales secretas masculinas. Pero la señora Anderson, cuyos dos abuelos (Long Jack Phillipus y Ronnie Tjampitjinpa) son los únicos artistas aún vivos cuyos trabajos forman parte de esa colección, ha ordenado una inspección para asegurar que no se expongan las pinturas que se consideran demasiado delicadas» (Murdoch, 2009).

Por lo tanto, ¿qué hacer? Nuevamente, como informó Murdoch (2009), Anderson dijo que «por el hecho de que es una mujer miembro de esa cultura, ella no puede manifestarse acerca de las historias de las pinturas, ni siquiera por qué son delicadas. Es decir, Anderson respetó el conocimiento segregado por género que representan las pinturas. «Es tarea de los hombres», dijo». La decisión de detener los planes de la gira internacional perturbó a aquellos en Darwin —que Murdoch llamó «amantes del arte»— quienes ya habían empezado a recaudar fondos para ello.

⁷ Esta conversación sucedió durante una visita de Kohen a Nueva York en 2006.

⁸ Lindsay Murdoch, *Melbourne Age*, 16 de mayo de 2009.

Un eco de esta perturbación, que reflejó las «fricciones» entre regímenes de valor, se puede encontrar en la reseña publicada en internet por el escritor de arte Jeremy Eccles sobre el catálogo de la exposición «Íconos», que había negociado un acuerdo restrictivo para las pinturas problemáticas. Es una «historia compleja y aún confusa», dice.

El destino de más de mil tablas de Papunya —de las que surgió el arte aborígen contemporáneo en 1971— y *nuestro derecho* a ver importantes colecciones públicas en la Galería Nacional de Victoria y en el Museo y Galería de Arte del Territorio del Norte depende del resultado (2009, énfasis mío).

De manera característica, Eccles señala que la culpa es de los «intérpretes blancos» que son los autores y curadores del material de «Íconos», quienes asumen una posición común de ubicarlos a ellos/nosotros como «guardianes de la cultura» —insistiendo en protocolos que las mismas personas ya han abandonado— o como «antropólogos», en tanto se «pregunta si los antropólogos son nuevamente responsables tras 25 años de haberse dedicado a una apreciación básicamente estética del arte aborígen». Eccles termina su reseña del catálogo con una solución que, irónicamente, era la expresada por los curadores en el catálogo:

Pero Alison Anderson, ministra de Arte del Territorio Norte, excomisionada de ATSIC para el Desierto y también artista, ha señalado con vehemencia que todas esas interpretaciones provienen de personas blancas; el siguiente paso tiene que definir quiénes son los «custodios culturales contemporáneos» aborígenes de estas obras extraordinarias. Ya que bien pueden ser ellos quienes decidan lo que tanto ellos como «nosotros» veremos y aprenderemos en el futuro (2009).

Nuevamente, en el contexto del conflicto Darwin, Nicolás Rothwell, un escritor de arte conocido y corresponsal en el Territorio Norte del *The Australian*, también se ocupó de las dificultades que amenazaban a la exposición «Íconos», y sugirió que dichas exposiciones podrían volverse imposibles en el futuro a causa de las restricciones.

La rueda ha girado: las imágenes inscritas en las tablas tempranas, que salieron a la luz en un momento crucial de la historia de la frontera australiana, están volviendo a la sombra. Es muy poco probable, a pesar de los esfuerzos urgentes actuales de por lo menos dos grandes galerías públicas de armar las exposiciones de Tablas Papunya, que haya algo como consentimiento informado por parte de los principales custodios del desierto para que sean expuestas en los siguientes años. Las gemas de la colección Wilkerson, que se ven en espacios de galerías distantes, a medio mundo del lugar donde fueron creadas, no solo son las pruebas de un renacimiento artístico: son como la luz pálida, preciosa, revelada solo por un momento, que se derrama del sol durante un eclipse. (Rothwell, 2009).

