

# **“Puzzled by all dots”**

La presencia de los acrílicos sobre tela de los desiertos  
Central y Occidental australianos en el espacio  
museístico europeo.

1982-2012.

Roser Bosch i Darné

TESIS DOCTORAL UPF/2015

Directora de tesis: Estela Ocampo Siquier

Institut Universitari de Cultura – Departament d’Humanitats



**Universitat  
Pompeu Fabra  
Barcelona**

*A en Joan.*

*A la "Min" i las meus quatre pares.  
Perqué heu sigut l'aire quan em faltava.*

## AGRADECIMIENTOS

En un momento como este, especial, difícil e inseguro por poner el punto y final a los largos años de investigación doctoral, me siento llena de emoción al recordar toda la gente que me ha acompañado durante este viaje, en sus diferentes etapas, con roles complementarios, pero todos ellos haciendo posible que haya llegado *este* momento<sup>1</sup>.

De estas etapas, mi casa académica, la *Universitat Pompeu Fabra*, todo mi agradecimiento:

\* a Estela Ocampo. Primero, por haberme abierto este campo de interés cuando era una estudiante de Humanidades. Segundo, por haberme acogido en su proyecto y centro de investigación (donde tengo unos compañeros apasionados) a través del cual han sido posibles muchos de mis viajes para la investigación. Tercero, evidentemente, por su supervisión de este largo (en años y letras) trabajo de estudio. Pero, por sobre de todo ello, por haberme formado como investigadora: conceptual y, más importante aún, éticamente. Muchas gracias Estela.

\* a los profesores Carlos Reyero, Pere Gifra y Ana Delgado porque abrieron, consciente o inconscientemente, nuevos puntos de mi viaje doctoral y emocional. A Ana, por su ojo crítico-teórico, sus conversaciones y por haberme presentado a Meritxell Ferrer. A Carlos, por su cariño y por haber “compartido” su familia de la Universidad Autónoma de Madrid conmigo. Y a Pere, porque, un día de pasada me habló primero e introdujo después, a Sue Ballyn, antigua profesora suya de la Universidad de Barcelona. Gracias, *gràcies*.

\* al equipo invisible que hay detrás del servicio de préstamo interbibliotecario, excelentes profesionales que han conseguido el 99.8% de los documentos que les he pedido, entre ellos catálogos de exposiciones de todo el mundo. *Gràcies*.

En Barcelona, agradezco a Sue Ballyn la confianza depositada en mí como joven e inexperta investigadora y por no tener nunca un no por respuesta. Su trabajo realizado en el Centro de Estudios Australianos (CEA) de la UB es fuente de inspiración. *Thank you*, Sue.

En mis antípodas geográficas pero “vecindario mental”, Australia:

---

<sup>1</sup> Más allá de las personas, el proceso que culmina con esta investigación empezó con la consecución de la una beca de formación de investigadores de la AGAUR, con la cual puede completar mis cursos de doctorado y el desarrollo de la tesina. A lo largo de la investigación se ha contado con la ayuda de una beca BE de estancias breves de la misma AGAUR (para el viaje a Australia) y con partidas de financiación de los diferentes proyectos de investigación del Centro de Investigación de Arte Primitivo y Primitivismo, de la Universidad Pompeu Fabra, del que soy miembro.

\* debo mi más sincero agradecimiento a la profesora Lynette Russell, supervisora de mi estancia en el, hoy llamado, *Monash Indigenous Center* de la *Monash University* (Melbourne), que ella misma dirige. Agradezco su acogida “ciega” a una perdida investigadora, agradezco la base teórica que me dio y agradezco que sea aún mejor persona que académica. *Thank you, Lynette.*

\* a los profesores Barry Judd y Karen Hughes del mismo *Monash Indigenous Centre*, gracias por vuestra guía, consejos y por todos los contactos. *Thanks.*

Aún más lejos, o más adentro mentalmente, en los desiertos australianos agradezco:

\* a Cecilia Alfonso, primero, el haberme recibido al “*Warlu*” de Yuendumu, en calidad de directora del centro; y, segundo, su presencia constante por email y su visita a Barcelona. *Thanks* y gracias.

\* a Gloria Morales (sudirectora del “*Warlu*”) por sus conversaciones, a Dale por su viaje a Nyrripi, a Liam Campbell por hablarme de tiempos pasado del “*Warlu*” y las gentes de Yuendumu, y, a Jacquie Coupe, Mary Conroy, Rene Maddedou, Dany Yannoulis y, especialmente, Gabrielle Brady por llenar de humanidad y amistad mi estancia en Yuendumu. *Thanks.*

\* a los artistas Paddy Japaljarri Sims y Paddy Japaljarri Stewart sus obras, su presencia y sus risas conmigo y al artista Shorty Jangala Robertson el despertarme cada mañana con la percusión rítmica de los *digging sticks* y su profunda voz narrando, cantando, rememorando y afirmando, que me permitió entender un poco más. *Thank you* y descansad en paz.

\* en Alice Springs, a los miembros de la *Papunya Tula Artists* y de la *Mbantua Gallery* por sus entrevistas y las horas en sus galerías. *Thanks.*

De vuelta a Europa, en París, en el *Musée du Quai Branly*, a su exdirectora de educación e investigación, Anne-Christine Taylor, le agradezco haberme abierto el acceso a los archivos, las entrañas del museo, y a Jean-André Assie por “habérmelas servido en el plato” en mis siete visitas. Al galerista Stéphane Jacobs por aguantar una larga y *naïve* entrevista una oscura y fría tarde de Noviembre, y a Vanessa Castejón, especialista en estudios indígenas, por estar allí y enriquecer mi investigación a través del trabajo introspectivo de la *ego-histoire*. *Merci beaucoup.*

En el *Aboriginal Art Museum Utrecht*, todo mi agradecimiento a Georges Petitjean, su comisario jefe, por la confianza depositada en mí, su paciencia y su amplio conocimiento que tanto compartió conmigo. Y a Els Sondaal que me guio por las esplendidas obras del grande almacén de este pequeño museo holandés con un gran proyecto. *Dank u well.*

En Cambridge gracias de nuevo a Lynette Russell y a los responsables de la biblioteca del *Pitt Rivers Museum*. En Londres, a los miembros del *Menzies Centre for Australian Studies*: Ian Anderson, su

director, Helen Idle y Ali Clark. Al Centro de Antropología del *British Museum* a James. *Thanks to you all.*

En Madrid, a Carmen Sánchez, por aceptarme en el Departamento de Teoría e Historia del Arte que dirige, a los profesores Elena Alcalá y Juan Luís González por el desafío de comprobar mis conocimientos de investigación con sus alumnos de “Arte, Multiculturalismo e Identidad”, y, especialmente a Olga Fernández por involucrarme en todo y por su sinceridad de comunicación y pasión. Gracias.

En el mismo Madrid, cuál oasis australiano en sus antípodas, gracias “a mi hada madrina”, la artista australiana Narelle Jubelin: no tengo palabras para definir tu magia. *Thank you*, Narelle. Y al artista Wiradjuri Brook Andrew, amigo de Narelle y a través de ella, mío. Gracias por animarme “to buy an helicopter” y finalizar así, esta tesis doctoral.

A lo largo y ancho de Europa y Australia agradezco a todos los comisarios, galeristas y *staff* de los diferentes museos que me han ayudado *in situ* o virtualmente aportando materiales relativos a exposiciones temporales de arte de los desiertos. Sin ellos, gran parte de este trabajo no hubiera sido posible. Gracias.

Y, por último, en el corazón, y por lo tanto en todos mis viajes físicos, mentales y emocionales:

\* gracias a mi familia académica: Flor Fassi, Teresa Segura y a ti, Meritxell Ferrer, por ser mi puntal. *Gràcies* por vuestro ojo crítico profesional pero, especialmente, por vuestra amistad.

\* gracias a mi familia extraacadémica, Javi y Laia, Giuseppe, Cris y Xix, por estar ahí.

\* y, GRACIAS a mi familia. A mi gente de *Banyoles*: a los que ya no están, a los nuevos y a los de siempre. A Igor, que es un hermano para mí y que ha ayudado en múltiples procesos de esta investigación. A mis padres, Marta y Joan, por vivir con amor cada uno de mis pasos, firmes y en falso. A mis suegros, Isabel y Tomàs, por todas sus horas dedicadas diferidamente a esta investigación doctoral (en forma de “canguro”) y por demostrarme que me quieren como una hija. A Miu (Txell, “my baby kangaroo”), porqué con toda tu incomprensión me has llenado de amor y fuerza a besos. Y, por último y primero (porqué el final es el inicio) a Joan, el amor del cual me ha permitido llegar hasta aquí.

Gracias Joan por acompañarme y sostenerme, con fuerza y cariño, con tu determinación (imparable), tu confianza (inagotable), tu mente lúcida, tu potencia (arrolladora), tu paciencia (eterna) y tu gran amor.

A todos, gracias, *thank you, merci, dank u well... moltes gràcies.*

**RESUMEN:** El presente estudio tiene por objetivo analizar la presencia del movimiento artístico de acrílicos sobre tela de los desiertos Central y Occidental australianos en el espacio museístico europeo. El marco temporal abarcado es de 1982-2012. En particular, se investiga dicha presencia, por un lado, a través de compilar las iniciativas de exposición temporal de dicho movimiento; y, por el otro, del análisis del proceso curatorial y de la materialización en el espacio físico del macro encargo de obras Aborígenes contemporáneas que se insertan hoy en el complejo arquitectónico del *Musée du Quai Branly*. El estudio pone el foco de atención en comprender la circulación de las obras en Europa (sus actores e instituciones de acogida), en subrayar la interculturalidad del fenómeno y en analizar las poéticas y políticas de construcción de la Aboriginalidad, presentes y pasadas, a través de dicho movimiento.

**SUMMARY:** The following dissertation analyzes the presence of the Australian Central and Western Deserts acrylic movement in European museums from 1982 till 2012. Such presence is investigated by compiling European temporary exhibitions initiatives around the acrylic movement, and by analyzing *Musée du Quai Branly's* double commission of contemporary Aboriginal artworks which are integrated today in the museum architectural complex as permanent displays. The main goals of this study are: to understand how Australian acrylic paintings from the desert have been circulating in Europe (by which actors and museums), to highlight the intercultural nature of this artistic movement and its circulation, as well as, to explore past and present representations of Aboriginality through the movement.

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

RESUMEN

ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN DEL ESTUDIO</b> .....	I
<b>I.- Prólogo</b> .....	III
<b>II.- Delimitación del estudio, estructura, metodología y fuentes</b> .....	V
<b>III.- Antes de empezar... cuestiones preliminares</b> .....	XIII
iii.i.- nomenclatura y lenguaje .....	XIII
iii.ii.- “lo Aborigen” .....	XVII
iii.iii.- interculturalidad y circulación .....	XX
<b>BLOQUE 1. “FROM THE BUSH... (TO THE GALLERY)”. El movimiento de acrílicos sobre tela de los desiertos central y Occidental australianos: génesis, articulación y significaciones.</b> .....	1
<b>1.- Dreaming, roles de la estética tradicional y acrílicos sobre tela.</b> .....	3
1.1.- <i>Dreaming</i> .....	3
1.2.- Las narraciones del <i>Dreaming (dreaming stories)</i> y el territorio .....	7
1.3.- Figuras territoriales, identidad y traspaso de conocimiento a través de la estética y los acrílicos .....	14
<b>2.- Los acrílicos en los desiertos: Papunya.</b> .....	19
2.1.- Papunya: contexto socio-histórico local. ....	20
2.2.- El mural de la Hormiga de la Miel 1971 .....	23
2.3.- Los primeros 10 años: articulando el incipiente movimiento de acrílicos a nivel intra e intercultural. ....	30
2.3.1.- 1972: La fundación de la <i>Papunya Tula Artists</i> . ....	30
2.3.2.- Las críticas interAborígenes de la nueva práctica artística. ....	33

2.3.3.- Experimentación, creatividad artística y su marco social de formulación. ....	37
2.3.4.- Los administradores como actores: figuras de mediación. Entre el servicio y la intervención. .....	40
2.4.- Entrada de las mujeres artistas y el retorno a las tierras ancestrales. Rearticulando y expandiendo la actividad artística de acrílicos. ....	46
2.5.- Creación de un mercado y primera circulación de las obras: los roles de “The Company” y del <i>Aboriginal Arts Board</i> . ....	55
<b>3.- Los acrílicos en los desiertos: Yuendumu.</b> .....	71
3.1.- 1971: La iniciativa del <i>Men’s Museum</i> . ....	72
3.2.- El “momento femenino”: correspondencias entre práctica ritual y práctica de acrílicos.....	76
3.3.- Las <i>Yuendumu doors</i> : empoderamiento y resiliencia local; aceptación y circulación nacional e internacional (1983-2006). ....	81
3.4.- 1985: fundación y roles del <i>Warlukurlangu</i> y las telas colaborativas. ....	90
 <b>BLOQUE 2: “PUZZLED BY ALL DOTS”. Historia de la presencia de acrílicos en el espacio museístico europeo. 1982-2012.</b> .....	101
<b>4.- Marco teórico: giros disciplinares.</b> .....	105
4.1.- Arte contemporáneo: multiculturalismo y ampliación de fronteras (geográficas e ideológicas) .....	105
4.2.- Antropología y etnología .....	114
4.2.1.- La crisis del objeto de estudio .....	115
4.2.2.- La antropología de la antropología .....	117
4.2.3.- Museología reflexiva o crítica reflexiva: la importancia de la voz y la visión .....	120
4.2.4.- El corsé ideológico del llamado arte primitivo .....	128
4.3.- El auge de las exposiciones temporales como mecanismo museístico .....	133
<b>5.- Historia de la presencia de acrílicos en Europa (I): 1982 – 1989</b> .....	135
5.1.- 1982: Papunya en Londres .....	136
5.2.- La Australia artística contemporánea en París: <i>Festival d’Automne</i> 1983 .....	144
5.3.- Bicentenario, 1988: Eclósión artística australiana en territorio europeo .....	153
5.3.1.- <i>First Australians</i> .....	154