¿Quién entonces podría determinar cuál sería el destino de la exhibición futura de las pinturas si la misma Alison Anderson no podía manifestarse? De manera más compleja, uno debería imaginar que las políticas más amplias tienen también un efecto, desde que la política indígena Marion Scrymgeour prometió financiamiento para la conservación, pero se encontró compitiendo con Anderson⁹. En medio de este drama social, Apolline Kohen se vio forzada a dejar el Museo del Territorio Norte. Hubo rumores de que Kohen, previamente coordinadora de arte de gran éxito en Maningrida, se había ofrecido a llevar a cabo la consulta acerca de la colección del museo, un rol no apropiado para una mujer según los protocolos de Australia Central. Esto ciertamente habría perturbado a Anderson cuyas afiliaciones culturales se encuentran en Papunya.

CONSULTA

Desde 2007 he estado involucrado en algunas consultas acerca de las pinturas Papunya tempranas, y he usado imágenes fotográficas para discutir al respecto. Los planes para realizar una exposición en gran escala en la Galería Nacional de Victoria con pinturas Papunya tempranas en 2011 aceleró las preocupaciones sobre quiénes podrían prestar pinturas —luego, la exposición *Tjukurrjtjanu* ha sido mostrada en el Museo du Quai Branly—. Como testigo de algunas de las primeras conversaciones de los años setenta, junto con Dick Kimber¹⁰, me invitaron a trabajar en las consultas sobre la colección MAGNT encomendada a la Autoridad de Protección de las Áreas Aborígenes. Las consultas fueron esclarecedoras. Uno de los pintores pintupi ancianos con quien hablé en 2010 me dijo, por ejemplo, que inicialmente no había problema con que todos vieran las pinturas: «Están abiertas a todos», me dijo¹¹. Se trataba de Ronnie Tjampitinpa, que había estado entre los pintores más jóvenes durante la primera fase de Papunya Tula. Cuando le pregunté, desde un ángulo diferente, si sería aceptable exhibir estas pinturas en Alice Springs, donde las mujeres

⁹ Cuando era ministra de Arte del Territorio Norte, Alison Anderson canceló una exposición de estas pinturas, con lo cual incumplió una promesa electoral de Scrimgeour, quien había prometido 300 000 dólares para restaurar y exponer las pinturas (Calacouras, 2009). Calacouras anota que Apolline Kohen, por entonces directora del MAGNT, había estado supervisando la exposición, pero fue «despedida de su puesto poco después de la intervención de la señora Anderson». Informa que puede haber sido «despedida luego de una serie de ‘diferendos ideológicos’, especialmente respecto de la exposición Papunya».

¹⁰ En 1974, Kimber y yo recomendamos sacar todas las pinturas de la exposición al público durante el evento comercial en Alice Springs para las pinturas de Papunya y colocarlas en un cuarto trasero en el que se indicara «Solo hombres». Ver Kimber, 1995, p. 134.

¹¹ Le había preguntado, en Pintupi, si estas pinturas podían ser expuestas en un museo. Luego de conversar más con él, entendí que esta no era una muy buena manera de preguntarle acerca de la exposición de las pinturas al público.

y niños de esa comunidad indígena podrían verlos, la respuesta fue diferente. «No», me dijo, al darse cuenta de lo que esto implicaría. Luego revisó una pila de fotografías de sus propias pinturas y de parientes cercanos. Ronnie las dividió en varias pilas, las que podían mostrarse a todos y las que las mujeres y los niños no deberían ver.

Por razones similares, después de una consulta con Dick Kimber, en la exposición «Íconos» en la Galería de Arte Grey de la Universidad de Nueva York, colocamos nueve pinturas de visualización restringida en una zona aparte. Resultó ser más que un simple gesto. El arreglo resultó ser un gran alivio para dos pintoras mujeres Pintupi que vinieron a ver la exposición junto con varios otros artistas indígenas que llegaron de manera inesperada. Las mujeres Pintupi habían estado bastante nerviosas de entrar en la galería, a pesar de que querían ver las obras de sus parientes, porque temían encontrarse con algo que no debieran ver. La precaución de separar estas nueve pinturas dio a las mujeres libertad de movimiento y la oportunidad de observar sus propios protocolos¹².

En el caso de la exposición «Íconos», en la cual participé, sentimos que habíamos sido capaces de establecer un principio ético para los coleccionistas privados, gracias al cual respetaban los deseos de los custodios indígenas de las tradiciones objetivadas en las pinturas y aun así exhibir las obras. Este principio refleja la comprensión local de estos objetos como algo más que simples «bienes», pues son en sí extensiones —icónicas e indexicales— de las personas y de las relaciones que median. Debería quedar claro que las pinturas siguen por tanto siendo comprendidas por los descendientes de los pintores y es en dichos términos que identifican su valor. Su producción e intercambio siempre han sido entendidos, al menos parcialmente, en términos de intercambios en los que las personas presentan —muestran y dan— su identidad y conocimiento sagrados a otros y, por lo tanto, entran en una relación de reconocimiento. Respetar estos términos en las exposiciones no es simplemente entrar en una relación de corrección política abstracta. Más bien presentar estos objetos en su genuina complejidad es permitir a los espectadores relacionarse con estos objetos culturales como profundamente relacionales y aprender de ellos de manera más profunda.

TJUKURRTJANU: OTRA VEZ LAS PINTURAS TEMPRANAS

Una vez no basta. Poco tiempo después de la exposición «Íconos», la Galería Nacional de Victoria organizó una gran muestra de más de doscientas pinturas Papunya tempranas, con el título *Tjukurrjtjanu* («De la Ensoñación»). Para ello, los curadores inicialmente consultaron con las comunidades de donde provenían las pinturas,

¹² He presentado un debate más completo de estos asuntos y del significado de nuevos protocolos en un ensayo. Ver Myers, 2014.

realizadas hace unos cuarenta años. Obtuvieron la aprobación de la exposición y sin embargo, a medida que se acercaba el momento de su inauguración y que se aclaraban los resultados de las consultas en marcha sobre la colección MAGNT, pareció que la primera consulta no reflejaba las opiniones más consideradas de los custodios. Este fue el contexto de mi entrevista con el anciano pintor Pintupi Ronnie Tjampitjinpa que mencioné previamente. ¿Podría ser que se desee una consulta conforme pasa el tiempo?

He aquí una pregunta significativa para los objetos en movimiento entre «regímenes de valor» y los grandes problemas de los objetos en circulación (Myers, 2001, pp. 3-64). ¿Cuáles son las condiciones de la toma de decisiones y de la aprobación? Se asume en los museos, y en otras instituciones que pueden movilizar la exposición de objetos del extranjero, que los individuos pueden entrar en contratos de acuerdo vinculantes acerca de las condiciones de exposición. Sin embargo, en una comunidad aborígen —frecuentemente— las opiniones pueden cambiar a lo largo del tiempo a medida que ingresa nueva información, a medida que hablan nuevos participantes, entre otras cosas. Es difícil establecer una decisión final que no esté sujeta a reconsideración (Myers, 1986, pp. 430-447). Estas no son preguntas abstractas. Los pintores y sus descendientes pueden ser duramente sancionados por su decisión de exhibir o mostrar conocimientos con la cual otros estén en desacuerdo y es bastante posible que incluso un hombre muy reflexivo pueda reconsiderar su decisión cuando toma consciencia más plenamente de lo que puede acarrear una exposición de museo en tanto visitantes que puedan ofenderse. Al aceptar esta posibilidad, y bajo la presión del posible daño que las repercusiones pudieran causar a los consultores indígenas, la Galería Nacional de Victoria decidió seguir el principio de poner las pinturas problemáticas en un cuarto separado.