5.3.2.- <i>Stories of Australian art</i> .....	162
5.3.3.- <i>Clifford Possum Tjapaltjarri</i> .....	165
5.3.4.- <i>Uluru, Les Aborigènes d'Australie</i> .....	170
5.4.- 1989: <i>Yarla Dreaming en Magiciens de la terre</i> .....	173
<b>6. Historia de la presencia de acrílicos en Europa (II): 1990-2000.</b> .....	<b>178</b>
6.1.- Venecia: cambio entre bienales (1990/1997) .....	184
6.2.- <i>Tingari Lia</i> (1990-91) y <i>Aratjara</i> (1993-94): voz y agencia Aborigen. ....	190
6.3.- Grandes colecciones privadas y la apertura que hacen de nuevos lugares de recepción .....	201
6.3.1.- La colección de Hank Ebes: Nangara .....	201
6.3.2.- La colección de Donald Kahn .....	209
6.3.3.- La colección Holmes à Court .....	213
6.3.4.- La colección y el rol de la galerista Gabrielle Pizzi .....	215
6.4.- Exposiciones temporales en museos y espacio de excepción más allá de la década de 1990. .....	224
6.4.1.- Embajadas australianas (París y Berlín) .....	225
6.4.2.- Exposiciones ligadas a espacios y museos de religión. ....	227
6.4.3.- Exposiciones en el <i>Musée Olympique</i> de Laussane .....	234
6.4.4.- Exposiciones en universidades .....	238
<b>7.- Historia de la presencia de acrílicos en Europa (III): 2000-2012.</b> .....	<b>243</b>
7.1.- El arco mediterráneo en el nuevo milenio: Italia, España y Grecia. ....	247
7.1.1.- Italia .....	247
7.1.2.- España .....	250
7.1.3.- Grecia .....	258
7.2.- Colecciones privadas que se convierten en museos .....	261
7.2.1.- <i>Aboriginal (contemporary) Art Museum Utrecht</i> .....	264
7.2.2.- <i>“La Grange” Museum</i> .....	272
7.2.3.- <i>Essl Museum</i> .....	276

7.2.4.- <i>Kunstwerk Museum</i> .....	280
7.3.- El caso francés: entre arte universal y arte primitivo .....	284
7.3.1.- Museos de “arts premiers” .....	293
7.3.2.- Las iniciativas del <i>Musée des Confluences</i> .....	296
7.3.4.- Los museos de la prehistoria .....	301
7.3.4.- Apertura del <i>Musée du Quai Branly</i> y la vuelta de acrílicos a París .....	306

**BLOQUE 3: “A GIFT TO THE WORLD”. LAS POLÍTICAS Y POÉTICAS DE AUTOREPRESENTACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LA ABORIGINALIDAD CONTEMPORÁNEA EN EL ENCARGO DE OBRAS AUSTRALIANAS DEL *MUSÉE DU QUAI BRANLY*.** .....

8.- Marco de los encargos: arte contemporáneo y cooperación en el <i>Musée du Quai Branly</i> .....	315
9.- 1r encargo: las comisarias australianas y sus trayectorias en la promoción de las artes contemporáneas indígenas en Australia e internacionalmente .....	327
10.- “A gift to the world”: La selección de las obras y su poder de subversión .....	346
11.- Actores y herramientas de mediación intercultural .....	358
11.1.- Cracknell&Loneragan .....	358
11.2.- Terry Janke y la guía curatorial .....	362
11.2.1.- Bloque 1: Informaciones que figuran en la sección que contextualizan la producción de obras contemporáneas dentro del marco e imaginario cultural de las sociedades Aborígenes .....	366
11.2.2.- Bloque 2: Informaciones relativas a los circuitos de producción, promoción y difusión artística .....	368
11.2.3.- Bloque 3: Informaciones y afirmaciones relativas al carácter del arte que constituye el encargo y que son significativas para evitar la reproducción de estereotipos y narrativas de raíz eurocéntrica .....	367
12.- La revisión y crítica histórica como forma de restauración de la voz Aborigen .....	371
13.- El encargo y la ceremonia de apertura como “zonas de contacto” .....	378
14.- Marco arquitectónico de las obras del encargo. Políticas y poéticas de representación y visualización .....	385
14.1.- El concepto de Jean Nouvel: marco físico e ideológico del encargo .....	391
15.- Potencialidades olvidadas: el museo fuera del museo. Segundo encargo .....	400

<b>CONCLUSIONES</b> .....	408
<b>REFERENCIAS</b> .....	415
a.- Bibliográficas .....	415
b.- De catálogos de las exposiciones europeas .....	439
c.- De dosieres y comunicados de prensa y memorias anuales (por institución y tipo de documento) .....	444
d.- De archivo .....	446
e.- Fílmicas y documentales .....	447
f.- De páginas web .....	448
<b>ANEXO:</b> tabla informativa de exposiciones temporales de acrílicos en Europa -2012/3- .....	462

# PRESENTACIÓN DEL ESTUDIO

## TOWN CAMP

You call it 3 bedroom house

I call it big lotta trouble

You call it electricity

I call it too much tv

You call it litter

I call it progress

You call it graffiti

I call it reading and writing

You call it vandalism

I call it payback

You call it burnt car wreck

I call him finish

You call it hill

I call it Yiperenye

You call it a sad

urban environment

I call it HOME-

“In 2004 the journalist and art critic Nicholas Rothwell called the Papunya Tula painting movement ‘Australia’s only artistic revolution’. The same year the artist and art historian Charles Green said Papunya Tula paintings ‘constitute the most significant corpus of art made in Australia during the twentieth century’. The cultural critic Paul Carter went further: he claimed the movement was ‘perhaps the greatest single cultural achievement of Australia’s post-white settlement history’. For the artist and curator Ian North, ‘Aboriginal art often dazzlingly superior to most non-Indigenous Australian art’. And outside of the artworks, in 2005 the Liberal Party Senator Amanda Vanstone declared that it ‘is Australia’s greatest cultural gift to the world’.

And that is not all. No Australian art movement has produced so much work by so many artists for so long, and in the process established a whole new market along with a string of specialist galleries, indeed a brand new industry, as well as created new departments in state art galleries and new courses in academia. At the same time, the dynamism of the art and the efficacy of its ideas have been maintained for more than 30 years. Not just an artworld fashion, Aboriginal art is here to stay. It has changed the ways in which both Australian and contemporary art are conceptualized. In short, the Papunya Tula art revolution also detonated an artworld revolution.”

Prof. Ian McLean, *How Aborigines invented the idea of contemporary art*. 2011:17

## I.- PRÓLOGO

Como presentación de este estudio se utilizan las dos citas anteriores.

Para mí, *Town Camp*, de la escritora (Aborigen) Aby Eckermann, expresa, con una simplicidad que es sólo aparente, la complejidad (casi no verbalizable) de comunicación, aproximación, mediación y comprensión entre identidades culturales divergentes en sus estructuras ideológicas y formas de estar, sentir y vivir el mundo y la realidad. *Town Camp* condensa toda la comprensión que he desarrollado (o creo intuir haber desarrollado) de la complejidad de la realidad en las llamadas comunidades remotas de los desiertos australianos, secuelas contemporáneas de los procesos de colonización en dicho país, espacios hoy de frontera cultural. Y, a la vez y de forma no contradictoria, *Town Camp* también resume toda mi incompreensión, a pesar de mis esfuerzos y voluntad de superación de dicha distancia “cultural” casi “no verbalizable”, surgida de mi propia experiencia en Alice Springs y Yuendumu, dos de estos espacios de frontera a los que me aproximé pensando, que una vez superada la distancia geográfica, el diálogo y comprensión fluirían mejor, y la complejidad se disiparía. Debajo de todo ello, *Town Camp* es -para mí- una promesa a la posibilidad de comunicación intercultural y, a su vez, un desgarrador aviso (o recordatorio) de la facilidad de convertir la experiencia del contacto cultural en un gran malentendido. Por último, *Town Camp* me recuerda que el pasado está allí para recordarlo, como vía de comprensión al presente, y como aprendizaje para el futuro.

Por otro lado, y de forma mucho menos personal y sugestiva, la cita del profesor (no-Aborigen) Ian McLean define, también de forma aparentemente simple, la complejidad y envergadura del hoy exitoso objeto que suscitó mi primer interés para desarrollar una investigación doctoral: el movimiento de acrílicos sobre tela de los asentamientos remotos de los desiertos Central y Occidental australianos. Este fenómeno nace en 1970 en la comunidad de Papunya -en el desierto Central-, se forja y expande a otras comunidades de los desiertos a partir de mediados de 1980 (y hasta la fecha, 2015) y se consolida y abraza a nivel de recepción nacional e internacional en la década de 1990 y con el cambio de milenio, manteniendo hoy su vigencia y presencia en la circulación del arte y la cultura contemporáneos, crecientemente globales.

No obstante, que el tema u objeto de estudio de esta investigación es éste fenómeno artístico contemporáneo es sólo parcialmente adecuado porque, no es tanto el movimiento en sí mismo lo que conforma la base y motivación de este estudio, sino investigar la recepción de éste en el espacio museístico europeo a partir de 1980, y más concretamente, el entender esta recepción como uno de

los elementos de la cadena que contribuye, por un lado, a la consolidación y reflexión discursiva del mismo y, con ello, a su mantenimiento y éxito hasta la fecha; y, por el otro, el desgranar como su recepción y presencia en Europa activa y participa de las reflexiones alrededor de las políticas de construcción, representación y aproximación museística a la alteridad –Aborígen en este caso-, tanto en el mundo del arte como de la cultura contemporáneos, en un marco de interacción y circulación intercultural global.

Consecuentemente, el objeto de estudio es más Europa y sus reacciones de recepción a dicho movimiento, que el propio movimiento en sí. A pesar de ello, de forma obvia e inevitable, el análisis de las reacciones europeas revierte y remite al objeto general, aportando y expandiendo mejor la comprensión global de éste. Por lo que sí, parcialmente el objeto de estudio es el fenómeno artístico de acrílicos de los desiertos australianos.

A lo largo de este estudio el movimiento de acrílicos se presenta como un poliedro, translúcido en materiales. Mirar su cara europea, implica ver, aunque de forma más difusa, el resto de sus caras e intuir el objeto completo.

A este mismo poliedro refiere, con una imagen visual distinta, el título de la tesis: *puzzled by all dots*. Esta frase evoca la imagen mental más extendida de las obras de este movimiento: telas de acrílicos donde el punto es el elemento formal principal (elemento que, por un lado ha constituido en parte el reconocimiento y la posibilidad de entender las obras, pero, a su vez, por el otro, es fuente de malentendidos relativos a la forma que toman las obras de dicho movimiento). Estos puntos de esta tela imaginaria, la convierten en un *puzzle*, ya que para comprender la significación total de la tela uno debe unir conceptualmente los puntos que la conforman, viajando a través de ellos, formando el rompecabezas. Los puntos de esta tela metafórica, que refiere al movimiento global de acrílicos, ilustran, en su autonomía e interdependencia:

- a) En primer lugar, tanto los espacios de producción locales de las obras (los diferentes centros de arte y las diferentes comunidades) como los espacios diversos de recepción y consumo de las obras (galerías de arte, museos, universidades, centros culturales, casas de subastas, premios artísticos, ferias de arte, bienales y festivales artísticos, ...)
- b) En segundo lugar, los actores que configuran este movimiento en sus diferentes esferas de producción (tanto discursiva como material): artistas, administradores de centros de arte, antropólogos, historiadores del arte, galeristas, comisarios, coleccionistas, público ...
- c) En tercer lugar, los diferentes espacios geográficos por los que circulan las obras, partiendo de las comunidades de los desiertos australianos (Yuendumu, Balgo, Utopia,...) a Sídney, Melbourne, Perth; a Europa (París, Gerona, Glasgow o San Petersburgo); o al continente americano o africano.

- d) En cuarto lugar, ilustran también, los diferentes tiempos y realidades (locales, nacionales e internacionales) con los que ha dialogado y dialoga este movimiento en los más de cuarenta años desde su génesis.
- e) En quinto lugar, estos puntos también ilustran las diferentes disciplinas y teorías discursivas desde las que se aproxima el movimiento: historia del arte, antropología visual o etnoestética, estudios de los subalternos, estudios poscoloniales, crítica del arte, estudios museográficos y estudios de comisariado, pero también estudios (de arte y cultura) globales.

Pero, por encima de todo ello, el viajar uniendo todos estos puntos en esta tela mental, ilustra metafóricamente, el desarrollo cognitivo relacionado con el total de mi investigación, y la investigación misma, pasando del desconcierto a la perplejidad (*puzzled*).

## **II.- DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO, ESTRUCTURA, METODOLOGÍA Y FUENTES.**

Como enunciábamos anteriormente, de la constelación de puntos que conforman la tela, se focaliza la atención, a nivel de lugar y geografía, en los museos europeos y, a nivel de agentes, en los actores (australianos y no australianos) que participan y posibilitan la circulación, exhibición y recepción de las obras en dichos espacios. A nivel disciplinar, el estudio ilustra la mayoría de las citadas aproximaciones bajo el prisma de la práctica de comisariado, por ser ésta la que materializa las políticas de construcción y representación tanto de la identidad como de la alteridad cultural que vehiculan las obras en su exhibición, y, por lo tanto, las posibilidades de diálogo intercultural. Por último, a nivel temporal, el estudio recoge casi la totalidad actual (2015) del arco cronológico de vida del movimiento, desde su génesis en Papunya (1971) hasta la celebración de su cuarenta aniversario (2012/3)<sup>2</sup>.

El motivo de elección de este amplio arco cronológico se debe al objetivo mismo de la investigación, que es doble: a) analizar cómo se constituye la presencia de las obras de acrílicos en el espacio museístico europeo, y b) cómo la materialización curatorial de esta presencia activa la reflexión en torno a las políticas de representación y construcción de la alteridad Aborígen y “potencializa” el diálogo intercultural.

---

<sup>2</sup> Aunque las fechas no son exactas, fue 2012 el año de celebración de los cuarenta años de la fundación de la *Papunya Tula Artists* (1972) y algunas de las exposiciones de celebración de ésta se alargaron en Europa (por ejemplo en el *Musée du Quai Branly*) hasta enero de 2013. Además, entre 2012 y 2013 culmina también el segundo proceso de encargo que este museo parisino dedica a las obras Aborígenes australianas contemporáneas, elemento que constituye el tercer caso de estudio de esta investigación.

A pesar que no es hasta 1982 que encontramos en Europa una exposición temporal dedicada plenamente a presentar el movimiento artístico de acrílicos, para llevar a cabo el segundo de los objetivos de la investigación ha sido necesario remontarse a 1971, para presentar la génesis del movimiento en sus contextos locales de producción, las motivaciones y necesidades contemporáneas que cumple para sus grupos productores, las significaciones culturales que vehiculan y representan las obras, pero también para esbozar los procesos múltiples que permiten la articulación del mismo movimiento. Todo ello es lo que permite su circulación y llegada a Europa en 1982.