La diferencia sobre cómo entender estas consideraciones llevó a intensas discusiones entre distintas personas involucradas en la exposición *Tjukurrjjanu* de la Galería Nacional de Victoria. Por su parte, los curadores estaban abocados a presentar una muestra de «bellas artes» o «historia del arte», con el fin de responder a las cualidades formales de las obras mostrándolas en serie y agrupadas por artista. Con más de doscientas pinturas en la exposición, los curadores podían presentar muchas obras por artista y delinear a partir de este «colgado» los estilos y variaciones distintivos de cada pintor individual. Eliminar trabajos «clave», o incluso colocar las obras en otros lugares, retaba este principio —según el cual el arte es igual a principios estéticos señalado también en las citas que he hecho de los críticos Eccles y Rothwell (ver arriba)—. A pesar de su larga asociación con los pueblos indígenas de Australia Central, una parte del grupo de curadores de *Tjuikurrjjanu* sintió que la época de la segregación por género había terminado o debía terminar, que las cosas habían cambiado y que

quizá obedecer este principio era una cuestión más de carácter político por parte de los curadores blancos que de la comunidad indígena en sí. Aquí podemos leer nuevamente las preocupaciones expresadas por Jeremy Eccles acerca de «nuestro derecho» a ver, pero ahora viniendo de personas que habían tenido relaciones más estrechas con las comunidades productoras. ¿Se puede ver aquí una reducción de la rendición de cuentas dada la distancia temporal y espacial de la comunidad, la distancia de las posibilidades de represalias pero también la distancia de tipos informales o señales más silenciosas de disenso?

En segundo lugar, en estas conversaciones acerca de *Tjukurrjtjanu* se planteó la pregunta de si un museo público o una galería de arte *podrían* restringir el acceso de un ciudadano a ver la muestra. Finalmente, se señaló que los miembros de la comunidad habían aceptado la exposición y habían suscrito documentos de aprobación. Este enfoque nos remite a las preguntas acerca de la finalidad de la consulta y acerca de si el consentimiento fue verdadera o adecuadamente informado. ¿Es posible que las consultas y permisos hubiesen quedado comprometidos de manera no intencional por el atractivo de un pago y cabe preguntarse si la grabación de un video es una manera apropiada o culturalmente sensible de obtener una respuesta? Una retribución y una grabación honestas pueden ser bien intencionadas pero también se pueden ver de otra manera. Sobre todo sostendría que la temporalidad y la irreversibilidad de esta documentación legalizada del consentimiento pueden inducir a confusión.

En efecto, pienso que el asunto fundamental es la dificultad de definir en qué consiste el «consentimiento informado» en situaciones tan complejas, en las que las personas pueden no haber reflexionado exhaustivamente sobre las consecuencias o contextos de la exposición. También se debería reconocer que los participantes indígenas, por lo menos en Australia Central, son reticentes a denegar algo a sus conocidos, algo que los curadores ansiosos de mostrar las obras pueden aprovechar de forma involuntaria. Los Pintupi contrastan a menudo a las personas aborígenes con la gente blanca por la capacidad y disposición de estos últimos a decir «no» directamente a alguien. El deseo de los curadores de mostrar pinturas —es decir, usar la colección para exhibir una serie artística histórica como una exploración estética formal sería un logro para ellos— se experimenta como presión en la parte de los custodios de la cultura. Como comparación, voy a sugerir más adelante que la ruptura del consenso durante la consulta para un gran proyecto de grabación y exhibición de arte y cultura aborígen, el *Songlines Project*, con los Pitjantjatjarra del sur de Australia, aporta más evidencia de un desafío siempre posible en los acuerdos. Tales dificultades para manejar el acuerdo y el consenso —en asuntos rituales y otros— son justamente elementos cruciales que he discutido y analizado en trabajos anteriores propios sobre la vida social y ritual en el Desierto Occidental (Myers, 1986; 1988, pp. 52-74).

Déjenme reenmarcar este drama social, como lo hubiera llamado Víctor Turner, de manera más abstracta. ¿Estas pinturas deben verse final y totalmente dentro del marco de la historia del arte y también como formas de conocimiento abiertas a todos? ¿O son más esencialmente, objetos de valor y de identidad local? Por lo tanto, yendo en contra de un deseo de los curadores de exhibir en secuencia, en totalidad, sin restricción, una combinación de valor estético y democrático, uno tiene que responder con miras al posible daño o represalias que podrían recaer sobre los custodios, una serie de valores insertados en las relaciones locales, pero traducibles en términos de daño corporal y a la reputación de las personas. ¿Cómo es que uno clasifica estos valores en relación unos con otros?

Esto parece un acertijo insoluble, una situación en la cual una serie de valores debe inevitablemente prevalecer o regir por sobre otra serie de valores. Sin embargo, también está la pregunta del propósito de una exposición. Si es hacer que los espectadores se relacionen con la complejidad de estos objetos, con su carácter maravilloso y su misterio, ¿por qué tratar de borrar esta dificultad específicamente? ¿Por qué no construir estas preguntas dentro de la exhibición misma? Esta sería una dimensión más conceptual y reconoce la verdadera historia de estas pinturas.

LAS PERSONAS Y LAS COSAS: RECHAZANDO LA SEPARACIÓN, REPENSANDO LA PROPIEDAD

Esta historia continua de revelación y de arrepentimiento pone en claro que algunas de las pinturas Papunya temprana siguen siendo peligrosas o problemáticas en cuanto a exhibiciones abiertas, particularmente para aquellos que son sus custodios. La consulta es necesaria para determinar cómo los custodios relevantes de las tradiciones locales evalúan el carácter apropiado de la exhibición. Estas consultas necesitan ser cuidadosas y extensivas, de modo que permitan discusiones y que los puntos de vista cambien a medida que los consultados tienen en cuenta otros participantes relevantes. En 1975, por ejemplo, los pintores Pintupi de las historias Tingarri tenían derecho a estas historias, pero sus vecinos Pitjantjatjarra también tenían derechos, y los dos grupos estaban en desacuerdo acerca del carácter apropiado de mostrar estas historias (Kimber, 1995). Por lo tanto, es necesario aceptar que si bien los pintores y sus descendientes son custodios y autoridades para las historias narradas, también puede haber otros que tienen derecho sobre estas historias y pueden tener puntos de vista diferentes. Para ponerlo en términos de cultura material, estos objetos son extensiones de las identidades de más personas que de solo sus creadores físicos. En efecto, son objetivaciones de muy complejas relacionales de personas. Quizá, el hijo adulto de un artista difunto piensa que está bien mostrar cierta obra pintada por su padre, pero qué pasa si él o ella no han imaginado lo que ocurrirá cuando

un visitante de una comunidad indígena relacionada visite la galería. La historia de turbulencia alrededor de la exposición de estas pinturas debería forzarnos a preguntar (ver Liberman, 1980, pp. 38-53), ¿cuál es el estatus de una «decisión» en el protocolo del desierto occidental? ¿Cómo es que las determinaciones de un grupo presente tienen la autoridad en la tecnológica y socialmente transformada condición actual? Es una antigua tradición talmúdica, y una tradición general moral, que si hay incertidumbre y ambigüedad uno debería quedarse del lado de la precaución.

Este es un asunto difícil del que no se puede escapar. Acepta que los objetos continúan su vida como extensiones de complejas identidades y personas. Al buscar acuerdos para una exposición, los curadores necesitan aceptar políticas internas de custodia y encontrar maneras de presentar las pinturas que respetan las complejidades de los protocolos indígenas. Esto también significa respetar las temporalidades y la apertura de las negociaciones entre los custodios y otras partes interesadas. En efecto estoy argumentando que se les debería permitir entrar en el marco de la exposición con maneras que apoyen genuinamente los valores que personifican, como objetos a través de los cuales las relaciones son mediadas y traídas a la visibilidad.

Habiendo presentado mi argumento algo trunco sobre la necesidad de negociación, sobre la negociación en curso en lugar de una consulta y acuerdo puntuales —una posición que me parece crucial para los objetivos reales de la demanda de propiedad cultural (contra la posición expuesta por Michael Brown, 2004)—, me gustaría sugerir muy brevemente por qué podría también ser valioso encontrar una manera de incluir algunas pinturas restringidas en el inventario de la exposición. Necesito volver a Alison Anderson, ya que ella misma ha vuelto a esta pregunta muy recientemente con la entrega del informe de consulta a MAGNT. En este informe, 66 pinturas fueron consideradas como inapropiadas para la exposición y los consultores han pedido además que las razones por las cuales se ha emitido la restricción no sean disponibles al público. Sí se pusieron de acuerdo para que los hombres mayores pudiesen dar permiso a hombres externos apropiados para ver estas pinturas (Aikman, 2012).