A todo ello se dedica el primer bloque de este estudio que se concentra en ejemplificar la génesis y articulación del movimiento en sus dos comunidades pioneras, Papunya (cap. II) y Yuendumu (cap. III). Antes de ello y debido al carácter interdependiente y dialógico, tanto formal como conceptualmente pero también a nivel político-social y cultural, del movimiento de acrílicos con las prácticas estéticas de carácter ceremonial de dichos grupos productores, se ofrece un capítulo (cap. I) introductorio donde se exploran dichas correspondencias. Mientras que este primer capítulo es, a nivel general, de carácter antropológico (con una base de antropología visual); los siguientes dos capítulos de este primer bloque (cap. II y cap. III) centran su aproximación a la génesis del movimiento a través de la interculturalidad subyacente en los espacios de producción y articulación del fenómeno artístico. Precisamente por el objetivo de presentar tanto las realidades y necesidades que vehicula la génesis del movimiento, como las correspondencias con las prácticas estéticas de carácter ceremonial arraigadas en los sistemas ideológicos de estos grupos, como el delimitar la primera articulación del movimiento para su circulación (comercial) fuera de dichas comunidades, el primer bloque se titula, tomando una frase del antropólogo Fred Myers, “*from the bush (...to the gallery)*”, dando entidad al “*from the bush*”, que es donde se localiza narrativamente este primer bloque, pero anunciado hacia dónde va el estudio en los siguientes bloques “*to the gallery*”.

A nivel de metodología de investigación, por un lado, este primer bloque se sostiene sobre una aproximación y recopilación de la bibliografía existente tanto alrededor de los grupos culturales que conforman dicho movimiento (de carácter antropológico), como alrededor del movimiento en sí (de carácter etnoestético y de la historia del arte), como también alrededor del marco histórico australiano (de carácter histórico), desde el momento de los diferentes procesos de contacto colonial en los estados australianos - y especialmente en la zona de los desiertos-, hasta la realidad histórica actual de estos grupos.

En relación al tipo de fuentes escritas que conforman esta aproximación bibliográfica debemos mencionar la importancia de monografías antropológicas dedicadas a los diversos grupos de los desiertos, estudios de antropología visual o etnoestética relativos a los mismos, catálogos de

exposiciones sobre las obras de acrílicos (mayoritariamente a nivel nacional australiano), estudios sobre las artes tradicionales de esta región, pero también, monografías y estudios singulares sobre manifestaciones artísticas contemporáneas (pos1970) de otros grupos geográficos australianos y de artistas individuales, que permiten comprender mejor el rol de detonante que el movimiento de acrílicos de los desiertos tuvo en Australia y también su ubicación en el entramado ampliamente diverso de manifestaciones artísticas Aborígenes contemporáneas.

Por último, no hay que olvidar las fuentes documentales, de carácter antropológico pero también películas, creadas tanto por parte de directores Aborígenes como no-Aborígenes, que amplían los diferentes marcos disciplinarios de este primer bloque. Esta formación bibliográfica (y fílmica) se lleva a cabo tanto en España como en Australia.

Por el otro lado, a nivel de metodología y fuentes de investigación para este primer bloque, se debe mencionar el trabajado de campo realizado en Australia en mi viaje de investigación (Septiembre – Noviembre 2009). De este surgen dos fuentes experienciales centrales del proceso cognitivo, ambas plasmadas en mis notas de trabajo de campo.

La primera fue la posibilidad de conversar *in situ* con artistas, administradores y trabajadores (actuales y pasados) tanto del centro de arte *Warlukurlangu* de Yuendumu como de la *Papunya Tula Artists*; conversar con galeristas de la ciudad de Alice Springs y de Melbourne (únicamente) y también con académicos de estudios indígenas australianos de la *Monash University* (sede de acogida de mi investigación, bajo la supervisión –y cordialidad- de la profesora y directora del *Monash Indigenous Centre*, Lynette Russell). De estas conversaciones algunas toman forma de entrevistas grabadas.

En segundo lugar, la experiencia física y mental de vivir durante más de un mes entre Alice Springs y Yuendumu, zonas de frontera cultural y, para mí, de choque cultural, las anotaciones de las cuales abundan en mi libro de viaje. De entre las notas, las más significativas a nivel de investigación corresponden a la experiencia de trabajar como voluntaria en el centro de arte *Warlukurlangu*, observando e incluso participando activamente en algunos de los procesos de materialización de las obras: desde presenciar la gestación de la idea y escuchar las narraciones asociadas a la pintura en cuestión por parte de los artistas, pasando por la preparación de materiales y asistencia a los artistas, ayudando en las tareas de documentación de las obras, en su numeración y preparación para ser enviadas fuera del centro de arte, ayudando a la recolección de obras de los artistas de la comunidad de Nyrripi adscritos al *Warlukurlangu*,... Todos estos procesos ayudaron a mi entendimiento del proceso de gestación de las obras, pero también de la importancia del arte en dicha comunidad, que excede las motivaciones propiamente artísticas, anclándose en lo grupal, tanto a nivel económico, político, social como, evidentemente, cultural. Aparte de este tipo de notas en mi libro de trabajo de

campo, las otras notas relevantes se relacionan con el vaciado de información en la base de datos del centro de arte, a la que cordialmente me dio acceso Cecilia Alfonso, en calidad de directora del centro de arte.

No es hasta el segundo de los bloques de estudio, que la investigación se traslada finalmente al espacio geográfico y museístico europeo de recepción de las obras del movimiento, como anunciábamos. La delimitación y objetivo final de este bloque surge, en parte, del mismo proceso de investigación, durante el desarrollo del cual se hizo evidente la inexistencia, por un lado, y la necesidad, por el otro, de un estudio histórico sobre la presencia de dicho movimiento en Europa, para poder investigar con profundidad esta presencia y sus formas. Debido al éxito y aceptación del movimiento en Europa durante los cuarenta largos años desde su génesis, esta presencia se expande por países distantes y en espacios de recepción que son múltiples y con estructuras y objetivos muy diversos (como museos, centros de arte, galerías, casas de subastas, colecciones particulares,...). Debido a esta pluralidad el objeto de análisis y compilación de este bloque finalmente se delimita a recopilar, poner en conjunto discursivamente y analizar la presencia de los acrílicos a través del fenómeno de las exposiciones temporales dedicadas íntegra o parcialmente a exhibirlos.

Metafóricamente, y de igual forma que la investigación general, el centrar la mirada a la cara del poliedro de las exposiciones temporales, no implica olvidarse de los otros espacios que acogen la presencia de los acrílicos en Europa. Aunque estos no son el foco de análisis principal, su presencia está en la investigación, como parte del poliedro. Y, también metafóricamente, el trabajo que implica el recopilar la presencia de las obras de acrílicos a través de las exposiciones temporales en museos europeos, implica de nuevo, conectar la constelación de puntos (geográficos, de actores, de espacios de acogida, de aproximaciones discursivas,...) para crear el *puzzle*. Por ello, este segundo bloque tiene por nombre, de nuevo, “*Puzzled by all dots*”. El crear esta primera historia de la presencia de acrílicos en Europa es una de las principales aportaciones de esta investigación al campo de estudio general del movimiento de acrílicos de los desiertos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Dentro de la inexistencia de estudios que analizan esta presencia en Europa, tanto a nivel nacional como internacional, el caso francés es una excepción, porque hay dos estudios sobre la presencia de exposiciones de acrílicos en su espacio museístico. Una de Anraud Morvan que engloba (pocas) de las muestras de 1983 a 2000 (V. Morvan 2007), aunque me consta que su estudio de máster estuvo destinado a reseguir la recepción francesa de “lo Aborigen” en Francia en especial a través del arte (comunicación personal con él, Enero 2014) no está publicado. La segunda de Fred Myers, que investiga en el mismo espacio francés la materialización y recepción de algunas de las muestras de 1983 a 1993 como contextos en su análisis de los procesos curatoriales para llevar a cabo la exposición *Peinture Aborigène d’Australie*, a cargo de Françoise Dussart en el *Musée National d’Arts d’Afrique et d’Océanie*, París (Myers 1998). Por último, la antropóloga y comisaria francesa Géraldine Le Roux está actualmente llevando a cabo un investigación de exposiciones de arte Aborigen contemporáneo en el espacio museográfico francés a nivel regional, en espacios de acogida fuera de los principales circuitos artísticos, del que, por ahora, no se ha publicado nada.

A nivel de estructuración, este segundo bloque dedica el primer capítulo (cap. IV) a la elaboración de una introducción teórica focalizada en contextualizar, de forma general, los principales giros que las disciplinas de la antropología y la etnología, pero también la historia del arte, junto con sus prácticas de comisariado, han sufrido desde la misma década de 1970. El foco de atención se centra en las revisiones que estos ámbitos disciplinares han activado con el auge de la consciencia y de la experiencia de la multiculturalidad en el mundo crecientemente global, fruto del final de la guerra fría y los procesos de descolonización que llevan a una toma de consciencia de cierta pérdida de la hegemonía discursiva occidental –de raíz moderna-, avivada a su vez, por el surgimiento los estudios de los subalternos y los estudios poscoloniales, entre otros (como los mismos estudios museográficos y de comisariado). Todo ello afecta de forma directa a las formas de representación (y construcción) de las identidades en el espacio museográfico, a la revisión a los usos de la representación en el pasado y en las formas, procesos y agentes implicados en los procesos de representación de éstas en el presente.

A partir de este marco teórico de aproximación, los tres siguientes capítulos de este segundo bloque (cap. V, cap. VI y cap. VII) desglosan y compilan la historia de la presencia de acrílicos en Europa a través de las exposiciones temporales. Finalmente esta historiografía se divide en 3 secciones cronológicas, que corresponden más o menos a las tres décadas que conforman esta presencia de los acrílicos en Europa: 1982-1989 (cap. V.), 1990-2000 (cap. VI) y 2000-2012/3 (cap. VII). En el interior de cada capítulo se desglosan las exposiciones recopiladas a través de diferentes casos de estudio que a su vez permiten ilustrar y analizar los agentes implicados en esta circulación europea, el tipo de espacios museográficos de acogida, y el tipo de narrativas que las exposiciones construyen o buscan “deconstruir” en relación a las representaciones tradicionales (estereotipos, clichés y preconcepciones) que en Europa circulan en torno, no sólo al “arte” o a las “artes” Aborígenes, tanto tradicionales como contemporáneas, y al movimiento en sí; sino también en relación a sus sociedades productoras, muchas de las cuales se engendraron en el mismo espacio museístico europeo desde el período colonial, por las mismas disciplinas que ahora las revisan.

A nivel de metodología de investigación, para compilar el máximo de exposiciones temporales con presencia de acrílicos en el espacio europeo, el proceso ha sido arduo y difícil de sintetizar, precisamente por la inexistencia de estudios de este tipo. A través de los catálogos de algunas exposiciones, se han encontrado referencia a otras, que han llevado a otras y a otras. La asistencia a bibliotecas y archivos de museos (como el *Musée du Quai Branly* o el *Aboriginal Art Museum Utrecht*, especialmente este segundo a nivel de biblioteca) también ha comportado el “descubrimiento” de “nuevas” exposiciones. La comunicación personal (a través de congresos, eventos y también de correos electrónicos) con muchos de los actores que participan y hacen realidad la presencia de acrílicos en Europa hoy (como Petitjean, Morvan, Jacobs, Healy, entre muchos otros) también ha

permitido el “descubrimiento” de otras. Por último, otra fuente importante para el método de investigación ha sido el vaciado de revistas. Por un lado, revistas de crítica del arte contemporáneo, mayoritariamente australianas, por ejemplo *Artlink* que en sus números anuales dedicados a los desarrollos de las manifestaciones artísticas Aborígenes contemporáneas (*Artlink Indigenous*), dedican una sección internacional que se hace eco de algunas exposiciones europeas. Por el otro, también se han encontrado referencia y críticas a exposiciones en revistas de carácter antropológico. No hace falta decir que, seguro, que la tarea de recopilación de muestras ha quedado inconclusa, por ello en todo momento se habla de “una primera historia” de la presencia de acrílicos en Europa a través de las exposiciones temporales, conformada con todas las que he sido capaz de encontrar.

Siguiendo a nivel metodológico, una vez compiladas las muestra se buscaba conseguir el catálogo de ella (de haber publicación, hecho que se ha conseguido en todas las ocasiones gracias al servicio de préstamo internacional de la biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra) y también contactar al museo y/o a los comisarios, para conseguir, mayor documentación relativa a la exposición, para contextualizarla mejor. En la mayoría de casos he recibido de esta forma documentos digitalizados en torno a ellas. En los casos que ha sido necesario, se ha ido al museo en cuestión a hacer trabajo de archivo para ampliar esta información. Y, de forma creciente en relación a las muestras desde el cambio de milenio, cada vez hay más materiales relativos a las exposiciones que están digitalizados desde el museo y que son de acceso público *online*. También cuando ha sido posible (a nivel también económico y familiar) se han visitado las exhibiciones (a partir de 2010).

En relación a las fuentes usadas para este bloque de estudio, las relativas a los capítulos de la secuencia histórica de la presencia de acrílicos, han sido casi ya todas narradas. Los catálogos en primer y principal lugar, los folletos informativos de las muestras (y la información de actividades en torno a éstas) y los materiales de archivo que se han conseguido (digitalizados o en el museo). Las revistas de crítica del arte, australianas como *Artlink* o *Art and Australia*, pero también no australianas como *October* o *Lápiz*, que no sólo han servido para encontrar exposiciones sino también para comprender la recepción crítica de las mismas; y las revistas de antropología que también articulan la recepción crítica en otro ámbito disciplinar. Por último, las páginas web de los museos, tanto en la sección del archivo de exposiciones como en sus catálogos de colección *online*.

En relación al primer capítulo teórico de este segundo bloque, las fuentes son principalmente libros y artículos en revistas especializadas, tanto de arte como de antropología, etnología, estudios museográficos y estudios curatoriales.

Por último, el tercero de los bloques se mantiene en el territorio europeo, y más concretamente, en el marco geográfico francés y en el *Musée du Quai Branly*, donde concluye el bloque anterior con la exposición temporal de celebración que este museo dedica a los cuarenta años de la fundación de la

*Papunya Tula Artists*, primer centro artístico de los desiertos. El último bloque de estudio tiene por objetivo analizar los procesos curatoriales y las materializaciones físicas de doble encargo de obras Aborígenes contemporáneas que el museo hace para insertarlas en el complejo arquitectónico diseñado por Jean Nouvel. Se eligen estos encargos por varios motivos:

- a) por la ilustración que el *Musée du Quai Branly* hace de las renovaciones y reformas europeas de los museos antropológicos y etnológicos de raíz colonial, fruto de la reflexión museográfica, curatorial y de revisión a la representación pasada y presente de la alteridad, del museo,
- b) por la recepción crítica y de reflexión que este proyecto parisino ha suscitado (positiva y negativa) tanto en la crítica antropológica como en la crítica del arte contemporáneo,
- c) porque éste es el encargo de arte público Aborígen australiano más grande, hasta la fecha, fuera de Australia, y, por ello, el más importante,
- d) por el rol que se designa a estas obras desde dentro del museo, y por el rol singular y excepcional que ocupan las artes contemporáneas Aborígenes en este museo en comparación con otros desarrollos artísticos contemporáneos de las culturas representadas en el *Musée du Quai Branly*,
- e) y, porque el análisis del complejo y ejemplar (a mi modo de ver) proceso curatorial del primero de los encargos contrasta con la materialización conceptual del mismo, hecho que permite desgranar tanto el poder “contestario” del arte contemporáneo en relación a las representaciones a la alteridad primitiva de raíz colonial (de la Aboriginalidad en este caso) como la persistencia y (re)vehiculación de dichos estereotipos en el mismo museo, hecho que confirma el arraigo de éstos en el espacio de recepción parisino, europeo y, por extensión, occidental.

Este último bloque se titula, “A gift to the world” en una reapropiación de la frase de la artista Yolngu, Gulumbu Yunupingu, una de las integrantes seleccionadas por el primer proceso de encargo para el *Musée du Quai Branly*. La primera apropiación de esta frase fue por parte de las comisarias australianas del encargo, Hetti Perkins y Brenda Croft, que la usan como lema y resumen del mismo encargo.

A nivel de estructuración de este último bloque, que es un caso de estudio, hay ocho secciones que se anima al lector a no ver como capítulos propiamente dichos, sino como apartados o temáticas relevantes para la comprensión global de dicho caso de estudio. A modo de ejemplo, entre éstos, se dedica una sección a presentar las trayectorias de las comisarias australianas, que a su vez permite un vínculo con el espacio museístico relativo a exposiciones temporales en Australia; otra sección se

dedica a los procesos de mediación y consulta del encargo; otra a analizar la propuesta arquitectónica y conceptual de Nouvel para el museo,...

A nivel de metodología de investigación y fuentes, este último bloque se centra, por un lado en revisar la literatura existente alrededor de dicho museo: libros dedicados a éste, total o parcialmente, (como Price 2008, l'Estoile 2010, Viatte 2006,...), artículos en revistas especializadas que resiguen su gestación (como los de Dias 2001, 2004, 2006 y 2008, por ejemplo), la enorme cantidad de artículos en revistas especializadas a partir de su inauguración en Junio de 2006 y libros que lo incluyen como caso de estudio en las renovaciones museísticas poscoloniales en Europa (como Thomas 2010, Lebovics 2010 o Dimisse 2010). En relación al mismo museo y al proceso de encargo, otra fuente documental es el trabajo de vaciado de todos los informes anuales desde la gestación de la idea del museo hasta 2012 -para comprender la totalidad del proyecto-; así como de todas las notas de prensa y publicaciones (folletos informativos físicos y digitales) relativas tanto a la institución como al encargo. A nivel de archivo, gracias a la cordialidad de la exdirectora del área de educación e investigación en el *Musée du Quai Branly*, Anne-Christine Taylor, he tenido acceso (en mis más de 7 visitas al museo) tanto a la información relativa a la formación de las colecciones de acrílicos que hoy tiene en posesión el museo (el embrión de las cuales empiezan con la formación de las colecciones de acrílicos para el *Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océanie*) como a los documentos relativos a la totalidad del primer encargo de obras Aborígenes contemporáneas para el museo. Por último, en relación a los encargos, se ha revisado la (poca) bibliografía existente en relación a su rol en el museo (Price 2007, Lebovics 2008, Van den Bosch 2006, Sauvage 2006, Wildburger 2010, Castejón 2009, todo ellos artículos en revistas especializadas que mencionan el encargo, a excepción de los libros de Price y Wildburger que dedican una sección del libro a ellos; y el de Van den Bosch que es el único que explora la naturaleza del encargo). El único libro dedicado al primero de los encargos es el catálogo oficial producido por las comisarias, Perkins y Croft, a través del *Australian Council for the Arts* (2006). Debido a esta escasez de materiales, el contribuir con un estudio de profundidad a analizar dichos encargos en este museo, es otra de las aportaciones de la presente investigación.

Por último el estudio termina con unos breves apuntes finales, a modo de conclusión, aunque como toda investigación, ésta abre, más que cierra, nuevos ejes de trabajo.

Y ya fuera del cuerpo de escritura, el trabajo se acompaña de un único anexo formado por una tabla que se ofrece como guía y compilación de las muestras que conforman esta primera historia de la presencia de acrílicos en el espacio museístico europeo a través de las exposiciones temporales, todas ellas ordenadas cronológicamente, con la información básica de cada una de ellas (título,

museo de recepción, ciudad, país, fechas, comisario/s, colección –si es de relevancia- y referencia del catálogo –si se produjo-).

El estudio ha decidido, conscientemente, no utilizar imágenes, ya que este no es un estudio dedicado a la interpretación de las obras del movimiento de acrílicos sobre tela de los desiertos Central y Occidental australiano, ni tampoco, a analizar el aparato escenográfico de las muestras de acrílicos. Por ello, a lo largo del estudio, sólo se utilizan dos mapas - de acceso público - para esta introducción y una imagen esquemática de la ubicación de las obras en la estructura arquitectónica del *Musée du Quai Branly* (debidamente citada).

### III.- ANTES DE EMPEZAR... CUESTIONES PRELIMINARES

Una vez desglosado el esqueleto que sustenta la investigación, creo necesario apuntar una serie de cuestiones preliminares de diversa índole, para una mejor comprensión del cuerpo del trabajo.

#### *iii.i.- nomenclatura y lenguaje*

En primer lugar quiero justificar mi elección de usar la nomenclatura: “(obras, fenómeno o movimiento de) acrílicos sobre tela del desierto Central y Occidental australianos”.

A lo largo de los más de cuarenta años desde su génesis del movimiento, el fenómeno ha pasado y escapado a la vez por y de diversas nomenclaturas (*dot painting, dot art movement o dot art, western desert art, central and western desert art movement,...*), todas ellas parciales debido a la vivacidad, flexibilidad, complejidad y constante evolución del fenómeno, aún en formación, a nivel estilístico y de medios artísticos, pero también a nivel geográfico.

De hecho éstas son las tres principales dificultades que esquivan una nomenclatura exacta y consensuada: la geografía, los medios y materiales artísticos, y el signo estético.

En relación a las dificultades geográficas ya 1998 Howard Morphy denuncia que la etiqueta en esos momentos ampliamente usada de *western acrylics* o *western desert art movement* “ (...) is a misnomer in the sense that the region it encompasses is much greater than the extent of the Western Desert itself” (Morphy, 1998:434). Esto es debido a que la nomenclatura *Western Desert* comúnmente se utiliza para abarcar las zonas referentes al Great Sandy Desert (noreste de Alice Springs<sup>4</sup>), Gibson Desert (al oeste de Alice Springs) y el Little Sandy Desert (al norte del Gibson Desert). Por ello, en

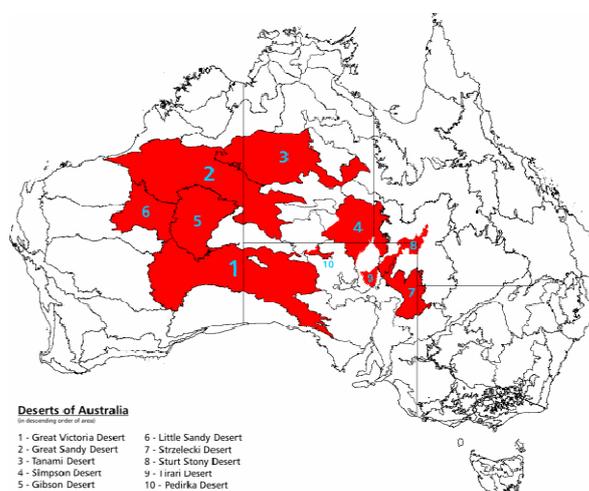
---

<sup>4</sup>Alice Springs situada en medio del continente australiano es la única ciudad y se utiliza en este estudio como punto de referencia geográfica para situar las comunidades artísticas de los desiertos australianos.

cierto momento se empieza a utilizar la nomenclatura *central and western desert art movement*, para dar eco a la ampliación y nueva extensión geográfica del fenómeno, por asentamientos lejanos, prueba de la continuidad y validez del movimiento a nivel local. Bajo esta nueva nomenclatura quedan incluidos los centros de arte y cooperativas de artistas que producen dentro de las áreas geográficas también del Simpson Desert (al este de Alice Springs), el Great Victoria Desert (al sud-oeste de Alice Springs) y al Tanami Desert (al norte de Alice Springs). Esta nomenclatura más extensiva engloba amplias regiones de tres de los siete territorios gubernamentales Australianos: la mitad este del territorio de la Australia Occidental, mayoritariamente la mitad norte del territorio del Sur de Australia y la mitad sur del Territorio del Norte<sup>5</sup> (V. mapa 1 y 2), elemento que también subraya la diversidad del fenómeno.



Mapa 1: Mapa de los territorios australianos (imagen de acceso abierto)



Mapa 2: Mapa de los desiertos australianos (imagen de acceso abierto)

No obstante, a nivel de medios y materiales artísticos, las categorías más generales como *western desert art movement* o la más reciente *central and western desert art movement*, que en un primer momento sí significaron únicamente la producción de acrílicos sobre tela, hoy en día tampoco son ya específicas debido a la ampliación de soportes y materiales artísticos de creación y expresión usados en las comunidades y centros artísticos referentes a este movimiento, elemento que de nuevo subraya la diversidad del mismo. Hoy, bajo esta nomenclatura hay producciones escultóricas, muchas de ellas de materiales reciclados y efímeros, un número creciente de fotografía y producciones de *media art*, grabados y litografías y también producciones de vasijas y objetos cotidianos artísticos, por ejemplo, o textiles con impresiones. Aunque los acrílicos sobre telas siguen siendo el medio artístico central,

<sup>5</sup> Los cuatro territorios restantes son: Queensland (mitad noreste y este de Australia), New South Wales (región este y sureste de Australia), Victoria (región sureste, por debajo de New South Wales) y la isla de Tasmania.

estas nomenclaturas se han popularizado y se usan para reflejar esta realidad total de medios artísticos más amplia que se menciona, haciendo, por lo tanto inexacto su uso para referirse sólo a los acrílicos sobre tela, aun siendo su material y soporte central de producción.

Por último, en las primeras épocas (hasta la década de 1990) fue el signo estético del punto (*dot*) la característica compartida en las telas que dio coherentemente nombre en los primeros estados del movimiento, haciendo adecuadas las nomenclaturas de *dot painting* o *dot painting movement*, pero la misma vitalidad, dinamismo y cambio antes mencionada ha ido modificando este hecho, y aunque la supremacía del punto en la configuración de estas telas sobre acrílico es aún muy significativa y ampliamente arraigada, el lenguaje formal no queda limitado a este signo, existiendo una importante cantidad de obras que no tienen ni un punto<sup>6</sup>.

Para comprender mejor a qué se debe este hecho, hay que tener en cuenta, de nuevo, la enorme variedad de culturas y grupos lingüísticos y sociales plurales que pueblan estas zonas de los desiertos. La pintura de acrílicos, como se verá a lo largo de este trabajo, está íntimamente relacionada (y más en el primer momento de génesis del movimiento) con las tradiciones de pintura (sobretudo ceremonial) en el cuerpo y en la arena especialmente. El aparato iconográfico de motivos ceremoniales fueron traspasados a la telas, y por ello, a distintas tradiciones culturales, distintos motivos usados para la práctica artística. En términos generales, según la proximidad geográfica de las culturas los motivos usados son más o menos parecidos, asemejándose cuanto más proximidad y diferenciándose con la lejanía y cuantas menos relaciones de parentesco establecidas. En un principio se usó el nombre *Dot Painting* o *Dot Painting Movement* porque los grupos culturales implicados en la primera oleada del movimiento usaban un aparato iconográfico donde el punto era el elemento diferencial de todos ellos. La extensión del movimiento a otros grupos culturales y muchos geográficamente lejanos hace que la definición de *Dot Painting* ya sólo sea válida para ciertas obras de ciertos grupos, aunque muchas veces aún se utiliza como nomenclatura definitoria general<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> V. por ejemplo el arte de Utopia, y, como ejemplo más representativo, la producción de Emily Kame Kngwarreye, considerada la artista más sorprendente, exitosa y talentosa de este amplio movimiento, a quien se han dedicado varios solos exhibitivos en Australia (Canberra 1995 y 2008, Sydney 1994, Melbourne 1998), Europa (Amsterdam 1999) y Asia (Osaka y Tokyo en 2008), e incluso un centro cultural/museo a su obra en Cheltenham, Victoria (<http://www.emilymuseum.com.au/>). Para una sucinta y acurada información sobre su obra, biografía, lecturas relacionadas, y referencia meta-artísticas vinculadas con sus pinturas V: [http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia\\_the\\_genius\\_of\\_emily\\_kame\\_kngwarreye/emily\\_kame\\_kngwarreye](http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/emily_kame_kngwarreye) (consultado por última vez 02.12.2014)

<sup>7</sup> Para ejemplificar estos dos últimos puntos (la no exclusividad del punto, y la no exclusividad de acrílicos sobre tela) se invita al lector a visitar la página web de Desart ([www.desart.com.au](http://www.desart.com.au)). Desart es la asociación de centros de arte y artesanía del Desierto Central y máxima institución de soporte que ayuda a regular las producciones artísticas de gran parte de los centros asociados a este movimiento. En especial, a este estadio de la lectura se recomienda ojear la galería de imágenes del Desert Mob (actualmente en la web hay imágenes del Desert Mob de 2014 y 2013) que permitirán apreciar la gran variedad de soportes y materiales de creación

El otro factor determinante en este cambio surge de la intersección de la consolidación del mercado artístico (con demandas ligadas a la innovación y la originalidad) y de la propia experimentación individual y profesionalización de los artistas, así como de la llegada de nuevas generaciones de artistas o también, en cierto momento histórico (a mediados de los 1980) de la entrada de las mujeres en la producción de acrílicos (con sistemas iconográficos también diferentes). Todos estos factores también afectan a la no supremacía del punto como elemento estético.