En un emotivo discurso en la exposición de las obras de Papunya Tula que se encuentran localmente en la Galería Araluen de Alice Springs, Anderson aprovechó la oportunidad de reafirmar su punto de vista, llamando a «aquellos que aman el arte» a estar contentos con la «bella superficie» y no tratar de ver «detrás del velo» ni profundizar en sus «secretos internos»¹³. Para Anderson:

Esta es una exposición acerca de mi hogar, Papunya, y de mi ley y cultura, y acerca de mis años jóvenes, cuando me sentaba con todos mis queridos padres y tíos y abuelos y miraba mientras ellos pintaban las primeras tablas y lienzos Papunya y sus campos.

¹³ *Alice Springs News Online*, 17 de noviembre de 2012.

Estas son obras de los años recientes, de artistas que todavía siguen estando entre nosotros, artistas de Kintore y Kiwirrkurra.

Pero esta también es una exposición de Alice Springs, el primer pueblo en ver y en apreciar y en amar el arte del Desierto Occidental. Estas pinturas que ven alrededor suyo son las colecciones del pueblo, de sus consejos y de sus hombres y mujeres. Esta exposición es un puente precioso entre estos dos mundos.

También es una ventana hacia el pasado —un pasado que yo veo con mucha claridad, con los ojos de la niñez—. Veo una vez más a los pintores de los primeros días y puedes caminar y ver aquí sus obras sobre las paredes y sentir algo de su personalidad, su sabiduría y su gracia.

Estas son las personas que me enseñaron cómo vivir, me enseñaron mi cultura. El corazón y el centro de cada hombre y mujer del desierto occidental están a la vista en estas galerías. Veo en el ojo de mi mente con tanta claridad a los primeros pintores: el viejo Mick Wallangkari Tjakamarra, y Johnny Warrangkula Tjupurrula, y el viejo Shorty Lungkata Tjungurrayi»¹⁴.

Para aquellos que no tenemos la profundidad de conocimiento experiencial de Anderson, cómo se supone que debemos entender la dinámica de esta forma de arte, incluso de entender su superficie, que se volvió lo que era y lo que es a través de la relación con límites, desafíos, amenazas cuando la inspiración de una vida religiosa secreta encontró expresiones en una nueva forma. Quizá estas son razones simplemente para guardar la colección, guardar su conocimiento, en el almacén por ahora; o de encontrar una manera de que parte de esta dinámica sea vista. Además, como he sostenido en otro lugar, las dinámicas de revelación y de ocultamiento son intrínsecas a la tradición de la cual estas pinturas emergen. Los pintores jugaron en el borde de estos límites, así como sin duda lo hicieron también al decidir cuándo y qué revelar en ceremonias —a veces con consecuencias desafortunadas—. Pero los curadores deben ser conscientes, efectivamente responsables, de y hacia quiénes cargarán con las responsabilidades de revelar las obras. Para que sea «arte» en la manera en la que Eccles y Rothwell lo han deseado (al menos esta vez), algo tiene que ser despojado en la traducción. Al mismo tiempo, para que nosotros los reconozcamos como lo quiere Anderson —como objetos con una historia cultural especial— necesitamos algún tipo de estrategia de exposición que respete el problema de la traducción o más significativamente una que incorpore el desafío genuino que estos objetos ofrecen a los tan limitados marcos del arte contemporáneo occidental que, irónicamente, han sido abrazados por críticos como Eccles y, a veces, Rothwell.

¹⁴ *Alice Springs News Online*, 17 de noviembre de 2012.

LA «LARGA DURACIÓN»

Desde el momento de las discusiones del orientalismo y del primitivismo, en los años setenta y ochenta se ha asumido de manera común que el poder de Occidente para exhibir el resto era abrumador, que la apropiación era casi inevitable incluso si era moralmente problemática. El llamado surrealista de James Clifford para que «la cultura enloquezca» para que haga una disrupción en las categorías de arte dominante fue una incitación profética, un reconocimiento de un punto de convergencia entre el desafío vanguardista al sistema dominante y las cualidades resistentes de los objetos con otras historias. Dichos desafíos no son llevados a cabo en un momento único.

Mientras que la práctica del ocultamiento, como lo he dicho repetidas veces (Myers, 2002, 2012, 2014), yace en el corazón del arte del Desierto Occidental, ¿cuál es la ocasión para que se le anuncie como una novedad por Rothwell? Ha sido acompañado ahora por una serie de denuncias y bloqueos de proyectos de investigación, que ya habían sido aparentemente negociados por investigadores bien establecidos, tales como el Proyecto *Songlines* de Diana James con el Museo Nacional de Australia (Rintoul, 2012). Aproximadamente dos años después, la negociación de consentimiento para revelación —exhibición— ha llegado a las primeras páginas de *The Australian*, en otro grupo de artículos. Rothwell nos informa acerca de la protesta de un grupo discrepantes de líderes Pitjantjatjarra y del apoyo al proyecto por parte de otros, con lo que se sugiere que el proyecto ha procedido sin el apoyo legítimo de partes clave de la comunidad, un reclamo al cual James ha presentado una respuesta (Rothwell, 2014). Los Pitjantjatjarra discrepantes (Rintoul, 2012), al momento de este escrito, pidieron una orden contra la primera exposición anunciada del proyecto, una exposición de historias y pinturas relacionadas con la Ensoñación *Ngintaka* (Perentie o Varanus mayor).

Muchas personas en la escena percibieron estos artículos y los eventos en estas comunidades como algo que reflejaban emergentes políticas alrededor del conocimiento, de la investigación académica y de las tradiciones indígenas. También puede ser que las demandas de una exhibición que transgrede los protocolos de los *Tjukurrpa* representa menos la insistencia en la restricción de lo sagrado que intentos de las personas locales de conservar algo para sí mismas. De cualquier modo, estos eventos ponen en claro que uno no puede imaginar que la práctica de consulta y de negociación será —o puede ser— separada de las corrientes que agitan la vida contemporánea en la Australia indígena.

Al decidir exhibir esta extraordinaria historia temprana de artistas Papunya Tula, su explosión de creatividad y la intensidad de su vínculo con su lugar y la tradición

a través de las pinturas, los curadores de *Tjukurrjtjanu* en la Galería Nacional de Victoria —y luego en el Museo de Quai Branly— han reconocido cómo las perspectivas de los curadores occidentales y de las autoridades indígenas pueden colisionar. Estas instituciones y los artistas de Papunya Tula han buscado tomar un camino respetuoso en la consulta y en la exhibición —fieles a las complejidades de la obra— al colocar las pinturas que pueden ser problemáticas para los pobladores indígenas en un área separada, junto con una advertencia para aquellos que se identifican como sujetos a los protocolos de las comunidades indígenas de Australia Central. Sin embargo, como en los rituales, estas decisiones son decisiones humanas y sus resultados —la objetivación de sus relaciones personales e historias que son subyacentes a ellas— no pueden estar libres de reconsideraciones y de rendiciones de cuentas. Quizá estas determinaciones del tránsito entre regímenes de valor se revelarán como insatisfactorias, pero son fieles a la epistemología y a la política del conocimiento que continúan definiendo la intersección de los regímenes de valor indígenas y euroaustralianos.

Nota: una versión de este artículo fue publicada anteriormente en inglés en 2015: «Paintings, Publics and Protocols: the Early Paintings from Papunya». *Material Culture Review/Revue de la Culture Matérielle*, 79, 78-91.