Todo ello se comprenderá mejor a lo largo del primer bloque de estudio, pero en esta fase de la lectura, estas son algunas de las razones principales de mi elección de una nomenclatura más neutra o descriptiva (aunque larga).

En segundo lugar, como también se va recordando a lo largo del estudio, muchas de las nomenclaturas relativas a los grupos de producción y a conceptos usados surgidos de las lenguas nativas de éstos, no tienen una homogenización lingüística aun. Por ejemplo, para referirse a los grupos lingüísticos y culturales Warlbiri o Warlpiri, tanto se usa el concepto con “b” como con “p”. Lo mismo con Gija/Kija (de la zona de las Kimberley), Pintubi/Pintupi, Arrernte/Arunta, por poner algunos ejemplos. Como anunciábamos, esta cuestión se extiende a vocablos en las diferentes lenguas nativas que no se traducen como, por ejemplo *tjukurrpa/jukurrpa*, pero también a los nombres de los artistas. En relación a todos estos casos la investigación combina dos elecciones personales. La primera es mantener el vocablo usado en el contexto de referencia de lo que se está contando: por ejemplo, si estamos describiendo o analizando una exposición relativa al arte Warlbiri, y en el catálogo de la muestra está escrito con “b”, se utiliza esa forma lingüística. La segunda es, si no hay contexto al que referirse, poner ambas formas lingüísticas. A nivel excepcional hay que mencionar el caso de *tjukurrpa* y *jukurrpa*, que se utiliza siempre el primero de ellos, por ser el aceptado tanto en el centro de arte de Yuendumu como el de Papunya, considerándose, crecientemente, la fórmula *jukurrpa* como antigua.

En tercer lugar, en este estudio siempre se utiliza el adjetivo Aborigen con “A” mayúscula, ya que es la fórmula consensuada de referencia a la diversidad de estos grupos en Australia, y la deseada por

---

a los que nos referimos, así como, hacerse una idea de los múltiples estilos artísticos que se engloban dentro de la categoría más específica de acrílicos sobre tela en la actualidad. Es importante subrayar que el Desert Mob es el principal evento promocional anual (desde 1991) organizado por el Araluen Arts Centre de Alice Springs (Territorio del Norte, Australia) en asociación con Desart que junta todos los centros de arte asociados a Desart y que ofrece un espacio expositivo transversal, durante dos meses, que se considera hoy en día la mejor panorámica para estar al día de los desarrollos en arte contemporáneo de los centros de arte de los desiertos Central y Occidental australianos. Las obras expuestas son seleccionadas por los propios centros de arte. Así mismo, el Desert Mob se acompaña cada año de un simposio que abre y ofrece un espacio de debate entre artistas, managers de los centros y cooperativas de arte, comisarios, expertos, coleccionistas y público general en torno a la situación de dicho arte. Como observación personal, mencionar que este simposio se consolida año a año como uno de los espacios de diálogo intercultural más importantes y nutritivos para este movimiento artístico.

su parte. A nivel oficial, Australia tiene dos grandes grupos indígenas: las naciones Aborígenes del continente y las de la isla de Tasmania; y, por el otro lado los grupos Indígenas del Estrecho de Torres. De forma normativa hoy, cuando se habla de las sociedades indígenas de Australia se está haciendo referencia a ambos de estos plurales grupos, también llamados (por parte de ellos mismos) *First Australians*. Cuando se usa Indígenas en mayúscula, se hace referencia a los Indígenas del Estrecho de Torres, aunque normalmente aparece la nomenclatura total (Indígenas del Estrecho de Torres). Cuando se usa Aborígen, es sólo referencia a las naciones del continente y de Tasmania. El uso de la “A” mayúscula también sirve como distinción a nivel internacional, e implica una diferencia en relación a la definición general de *aborigen* como “originario del suelo en que vive” (RAE) pero también en su acepción general “Se dice del primitivo morador de un país, por contraposición a los establecidos posteriormente en él” (RAE).

Este último punto en relación al lenguaje nos lleva a la segunda de estas cuestiones preliminares: el uso del adjetivo Aborígen a lo largo de la investigación.

Pero antes es necesario un apunte más de lenguaje, de carácter práctico, relativo a la recopilación de información sobre las exposiciones temporales del segundo bloque. Aunque la mayoría de exposiciones y catálogos han sido publicados en inglés (o con traducción al inglés) hay varias excepciones en lenguas que yo no hablo ni leo. De éstas, el alemán y el holandés son mis lagunas principales, y en la mayoría de los casos, para comprender los catálogos, me he servido de ayuda de traductores

### *iii.ii.- Lo Aborígen*

Usando las palabras del antropólogo Fred Myers: “I remind the reader that there were no *Aborigines* until the European came. There were, instead, people from Walawala, or Warlpiri people, or people of Madarrpa clan.” (Myers 2002:260).

Evidentemente el término Aborígen es una imposición y construcción histórica, fruto del contacto cultural, y en especial el contacto cultural permanente, fruto de los procesos de colonización australianos. En Australia, el último continente, la tierra *incognita* o *australis*, los procesos de colonización británica se desarrollan en procesos independientes según los estados, que se extienden de 1778 hasta (podríamos considerar) la primera mitad del siglo XX (cuando muchos de los grupos de las zonas del Territorio del Norte, entre ellos especialmente los de los desiertos, entran en contacto permanente con el “hombre blanco”, el hombre no-nativo). Durante la parte más intensa de estos procesos de ocupación de la tierra y sus gentes (las llamadas *frontier wars*), a lo largo del siglo XIX, Europa ya había gestado un marco de referencia ideológico fuertemente

arraigado en la idea de diferencia a través de la raza, a diferencia de otros grupos, hecho principal de encorsetamiento de estos grupos.

En relación a todo ello, la académica y activista en derechos indígenas australianos Marcia Langton (descendiente de las naciones Yiman y Bidjara) recuerda:

“Before contact, there were Yolngu (from North East Arnhem Land), Pitjantjatjara (from the Central Desert region in the far northwest corner of South Australia, dispersed, following invasion, to settlements and missions including Areyong, Ooldea, Ernabella and Yalata), Warlpiri (from the Central Desert area northwest of Alice Springs), Waka Waka (from the area of Northwestern Australia on and surrounding the upper Burnett, Barker and Brisbane Rivers), Guugu Yimidhurr (from the East Cape area in Queensland around Hopevale on the Cape York Peninsula), or whatever the ‘Gadigal’ or ‘Eora’ actually called themselves. As historian Henry Reynolds points out in *The Other Side of the Frontier*, some groups such as the Guugu Yimidhurr began to see whites only in terms of an identifiable and different group, rather than random individuals, one hundred years after contact when the effect of colonisation had proved so consistently brutal and devastating. However, while Aboriginal people saw whites as a group, they did not see them as a ‘race’. This was a concept of the whites” (Langton 1994:99).

Como ha sido largamente estudiado (tanto el caso australiano como también en otros procesos de colonización) la estrategia de homogeneización que comporta el hecho de identificar y clasificar, exógenamente, la diversidad de naciones y grupos habitando dichos espacios en el momento anterior del contacto, fue una de las herramientas de subyugación del mismo proceso colonial.

En Australia la homogeneización de dichos grupos corre paralela y se desarrolla a través de la construcción de “el Aborigen”, un proceso anclado en el dinamismo histórico, como analiza Bain Attwood en su libro seminal *The making of the Aborigines* (1989). En él el autor analiza, a través de micro-historias locales imbricadas, la formación de “los Aborígenes”, una designación que, moldea y determina no sólo la forma en que los “colonos” (y Europa) miran a los habitantes nativos del continente, sino que también transforma la forma en que estos grupos indígenas se viven y identifican a sí mismos, a través de la mirada y acción del otro.

Aunque a partir de 1970 crecientemente se utilizan las formas de identificación nativas para designar a la identidad grupal, de carácter étnico (que refiere a su condición de habitantes primeros del lugar), el término Aborigen aún sigue informando de una etnicidad total de los grupos nativos australianos hoy, tanto desde dentro de estos grupos como desde fuera, usado como una forma de

etnicidad pública, la necesidad de la cual, como recuerda Lynette Russell es producto del mismo colonialismo<sup>8</sup>.

Por ello, como recuerda Myers, aunque:

“To some, the very category “Aboriginal” therefore, reeks of its colonialist origins as the form of the indigenous people’s domination and exclusion. Embraced by the descendants of the first inhabitants, however, it has the potential of laying claim to atemporal priority that has moral power in claiming rights to land” (2002:260-261).

Y no solo sobre la tierra sino también derechos y mejoras políticas y sociales, la necesidad de las cuales surge de los mismos procesos históricos de colonización. Entre estas necesidades encontramos también la contestación y deconstrucción, por parte de dichos grupos en conjunto y separadamente, de las construcciones y representaciones coloniales que se hicieron de la Aboriginalidad, ganando control sobre las formas de su autorepresentación contemporáneas. Como recuerda la misma Langton, todas estas representaciones contemporáneas de Aboriginalidad, arraigadas en la etnicidad pública: “are derived from, and react against, historical representations and historical symbols of Aboriginality” (Langton 1994:99). Las artes Aborígenes contemporáneas pos1970, entre ellas el movimiento de acrílicos de los desiertos, contribuyen a esta revisión y a la vez abren nuevas formas de representación de la etnicidad pública contemporánea de dichos grupos, reclamando nuevos modos de aproximación a ellas, ilustrando, en este caso, como el término “Aborigen” canaliza estos objetivos.

Es este uso de lo “Aborigen” (por parte de los mismos grupos y artistas) uno de las principales razones por las que el texto lo utiliza, aun sabiendo, que entre descendientes y artistas de estas naciones, hay puntos de vista divergentes a esta mirada. Por ejemplo en el ámbito de la producción contemporánea, hay artistas como Tracey Moffat o Gordon Bennett que prefieren no encapsular su práctica como “arte Aborigen” aunque sus trayectorias artísticas se anclan en la revisión y contestación de muchos de estos estereotipos, mientras que otros artistas opinan que el perder de vista la etnicidad puede convertirse en una nueva asimilación y subyugación de sus obras. No obstante, como sintetiza de nuevo Russell, la etnicidad pública, la Aboriginalidad contemporánea permite: “assert collective values in opposition to the colonially imposed self” (Russell 2001:95).

---

<sup>8</sup> “Public ethnicity is an artefact that results from the institutionalised designation of minorities for bureaucratic, resource distribution purposes. Public ethnicity develops because minority groups are forced to develop strategies for publicly signifying their designated ethnic status. (...) Public identity must therefore be based on private identity. This identity is developed in opposition to Other groups and needs to stress specific subjectivities. Public ethnicity based on distinctiveness requires the creative input of the self and the Other; it is only in comparison to another that a group can attribute difference to itself<sup>8</sup>. Public Aboriginal identity is therefore a product of colonialism built upon the framework of private identity” (Russell 2001:74-75)

Por otro lado, siguiendo la teorización de Fred Myers sobre la práctica de acrílicos en los desiertos, ésta se ha convertido en estos cuarenta largos años, en una de las principales herramientas de producción de cultura pero también de representación cultural (Myers 2002) de dichos grupos (Warlbiri/Warlpiri, Pintupi/Pintubi, Anmatyerre, ...). En su conjunto, el fenómeno de acrílicos de los desiertos Central y Occidental australianos se constituye en una forma de representación de la etnicidad pública de los grupos diversos que conforman el fenómeno artístico en los desiertos (más allá de sus idiosincrasias locales) y para los cuales no hay ninguna designación nativa propia que los agrupe, a diferencia, por ejemplo, de los Yolngu de la región de Arnhem Land, o los Koorie de la zona de *New South Wales*.

Fred Myers, y a través de él este estudio, define la producción cultural *–making culture–* y la representación cultural *–representing culture–* de las obras, de la siguiente forma:

“In the examination of concrete events such as making a painting, representation – anthropological or otherwise- becomes tangible as a form of social action. I also want to suggest that the uncertainties, the unsettled understandings, are central to comprehending the variable production of cultural identity in different contexts –what I am calling (after Fox 1985 and Ortner 1989 “culture making” or, more specifically for an Anmatyerre man and a Walpiri man, “becoming Aboriginal”-. (Myers 2002:257-258).

“(...) representation has become increasingly significant as a social practice through which indigenous people engage the wider world. (...) The status of cultural production has been inflected with a further consciousness in this new context: for Aborigines, to make a painting now is also sometimes “representing one’s culture”. (...) Aboriginal people do indeed produce their identities partly in relation to discourses emanating from the West, but these discourses are not monolithic, not invariant, and the social context in which practices of representation operate have varying effects and significance” (Myers 2002:273)<sup>9</sup>

La Aboriginalidad construida desde dentro de la práctica artística de los desiertos como forma de representación étnica y cultural se investiga en este estudio bajo la necesidad expresada por el mismo Myers, que propone investigar no tanto “how dominant cultures “produce” their Others”, que también está contenido en este estudio, sino “what these Others make of us” (Myers 2002:276), en concreto, y uniendo ambas, como esta forma artística nos puede hacer cambiar nuestra mirada.

---

<sup>9</sup> La misma conclusión ofrece Howard Morphy en sus estudios centrados en la producción contemporánea de cortezas sobre eucalipto en zona de Arnhem Land. V. 2007 o 2001.

Seguramente son estos los dos conceptos que pueden definirse como hilos conductores de la siguiente investigación.

El movimiento de acrílicos de los desiertos se define y desglosa a lo largo de este estudio, como un fenómeno o producto intercultural que es investigado en sus formas de circulación por los circuitos del arte y la cultura contemporáneos de carácter global, y por ello, también interculturales. Además este producto busca establecer diálogos interculturales, ya que una de las motivaciones que lo instigan, por los grupos productores, es darse a conocer o “compartirse” con el mundo, como veremos.

Las razones por las cuales se concibe el movimiento como intercultural, son principalmente cuatro, que aunque sintetizamos muy brevemente a continuación, se desglosan a lo largo del primer bloque de estudio, en especial en los capítulos dedicados a Papunya y Yuendumu, que precisamente tienen como hilo conductor sugerir dicha interculturalidad.

La primera de las razones está vinculada a la naturaleza del producto final, las obras resultantes. Estas se consideran productos interculturales, porque surgen de la fusión de motivos estéticos y significados culturales (ambos intraculturalmente regulados) pertenecientes a la estética tradicional de ciertos grupos Aborígenes de los desiertos con materiales y soportes (acrílicos y telas) de carácter exógeno, culturalmente hablando. En segundo lugar, porque en esta translación hay la intencionalidad de trasladar las narrativas culturales que representan dichos motivos y sistemas iconográficos, de un contexto local e intracultural de recepción (especialmente ligado al espacio ceremonial) a un contexto de recepción comercial y de circulación de arte y cultura intercultural, fuera de la cultura propia de recepción. De forma aún más específica, a nivel pictórico y formal de la obra final, la interculturalidad de éstas se manifiesta también en la intersección estética entre regulaciones y procesos de creación iconográficos y pictóricos (así como socio-políticos) intraAborígenes grupales, con la experimentación y creatividad propias de los mismos artistas individuales así como con a la adaptación, adopción y acomodación a requisitos, modas, gustos y demandas “externas” (procedentes del mercado, mayoritariamente, o de los administradores/directores de los centros de arte). Por todo ello, como analiza Phillip Batty en su texto “A fine romance: white money, black art” (2009), focalizado en el movimiento de acrílicos: “Aboriginal art is neither a black or white thing, but a “cross-cultural” phenomenon. Driven by a heavily mediated dialogue between its white consumers and black producers, I also argue that this intensive transcultural conversation shapes the form, content and the meaning of Aboriginal art”.

La segunda de las razones de su interculturalidad está relacionada con la agencia de los sujetos, Aborígenes y no-Aborígenes, implicados tanto en la génesis inicial del movimiento, como en su producción cotidiana hoy, pasando por su promoción, exhibición y consumo, que son los que hacen realidad y mantienen, en distintas esferas de la constelación entre producción-circulación-recepción, el movimiento vivo. Siguiendo con el texto de Batty (2009): “Art is not created by artists alone, it also depends on the nature of its reception and the engagement of its audiences. (...) The proposition that Aboriginal art, or any art, originates in a closed, inaccessible realm is based on an illusion, and a western illusion at that”. Los diálogos constantes entre agentes indígenas y no-indígenas involucrados en el total del proceso de circulación de estas obras (de su producción a su consumo-recepción) también construyen y modifican los significados, contenidos y categorizaciones de dicho movimiento y sus obras, elemento que resigue y muestra este estudio.

Como tercera razón, el contexto general en el que se gestan estas obras y donde operan sus múltiples y dispares agentes e instituciones es también un *espacio intercultural*, en el sentido analizado por Myers: “the variable space of colonialism, primitivism and globalization” (2002:6), un espacio que surge de (y, por consiguiente dialoga con) los procesos de la modernidad, en tanto que productores del colonialismo y del primitivo (y por ello del primitivismo ideológico) y “gestantes” de la globalización. En este *espacio intercultural* las herencias del colonialismo y el capitalismo (a nivel local específicamente, pero también a nivel nacional e internacional) se interseccionan con el nuevo orden global actual estableciendo un diálogo constante entre presente y pasado y entre presente y futuro<sup>10</sup>, que puede ejemplificarse de nuevo con el poema de Eckermann inicial.

Y, por último, porque el movimiento, las obras y sus artistas, buscan, como mencionábamos, tanto la afirmación de identidad como la expresión de la misma para públicos exógenos, hecho que implica la voluntad de crear un diálogo de carácter intercultural.

En relación a la circulación esta delimita todo el estudio, resiguiendo el complejo y multipolar proceso que, usando una frase del mismo Myers, lleva a las obras “from the bush to the gallery”, que ya hemos visto que es el título del primer bloque que nos disponemos a empezar ahora.

---

<sup>10</sup> V., por ejemplo, Mignolo 2002.



## **BLOQUE 1:**

### ***“FROM THE BUSH... (TO THE GALLERY)”***

## **EL MOVIMIENTO DE ACRÍLICOS SOBRE TELA EN LOS DESIERTOS AUSTRALIANOS: GÉNESIS, ARTICULACIÓN Y SIGNIFICACIONES.**

Como se ha anunciado en el apartado de estructura relativo a este estudio, este primer bloque está dedicado a presentar la génesis del movimiento de acrílicos tomando como ejemplos los acontecimientos relativos a las dos primeras comunidades que inician la producción de obras de acrílicos, Papunya y Yuendumu, para ejemplificar la realidades locales, históricas y contextuales de dicha génesis y ganar así conocimiento sobre las necesidades y objetivos locales e intraAborígenes que canaliza la práctica artística contemporánea de acrílicos y que ayudan a una más completa comprensión de la misma en los diferentes circuitos de recepción de ésta a nivel nacional e internacional, fuera de los desiertos.

El movimiento de acrílicos es una práctica artística contemporánea que surge estrechamente vinculada y actualiza, en un nuevo contexto con nuevas necesidades, muchos de los roles que la producción estética desarrolla aún, y ha desarrollado históricamente, en las estructuras socioculturales, pero también político-espirituales de los grupos de origen. Entre estos roles la estética ha sido y es una herramienta altamente eficaz para vehicular la transmisión y mantenimiento de valores culturales y espirituales así como de estructuras sociopolíticas, tanto a nivel intragrupal, como intergrupar e intercultural, a través de su poder de objetivación, de visualización y de reactualización de los mismos, tanto en el objeto acabado (la obra en sí) como a lo largo de su proceso de creación (en relación a los derechos y a la autoridad de quién pinta y lo que se pinta).

Estas estructuras que la estética tradicional hace visibles, (y también la práctica contemporánea de acrílicos), están contenidas en el sistema ideológico y de carácter cosmológico del llamado *Dreaming*. Su carácter unitario y cosmológico, que rige la forma de habitar y estar en el mundo para estas sociedades, hace que la práctica estética no pueda ser desvinculada ni descontextualizada de los otros registros de la vida de estos grupos de los desiertos, por ello, se puede considerar dentro de lo

que Ocampo acuñó como “práctica estética imbricada<sup>11</sup>” (Ocampo 1985). En las prácticas artísticas contemporáneas de acrílicos esta correspondencia e imbricación se mantiene parcialmente, por ello, como sintetiza, por ejemplo, el antropólogo Howard Morphy:

“The Dreamtime, or the Dreaming, is crucial to the understanding of Aboriginal art. Art is a means of access to the Dreaming, a way of making contact with this spiritual dimension, and yet in turn it is the product of the Dreaming. In order to understand much Aboriginal art<sup>12</sup> it is therefore necessary first to understand the Dreaming”.  
(Morphy 1998:67)

Consecuentemente, los acrílicos contemporáneos, de igual modo que la estética tradicional (pintura corporal, pintura sobre terreno, pintura sobre objetos ceremoniales,...), son vías de acceso al *Dreaming* y a la vez objetivaciones fragmentarias del mismo, hecho que - como iremos viendo - les otorga a nivel intragrupal una autoridad incuestionable. Esta autoridad es tanto cultural como ancestral y procede del enraizamiento que dichas obras mantienen con el *Dreaming* (el *Tjukurrpa* o *altyer*, en muchas de las lenguas de los grupos de los desiertos implicados en la práctica de acrílicos) que delimita todos los aspectos de la práctica estética tradicional y muchos de los acrílicos contemporáneos, desde lo visual -iconografía-, a sus mecanismos de producción, a la autoridad individual y comunitaria de los artistas, así como a sus significaciones internas y externas para el receptor y consumidor, y, finalmente, su autenticidad en el seno de los términos intraAborígenes.

Por el arraigo de la producción de acrílicos a las estructuras de la producción estética tradicional, el primer capítulo de este bloque ofrece una aproximación a las funciones de ésta a través de una introducción básica al sistema cosmológico e ideológico del llamado *Dreaming* para poder comprender mejor, en los siguientes capítulos, la estructuración y funciones de la génesis del movimiento de acrílicos pero también para una mejor comprensión de las necesidades y objetivos locales que la nueva práctica de acrílicos posibilita a nivel intra e intergrupales, e intra e intercultural.

---

<sup>11</sup> Así la define Ocampo en contraposición a la práctica artística de raíz moderna occidental: “(...) la característica fundamental, aquella que determina las demás, la estructura y les da sentido, de la práctica estética no organizada como arte, es su dependencia de la cultura íntegra, y particularmente de la religión. La práctica estética en esta variante, no se ha constituido en un reino con valores propios sino que está inmersa, entretrejida, íntimamente relacionada con el saber y la práctica total de determinada comunidad. Es decir, está imbricada.” (Ocampo 1985:19)

<sup>12</sup> Morphy mitiga su afirmación diciendo “much Aboriginal art” porque entre la gran variedad de desarrollos artísticos de la Australia Aborigen pos1970 y especialmente en las trayectorias artísticas de muchos artistas de los llamados “urbanos” (que debido al diferente impacto histórico del colonialismo en los grupos Aborígenes australianos sufrieron en fases tempranas una fuerte dislocalización cultural) sus obras no están directamente ligadas a la esfera y regulación que impone el *Dreaming*. Como veremos a lo largo de este estudio, no es así para los grupos de los desiertos para los que la relación arte-*Dreaming* es fundacional del movimiento de acrílicos.

# 1.- *DREAMING*, ROLES DE LA ESTÉTICA TRADICIONAL Y ACRÍLICOS SOBRE TELA

## 1.1.- *DREAMING*

La palabra *Dreaming*<sup>13</sup> es el concepto consensuado, nacido de los estudios antropológicos de raíz occidentales, que se usa comúnmente y genéricamente para referirse al sistema de organización y creencia cosmológica e ideológica que rige todos los aspectos de la vida de las sociedades Aborígenes (en el momento del contacto y en menor o mayor medida hoy dependiendo de cada grupo y de sus historias locales<sup>14</sup>).

Este concepto, *Dreaming*, por su procedencia conceptual exógena así como por la generalización y “esencialización” conceptual que conlleva, es un término no exento de polémica, como argumenta especialmente Christine Nicholls<sup>15</sup> (2014a, 2014b, 2014c) en su artículo de tres partes: “Dreamtime” and “The Dreaming” –an introduction-<sup>16</sup>” (parte 1ª); “Dreamtime and “The Dreaming”: who dreamed up these terms?<sup>17</sup>” (2a parte) y “Dreamings” and dreaming narratives: what’s the relationship?<sup>18</sup>” (3a parte). Siguiendo la argumentación de Nicholls, e igual que con el concepto antes descrito “Aborígen”: “it won’t be surprising to learn that there is no universal, pan-Aboriginal word to represent the constellation of beliefs comprising Aboriginal religion across mainland Australia and parts of the Torres Strait [antes del contacto colonial]” (Nicholls 2014a). Y sigue Nicholls:

“Unfortunately, since colonisation, this multiplicity of semantically rich, metaphysical word-concepts framing the epistemological, cosmological and ontological frameworks

---

<sup>13</sup> Para saber más V. Glowczewski 1991, 1999 y 2006, Bird Rose 1992, Munn 1970, Myers 1991 (por ejemplo), Morphy 1998, 2001 y 2007, Caruana 1993 y Nicholls 2014, entre mucha otra bibliografía.

<sup>14</sup> Se debe subrayar que no es lo mismo en los grupos de los desiertos o de Anrhem Land, donde el contacto permanente con la sociedad colona y sus descendientes se ancla a partir de 1920-1930, conservando sus estructuras socio-político-culturales y económicas tradicionales, que los grupos culturales y lingüísticos de las zonas orientales de Australia que su contacto permanente se remonta a 1788 con la llegada de la *First Fleet*, y donde las políticas genocidas y de asimilación forzosa fueron mucho más continuadas y sus consecuencias de dislocalización cultural y espiritual más visibles.

<sup>15</sup> Christine Nicholls ha hecho durante más de 30 años trabajo de campo con grupos Warlpiri en Lajamanu y Yuendumu, en el campo de la lingüística, la antropología cultural en el sentido más amplio y la práctica artística contemporánea. De hecho una de las narraciones más informativas sobre la historia local de la génesis de la práctica artística en Lajamanu y la complejidad de ésta génesis a nivel de negociaciones intra e interculturales, intra e intergeneraciones, es la que hace en el catálogo de la exposición *Espiritualidad y arte Aborígen australiano* (2001, Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, Madrid. 15 – 28 Marzo. Comisaria: Beverly Knight -Alcoston Gallery (Melbourne)-, textos del catálogo: Dr. Christine Nicholls.

<sup>16</sup> <http://theconversation.com/dreamtime-and-the-dreaming-an-introduction-20833>

<sup>17</sup> <http://theconversation.com/dreamtime-and-the-dreaming-who-dreamed-up-these-terms-20835>

<sup>18</sup> <http://theconversation.com/dreamings-and-dreaming-narratives-whats-the-relationship-20837>

unique to Australian Aboriginal people's systems of religious belief have been uniformly debased and dumbed-down – by being universally rendered as “Dreaming” in English – or, worse still, “Dreamtime”. (...)” (Nicholls 2014a)

Nicholls cita luego las palabras de Maggie Fletcher sobre su estudio *“Dreaming”: Interpretation and Representation* (2003): “... an entire epistemology has been reduced to a single English word. (Fletcher en Nicholls 2014a)” Y concluye: “Not only that, words from many different languages have been squished into a couple of sleep-related English words – words that come with significantly different connotations – or baggage – in comparison with the originals” (Nicholls 2014a).

Por un lado vemos como el concepto *Dreaming*, igual que el concepto Aborigen, son palabras surgidas del contacto, e impuestas exógenamente (aunque hoy tanto una como la otra hoy se usan también desde dentro de estas culturas), hecho que nos remite a la importancia de la herramienta lingüística como mecanismo de encorsetamiento colonial y como proceso efectivo de homogeneización de la diversidad de culturas y grupos Aborígenes en el momento del contacto. Al usar la noción *Dreaming* (o también *Dreamtime*) de forma extensiva, se niega en lo espiritual y religioso y en lo social y cultural, la riqueza y variedad de los grupos nativos australianos, reiterando el error histórico de concebir las múltiples naciones nativas australianas como un solo bloque o un solo grupo: “los Aborígenes” (Russell 2001).