BIBLIOGRAFÍA

- Aikman, Amos (2012). «Top End secret artists' business». *The Australian*, 10 de diciembre. <http://www.theaustralian.com.au/arts/visual-arts/top-end-secret-artists-business/story-fn9d3avm-1226533156126> accessed 11 April 2014.
- Appadurai, Arjun (1986). Introduction: Commodities and the Politics of Value. En *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bardon, Geoffrey (1979). *Aboriginal Art of the Western Desert*. Sydney: Rigby.
- Bardon, Geoffrey (1991). *Papunya Tula: Art of the Western Desert*. Melbourne: McPhee Gribble, Penguin.
- Benjamin, Roger (2009). «The fetish for Papunya boards». *Icons of the Desert: Early Aboriginal paintings from Papunya*, pp. 21-50. Ítaca: Cornell University Press.
- Brown, Michael (2004). *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press.
- Calacouras, (2009). «Secret Art Business Stirs Pot on Public Exhibition». *Northern Territory News*, 20 de mayo.
- Dumont, Louis (1982). On Value. *Proceedings of the British Academy*, 66, 204-241.
- Eccles, Jeremy (2009). Icons of the Desert. *Australian Art Review* (en línea).

- James, Diana (2014). For Shame, Nicolás Rothwell. <http://blogs.crikey.com.au/northern/2014/03/31/why-Nicolás-rothwell-should-be-ashamed/>
- Johnson, Vivien (2010). *Once Upon a Time in Papunya*. Sidney: University of New South Wales Press.
- Kimber, R.G. (1995). Politics of the secret in the contemporary Western Desert. En C. Anderson (ed.), *Politics of the Secret, Oceania Monograph 15*, p. 130. Sidney: University of Sydney.
- Kimber, R.G. (2009). Relatives of the artists respond to the paintings. En R. Benjamin (ed.), *Icons of the Desert: Early Aboriginal Paintings from Papunya*, pp.71-76. Nueva York: Cornell University Press.
- Lieberman, Kenneth (1980). The organization of talk in aboriginal community decision-making. *Anthropological Forum*, 5(1), pp. 38-53.
- Miller, Steven (2000). Chronology. En Hetti Perkins y H. Fink (eds.), *Papunya Tula: Genesis and Genius*, p. 306. Nueva Gales del Sur: Galería de Arte de Nueva Gales del Sur.
- Myers, Fred (1986a). *Pintupi Country, Pintupi Self: Sentiment, Place and Politics among Western Desert Aborigines*. Washington DC.: Smithsonian Institution Press.
- Myers, Fred (1986b). Reflections on a meeting: structure, language, and the polity in a small-scale society. *American Ethnologist*, 13.3, 430-447.
- Myers, Fred (1988). Burning the Truck and Holding the Country: Forms of Property, Time, and the Negotiation of Identity among Pintupi Aborigines. En T. Ingold, D. Riches y J. Woodburn (eds.), *Hunter- Gatherers, II: Property, Power and Ideology*, pp. 52-74. Londres: Berg Publishing.
- Myers, Fred (1989). Truth, beauty, and Pintupi painting. *Visual Anthropology*, 2(2), 163-95.
- Myers, Fred (2001). Introduction: The Empire of Things. En F. Myers (ed.), *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, pp. 3-64. Nueva York: School of American Research Press.
- Myers, Fred (2002). *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press.
- Myers, Fred (2004). Ontologies Of The Image And Economies Of Exchange. *American Ethnologist*, 31(1), 1-16.
- Myers, Fred (2014). Showing too much, showing too little: predicaments of painting Indigenous presence in Central Australia. En G. Penny y L. Graham (eds.), *The Performance of Indigeneity*, pp. 351-389. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Rintoul, Stuart (2012). «Songline at heart of secret men's business». *The Australian*, 19 de mayo.
- Rothwell, Nicolás (2009). «From the Desert, Artists Came». *The Australian*, 13 de febrero.

- Rothwell, Nicolás (2014). «Songlines Project Sparks Indigenous Culture War». *The Weekend Australian*, 22 de marzo.
- Spencer, B. & F.J. Gillen (1899). *The Native Tribes of Central Australia*. <http://www.sacred-texts.com/aus/ntca/>
- Turner, Víctor (1974). *Dramas, Fields, Metaphors*. Ítaca: Cornell University Press.