Poco a poco empiezan a usarse, también en la circulación de las obras de acrílicos, los nombres locales que los diferentes grupos tienen para referirse a este sistema cosmológico e ideológico, entre ellos *Altyer* o *Altyerrengge*, *Tjukurrpa*, *Alwaye*, para la zona de los desiertos, *Ngarrankarni* para el grupo Kija/Gija del este de las Kimberley, *Ungud* (o *Wungud*) para las naciones Ngarinyin, *Manguny* para los hablantes Martu Wangka o *Wongar* para ciertos grupos de Arnhem Land (entre muchos otros), aunque en la mayoría de textos antropológicos actuales y de forma muy clara en los textos de los catálogos de exposiciones de acrílicos y críticas a las mismas exposiciones sigue usándose la forma *Dreaming* como herramienta de traducción para la comprensión intercultural<sup>19</sup>.

Como sintetiza Jeannie Herbert Nungarrayi, profesora Warlbiri en la escuela de Lajamanu –donde hay el centro de arte y producción de acrílicos *Warnayaka Arts-* en 2002:

“To get an insight into us – [the Warlpiri people of the Tanami Desert] – it is necessary to understand something about our major religious belief, the Jukurrpa. The Jukurrpa is an all-embracing concept that provides rules for living, a moral code, as

---

<sup>19</sup> V. Howard Morphy 2007 en relación a las problemáticas de traducción en conceptos antropológicos y la necesidad de encontrar conceptos transculturales.

well as rules for interacting with the natural environment. The philosophy behind it is holistic – the Jukurrpa provides for a total, integrated way of life. It is important to understand that, for Warlpiri and other Aboriginal people living in remote Aboriginal settlements, The Dreaming isn't something that has been consigned to the past but is a lived daily reality. We, the Warlpiri people, believe in the Jukurrpa to this day.” (citada en Nicholls 2014a<sup>20</sup>).

Por ello para comprender la creación contemporánea de acrílicos es necesario comprender, al menos parcialmente, el *Tjukurrpa* (término Warlbiri referente al *Dreaming*) que en la cita se define no sólo como concepto religioso o espiritual sino como la ley, la cultura y la regulación y relación cosmológica con el entorno.

En la misma línea, Deborah Bird Rose<sup>21</sup> define el *Dreaming* como:

“Dreaming is a Kriol word and minimally refers to the following: 1) The creative beings who were born of earth and who walked first, creating geographical features, different species, and the Laws of existence; 2) The creative acts of these beings; 3) The period in which these things happen; 4) Many of the relationships between humans and other species” (Bird Rose 1992:44).

Consecuentemente, el *Dreaming* es una palabra que se refiere tanto a una noción temporal particular, como al tiempo específico de la creación como a la ley en un sentido moral y de regulación total, y precisamente por su anclaje y objetivación del *Dreaming*<sup>22</sup> los acrílicos también son una puerta de entrada a la comprensión de las estructuras de la vida de los desiertos.

En relación al *Dreaming* como noción temporal, es importante tener en cuenta que éste no es sólo una referencia a un tiempo anclado en el pasado –sólo una génesis del mundo–, sino que, como decía en la Jeannie Herbert Nungarrayi, es una noción que tiene continuidad entre pasado-presente-futuro, ya que sigue señalando el cómo estar, actuar y habitar el mundo para estas sociedades hoy.

---

<sup>20</sup> Christine Nicholls ha hecho durante más de 30 años trabajo de campo con grupos Warlpiri en Lajamanu y Yuendumu, en el campo de la lingüística, la antropología cultural en el sentido más amplio y la práctica artística contemporánea. De hecho una de las narraciones más profundas y específicas sobre la historia local de la génesis de la práctica artística en Lajamanu y la complejidad de ésta génesis a nivel de debates y negociaciones intra e interculturales, intra e intergeneracionales, es la que hace en el catálogo de la exposición *Espiritualidad y arte Aborígen australiano*, V. Nicholls 2001.

<sup>21</sup> Una de las figuras fundacionales de las humanidades medioambientales (*environmental humanities*) que ha trabajado largamente con grupos Aborígenes en el estudio de sus formas de relación y comprensión del territorio, participante también en múltiples procesos de recuperación y reclamo de la soberanía de grupos sobre sus tierras ancestrales.

<sup>22</sup> Para profundizar sobre la noción de Dreaming V. Fred Myers 1991 y en especial Myers 1991:47-71, Bird Rose 1992 o Glowczweski 1991, 1999, 2006.

Por ello la antropóloga Barbara Glowczweski define el *Dreaming* como: "...as a "permanence in movement", a "space-time" in the astrophysical sense, a "perpendicular" direction where present, past and future cohabit, not because they are confused but because they take part in a virtual memory which human beings and other living species, their totems, actualize as past, present and future, according to each one's instant or place of reference" (Glowczweski 1999:6).

El del *Tjukurrpa*<sup>23</sup> es un tiempo dinámico, percibido y vivido de forma diferente a la concepción del tiempo lineal occidental ligada a la idea de progreso o al tiempo lineal de la filosofía cristiana. El tiempo del *Tjukurrpa* es un tiempo cíclico, un eterno retorno, que tiene lugar en todo momento de forma invisible. Está presente en el paisaje y también en las regulaciones de los individuos y del grupo en su devenir cotidiano. Puede considerarse el *Tjukurrpa* como una temporalidad que corre paralela y de forma continua al tiempo diario, que de forma consciente y material se hace presente durante el ritual y la ceremonia, a través de la estética en un sentido amplio, pero también está presente en el contexto secular, y la producción de acrílicos remite a este tiempo.

Por su arraigo y referencia al tiempo de la creación, el *Dreaming* constituye también el espacio conceptual donde todo está enraizado, explicado y justificado. Por ello, el antropólogo Fred Myers traduce la expresión Pintupi para explicar de forma sintética el carácter general del *Dreaming*, "From the dreaming became real", refiriendo a su carácter creativo. Es en este tiempo de la creación donde, como comentaba la cita de Bird Rose, los ancestros creadores surgieron y en sus travesías por el vasto y llano territorio lo metamorfosearon<sup>24</sup>, dándole forma física, cultural y también espiritual, estableciendo con sus acciones y comportamientos, con sus hazañas y sus errores, el marco y normativas que rigen el comportamiento social de estas comunidades. Por ello, como afirma Myers "... the Dreaming constitutes the ground or foundation of the visible, present-day

---

<sup>23</sup> Glowczweski ha desarrollado trabajo de campo a lo largo de más de 40 años con los grupos Warlbiri, por ello uso el concepto nativo de *Tjukurrpa* referente al concepto que usan estos mismos grupos.

<sup>24</sup> Las narrativas del *Dreaming* o las *dreaming stories* no cuentan la genesis del mundo sino su metamorfosis. Como sintetiza Barbara Glowczweski "Les mythes australiens disponibles ... ils n'expliquent pas vraiment l'origine des choses. En effet, la plupart de ces récits se situent temporellement non dans l'émergence à partir de l'indifférence mais dans une phase de métamorphoses. La terre n'est pas créée par les héros ancestraux mais seulement modelée (...)" (Glowczweski 1991:65). Lo mismo se indica en la película documental *First Australians: the untold story of Australia* (Cole&Perkins 2008), primer documental oficial en la historia australiana donde se cuenta la historia de Australia desde el punto de vista Aborígen, siendo la iniciativa un encargo de una televisión nacional destinado a ser producido y dirigido por Aborígenes. En el inicio el documental se abre con esta introducción (transcripción mía): "Before the Dreaming the earth was a featureless place, empty of life. All the move on the land was the wind. Then the Dreaming began, and life was born. Giant beings, part human, part animal, came down from the sky, came across the sea and from within the earth itself, and, as they move across the earth, they giant bodies modelled the earth, creating rivers and mountain ranges. These ancestral beings danced, made love and war, and in they pathway they left their essence, making the land itself sacred." De este documental (que puede visionarse un resumen de sus más de 7 horas de duración en esta página web oficial: <http://www.programs.sbs.com.au/firstaustralians/content/#/journey/>-consultado por última vez 23.02.2015-) hay también la versión impresa en libro, editado por la misma Rachel Perkins junto con Marcia Langton. V. Perkins y Langton 2008.

world” (1991:49); tanto en lo físico (con la creación de montañas y ríos, recursos acuíferos subterráneos, fauna y flora, constelaciones y planetas, ...):

“Parfois il s’agit de simples empreintes comme une dépression dans le sol ou la roche, là où ils se sont assis. D’autres fois c’est une métamorphose de leurs organes ou de leurs effluves: un pont d’eau a émergé là où ils ont uriné ou éjaculé, une colline calcaire ou un gisement d’ocre se sont formés là où ils ont perdu du lait ou du sang, et là où ils ont abandonné un organe ou l’intégralité de leur corps, il s’est pétrifié en un rocher.” (Glowczweski 1991:28)

Como también en el plano sociocultural con el establecimiento de la ley y las normas de comportamiento:

“certains [seres ancestrales] instaurent des lois, telles les règles de parenté, de mariage ou les tabous funéraires; d’autres les transgressent (...) ils chantent, dansent et peignent; par ces actions rituelles, d’une part ils instaurent le modèle des rites humains, d’autre part ils sèment des esprits-enfants dans la terre” (Glowczweski 1991: 292)<sup>25</sup>

Por la acción de los ancestros creadores sobre el territorio, todo elemento en el paisaje australiano es sagrado (espiritual), por proceder de la acción de un ancestro creador. El paisaje (terrestre, cósmico, subterrestre) es su artefacto y cada elemento geográfico se explica en las narraciones y canciones –también en la iconografía estética- que constituyen el *corpus* de la tradición oral de dichos grupos y que codifican las acciones de los ancestros creadores. Por ello, para estas sociedades todo elemento del territorio y del cosmos tiene una forma física adscrita a una significación cultural, y la topografía para las sociedades Aborígenes se convierte en topografía geográfica a la vez que mental (Glowczweski 1999:6).

## **1.2.- LAS NARRACIONES DEL DREAMING (*dreaming stories*) Y EL TERRITORIO**

---

<sup>25</sup> Como sintetiza Deborah Bird Rose, la reglamentación que se establece en las acciones de los ancestros creadores en el *Dreaming*, es una referencia a un marco de reglamentación de las relaciones morales, por ello, se considera ley, y su procedencia ancestral las hace incuestionables: “Dreamings determine sets of moral relationships –country to country, country to plant and animal species, people to country, people to species, people to people-. Individuals of any species come and go, but the underlying relationships persist. Law is a serious life and death business for individuals and for the world; it tells how the world hangs together. To disregard the Law would be disregard the source of life and thus to allow the cosmos to fall apart” (Bird Rose 1992:56).

El corpus de narraciones o canciones orales (traducidas en la literatura antropológica generalmente como *dreaming stories* o en el caso de los desiertos *tjukurpa*<sup>26</sup>) relativas a los actos de la creación constituyen la memoria colectiva de éstos grupos y éstas narraciones se intersectan a lo largo del territorio australiano siguiendo las travesías ancestrales de creación. Esto significa que hay narraciones que son locales, pero también muchas de ellas son tranregionales<sup>27</sup>, ya que los ancestros que actúan en un territorio a menudo siguen sus acciones de creación en otros territorios pertenecientes a otros grupos. Eso implica relaciones entre grupos en el mantenimiento del territorio, y una memoria y herencia narrativa intangible compartida entre ellos<sup>28</sup>, como se va desglosando a lo largo de éste capítulo.

Por los contenidos que despliegan, las narraciones ancestrales de tradición oral son recursos mnemotécnicos para la comprensión y exégesis del paisaje, un importante recurso mnemotécnico para saber dónde encontrar los recursos necesarios para la supervivencia física que se sustenta en lo espiritual y cultural. Las narraciones permiten la memorización e identificación del paisaje actual con el paisaje ancestral. Este hecho es troncal en la memoria colectiva de los grupos, ya que esta correspondencia permite y ayuda a confeccionar un verdadero mapa mental de los itinerarios de creación, y por analogía de los itinerarios y del paisaje recorrido en la vida doméstica de estos grupos, de carácter semi-nómada en el momento del contacto. Esta triple importancia imbricada del paisaje como ente físico, espiritual y cultural, es central para aproximarse a las culturas Aborígenes hoy. Consecuentemente es necesario comprender que el paisaje (en sentido extensivo) es el contenedor de un sistema ideológico y cosmológico, y, de forma paralela, la vía de acceso al mismo también.

Entre la sacralidad total del territorio o paisaje, hay lugares más sagrados o importantes que otros, lo llamados lugares sagrados (*sacred-sites*), emplazamientos donde los seres ancestrales dejaron una parte importante de su esencia o substancia: flujos, su cuerpo petrificado, su conciencia, algún órgano... (V. Glowczewski 1991, 1999 o Bird Rose 1992). En estos lugares sagrados:

---

<sup>26</sup> *Tjukurpa* con mayúscula refiere al término *Dreaming* también en mayúscula, el sistema ideológico y espiritual que estamos definiendo. Por el contrario el uso de *dreaming* en minúscula al igual que *tjukurpa* en minúscula refiere solamente a una narración ancestral.

<sup>27</sup> "After passing through the known landscape of one group, Aboriginal people believe that many of their Dreaming Ancestors went on to other lands for more creations." (Clarke 2003:17). V. también Morphy 1998 y Caruana 1993 para una comprensión más exhaustiva de las relaciones entre narraciones, territorios y grupos.

<sup>28</sup> Es también debido a este punto específico, que surgen muchas de las críticas iniciales en el período de génesis de la práctica artística de Papunya por parte de otros grupos, como se describe en el siguiente capítulo. Algunas de las narrativas objetivadas en los primeros acrílicos forman parte de la herencia compartida de esos artistas para con miembros de otros grupos, hecho que implica amplias negociaciones y estructuras de socialización derivadas y reglamentadas en la práctica ceremonial que se desatendieron al trasladar motivos iconográficos así como narrativas para el mercado del arte.

“their presence is alive: it is conscious, it can be spoken to, it acts and reacts. Where the ancestral beings placed themselves in the country, there they are still a living presence. Not confined by conventional laws of time and space, they exist in many places at once, and in the past, present and future time” (Bird Rose 2000:43).

Por ello, y en palabras de la misma Bird Rose éstos son espacio aún más sagrados ya que “the power that created the world is located here, and when a person walks to this place, they put their body in the locus of creation” (Bird Rose 200:41). Consecuentemente éstos son importantes lugares ceremoniales, altamente restringidos a hombres o mujeres iniciados, donde se reactualiza la creación del mundo y la relación entre los hombres y mujeres del presente histórico con el tiempo de la creación. Es durante el desarrollo ritual que se da en estos lugares sagrados que las relaciones temporales entre pasado, presente y futuro se diluyen. Con la acción ceremonial se actualizan los acontecimientos (y enseñanzas) del pasado ancestral, trayéndolos al presente, validando su continuidad pasada y futura. Con la acción ritual se relaciona la memoria virtual y colectiva asociada al *Dreaming* con el devenir histórico de esos grupos; de esta manera los actores y participantes del ritual se proyectan hacia el tiempo continuo y eterno del *Dreaming* a la vez que los seres creadores se actualizan en la esfera contemporánea. Hay otros canales de establecer esta conexión, fusión y actualización como describe Barbara Glowczweski: “Men and women virtualized themselves into Eternal Ancestral Beings –who actualize themselves into human beings- in dreams, at birth and death, through ritual painting, dancing and singing, and through their identification with totems, places and stories” (Glowczweski 1999:6). Como cita Glowczweski las manifestaciones estéticas (pintura, danza, canción) son también herramientas centrales de dicha actualización, como se desglosa a lo largo de este capítulo.

La práctica estética tradicional, especialmente en un contexto ceremonial, refiere siempre al concepto general de *Dreaming* y a todas sus acepciones resultantes indicadas, ya que ésta visualiza, a la vez que reactiva, siempre un fragmento o la totalidad de una o múltiples narraciones ancestrales y los significados y normativas que éstas codifican. Las obras de acrílicos siguen esta materialización, y, por lo tanto, éstas siempre refieren a una narración ancestral (*dreaming story* o *tjukurrpa*) y, consecuentemente, al paisaje, a los ancestros creadores, a sus acciones, a las leyes establecidas, y, finalmente, al tiempo de la creación. Las obras de acrílicos contemporáneas de los desiertos van siempre acompañadas de un fragmento público (sin información secreta o sagrada) relativo a la narración o narraciones a las que hace referencia la obra. Esta narración pública o *open story* constituye un elemento fundamental en el mercado de circulación de la obras, ya que constituye el certificado de autenticidad de la pieza. La narración pública, a su vez, ilustra la capacidad de representación propia de los acrílicos de las narraciones ancestrales (y los conocimientos que ésta

acarrear para los individuos y sus comunidades), del territorio (y sus significación cultural y espiritual) y en general del concepto de *Dreaming*.

Para ejemplificar este punto se toman dos narraciones abiertas de dos obras. La primera de la artista más célebre del centro de arte *Warlayirti Artists* (Balgo,) Eubena Nampitjin (Ej. 1); y la segunda de una de las artistas emergentes en los últimos años del centro de arte *Warlukurlangu* de Yuendumu, Alma Nungarrayi (Ej. 2):

*Ej.1: Title: Kinyu. Artists: Eubena Nampitjin. Story: Eubena has painted some of her country south west of Balgo along the middle stretches of the Canning Stock Route. The majority of the painting shows the tali (sandhills) that dominate this country. This is the country where Kinyu the spirit dog lives. Eubena would often cover Midjul with leaves so Kinyu wouldn't come out and would also leave gifts of goanna for Kinyu. - Warlayirti Artists<sup>29</sup>-*

Como informa la narración abierta, en la pintura, Eubena Nampitjin, reinterpreta pictóricamente una parte del territorio sobre el que ella tiene potestad, derechos y obligaciones y conocimiento ancestral. Concretamente la pintura refiere a un importante “lugar sagrado” -*Midjul*-, precisamente porque en él aún habita el espíritu del ancestro creador perro llamado *Kinyu*. Entre algunas de sus obligaciones, Eubena Nampitjin contenta con alimentación (hojas y *goannas*) a *Kinyu*. En esta pequeña narración puede comprenderse la centralidad del territorio en el sistema ideológico Aborigen y también su sacralidad.

*Ej.2: Title: Yanjirlypirri or Napaljarri-Warnu Jukurrpa (Star or Seven Sisters Dreaming). Artists: Alma Nungarrayi Granites. Story: The Napaljarri-Warnu Jukurrpa (Seven Sisters Dreaming) depicts the story of the seven ancestral Napaljarri sisters who are found in the night sky today in the cluster of seven stars in the constellation Taurus, more commonly known as the Pleiades. The Pleiades are seven women of the Napaljarri skin group and are often depicted in paintings of this Jukurrpa carrying the Jampijinpa man 'wardilyka' (the bush turkey [Ardeotis australias]) who is in love with the Napaljarri-warnu and who represents the Orion's Belt cluster of stars. Jukurra-jukurra, the morning star, is a Jakamarra man who is also in love with the seven Napaljarri sisters and is often shown chasing them across the night sky. In a final attempt to escape from the Jakamarra the Napaljarri-warnu turned themselves into fire and ascended to the heavens to become stars. The custodians of the Napaljarri-warnu Jukurrpa are Japaljarri/Jungarrayi men and Napaljarri/Nungarrayi women. Some parts of the Napaljarri-warnu Jukurrpa are closely associated with men's sacred ceremonies of a very secretive nature. Yanjirlypirri Jukurrpa (Star Dreaming) tells of the journey of Japaljarri and Jungarrayi men who travelled from Kurlungalinypa (near Lajamanu) to Yanjirlypirri (west of Yuendumu) and then on to Lake Mackay on the West Australian border. Along the way they performed 'kurdiji' (initiation ceremonies) for young men. Women also danced for the 'kurdiji'. The site depicted in this canvas is Yanjirlypirri (star) where there is a low hill and a water soakage. The importance of this place cannot be overemphasized as young boys are brought here to be initiated from as far as Pitjanjatjara country to the south and Lajamanu to the north. In contemporary Warlpiri paintings traditional iconography is used to represent the Jukurrpa, associated sites and other elements. Often depicted in paintings for this Jukurrpa is the female star Yantarlarangi (Venus – the Evening Star) who chases the seven Napaljarri sisters for having stolen the night from her. –Warlukurlangu Artists of Yuendumu<sup>30</sup>-*

Esta descripción de la narración asociada a la obra, mucho más extensa del centro de arte de *Warlukurlangu*, incide en la narración ancestral de creación de la constelación de las Pléyades, y en

---

<sup>29</sup> Link directo a esta referencia: <http://www.balgoart.org.au/artists/index/artist/eubena-nampitjin> (consultado por última vez 10.02.2015).

<sup>30</sup> Link directo a esta referencia: [http://warlu.com/artwork/10\\_15/6784/](http://warlu.com/artwork/10_15/6784/) -www.warlu.com- (consultado por última vez 10.02.2015)

como la historia de creación también funda distintas bases ceremoniales tanto para mujeres como para hombres. Los procesos ceremoniales, al igual que el paisaje, se regulan y fundan en el tiempo del *Dreaming* hecho que hace que tengan un valor, por su procedencia, incuestionable también. Estos procesos son los que siguen rigiendo la práctica ceremonial hoy en día. En esta narración se ubica en el territorio también un importante “lugar sagrado” (*Yanjirlypiri*) con funciones ceremoniales transgrupales y transregionales y gran parte de la narración se estructura y, por lo tanto, estructura también los sistemas de parentesco Warlbiri, también fundados en el tiempo de la creación. Los roles de estos sistemas de parentesco regulan los derechos y deberes en torno a la pintura de acrílicos contemporánea también, como veremos un poco más adelante.

En otros casos las narrativas públicas refieren a los aprendizajes de supervivencia que las travesías ancestrales codifican en relación al medio desértico (en el caso de los desiertos, o en relación a las distintas estaciones en otras zonas) como el donde encontrar recursos acuíferos, ciertos alimentos, plantas medicinales, procesos de cocción y de elaboración de comidas y medicinas, ... estos casos son ilustrativos del aprendizaje vital que comporta el conocimiento de las narraciones, como mecanismos exegéticos del paisaje, que repercutían (y aun ayudan) directamente con la supervivencia física grupal.

En los ejemplos seleccionados se muestra como la pintura de acrílicos objetiviza (convierte en objeto físico un conocimiento inmaterial) y visualiza el paisaje y sus conocimientos, pero también su sacralidad. La pintura permite entender también cómo a través de la escucha y aprendizaje de estas narraciones ancestrales, así como en su materialización y visualización en las pinturas de acrílicos (y, de forma más clara en los roles ceremoniales de la producción estética tradicional), todos estos conocimientos se mantienen, actualizan y pasan de generación en generación convirtiéndose en una importante herramienta de socialización intragrupal pero también apta para establecer diálogos interculturales y como forma de representación cultural de estos grupos en ámbitos nacionales e internacionales.

Estos ejemplos utilizados, que configuran información de los certificados de autenticidad de las obras producidos por los centros de arte, ilustran distintos tipos de las llamadas *outside stories* o *outside knowledge*, y son las versiones más abiertas de ellas en el sistema restringido de acceso al conocimiento<sup>31</sup> que rige aún hoy en día los grupos Aborígenes de las zonas que entraron en contacto con las estructuras de raíz colonial más tardíamente. Los certificados de autenticidad se

---

<sup>31</sup> Para saber más en relación a la estructura y mecanismos implicados en el sistema restringido de acceso al conocimiento que rige estas sociedades V. Morphy 1991.

han convertido también en una forma de archivar y documentar gran parte del conocimiento oral de estas culturas<sup>32</sup>.

Precisamente, estas narraciones, por su procedencia ancestral, son de carácter incuestionable pero también la pintura, las ceremonias, las danzas, los objetos usados en los rituales, ... porque proceden igualmente de los actos de la creación y fueron inaugurados y creados por los ancestros mismos. Como sintetiza el antropólogo Howard Morphy:

“As the ancestral beings journeyed across the earth they therefore made a record of their actions not only in the form of the landscape, but also in the songs, dances, paintings, ceremonies and sacred objects that they created on the way. These reflect on the lives of the ancestral beings and on the country that they traveled through, selecting as they went along certain interesting or characteristic features and recording them in word or design.” (Morphy 1998:79)

Por lo tanto: “All ceremonies, paintings and songs are representations of the ancestral past, since they were created and used by the ancestral beings themselves.” (Morphy 1991:91)

Por su procedencia ancestral, como las mismas narraciones, los motivos iconográficos son de carácter sagrado e incuestionable; además, no son sólo representaciones de los ancestros que los crearon sino que participan de su fuerza sagrada y la transmiten al receptor, por ello el acceso y conocimiento a ellos está estrictamente regulado a través de un acceso al conocimiento que es experiencial y que va ligado a la edad (a más edad más conocimiento y más responsabilidades grupales).

Siguiendo a Glowzsweski en su estudio de la iconografía de las sociedades Warpiri del Desierto Central, amparándose en su trabajo de campo que sigue los pasos del trabajo a nivel iconográfico que hizo Nancy Munn en la misma región, se establece:

“Les récits et images kuruwarri ne sont pas de simples représentations des Jukurrpa: les Warpiri disent que les kuruwarri leur donnent la vie, les nourrissent et les rendent forts; en ce sens, à défaut d’une traduction adéquate, on peut parler de “forces vitales” (Peterson, 1969). Meggit (1962) parle d’“essences totémiques”, je préfère dire, images-forces.” (Glowzsweskisweski 1991:32)”

---

<sup>32</sup> Es importante enfatizar que estos certificados, así como el rol general de los centros de arte y la compra y negociación directa con ellos, son mecanismos establecidos que buscan un *fair trade* de estas obras, para evitar el fraude de los *carpetbuggers* que establecían relaciones de explotación de artistas. Precisamente debido a esta práctica que se extendió a lo largo de la década de 1990 también se creó el *Indigenous Art Code*, una iniciativa reciente (2008-2010) que se desglosa brevemente un poco más en el bloque dedicado al *Musée du Quai Branly*.

Por un lado el poder ancestral de estas imágenes repercute positivamente a quienes las reciben autorizados en el espacio del ritual precisamente porque ellos mismos también comparten su fuerza sagrada, por ser también las personas resultado de la acción ancestral, como narramos en breve. Por otro lado, el poder de las imágenes permite, en el contexto altamente restrictivo del ritual, la reactualización entre pasado, presente y futuro, actuando estas imágenes y los objetos y cuerpos estéticos que las portan como hierofanías, y actúan como canales de materialización, visualización, transmisión y delimitación de lo ancestral y sagrado, que requiere de una forma concreta para manifestarse (Ocampo 2011:178).

La pintura de acrílicos contemporánea nace de la translación a acrílicos y telas de los sistemas y motivos iconográficos usados durante milenios en la pintura ceremonial, especialmente la pintura sobre el cuerpo (*body painting*) y la pintura sobre el terreno<sup>33</sup> (*sand painting*). Estos mecanismos estéticos procedentes del ritual y la ceremonia, por su procedencia ancestrales, gozan también de una autoridad, autenticidad y veracidad incuestionables para estos grupos, hecho que hace que las obras de acrílicos resultantes también se categorizen bajo los mismos preceptos. Por ello, en palabras del antropólogo Fred Myers:

“The painters insist that these representations or images are “not made up”, “not made by men” but “come from the Dreaming” (*tjukurrjannu*). In this sense, they are described in the same fashion as are persons, customs, and geographic features –all of which are said to have originated in the Dreaming, or as Pintupi people regularly say; “*Tjukurrjannu, mularrarringu*” [*from the Dreaming, it became real*]. They are therefore more valuable than anything humans might invent”. (Myers 2002:3<sup>34</sup>)

Estas imágenes ceremoniales que se trasladan a las telas por su procedencia comparten substancia (sagrada) con el paisaje, que procede de la misma acción ancestral, y también con las personas, que fueron concebidas en un lugar concreto del territorio, del cual también adquieren su substancia<sup>35</sup> - por ello hablamos de un sistema cosmológico-.

“Pintupi life [y la vida de los grupos Aborígenes en general en un contexto precontacto] are likewise thought to derive from the Dreaming. Pintupi understand that the Dreaming left behind at various places the creative potency or spiritual essence of all the natural species and of human beings. Thus an individual is said to

---

<sup>33</sup> Este sistema iconográfico y los motivos asociados a él también se usaban sobre otros soportes, grabados en boomerangs, nulla-nullas, colamons, escudos, o *tjuringas*, como escudos de identidad y pertenencia de los mismos, asociados a los ancestros creadores de dicho propietario/a.

<sup>34</sup> Lo mismo describe y analiza Howard Morphy en relación al arte de la zona de Anrhem Land (V. Morphy 1991, 2007).

<sup>35</sup> Para comprender mejor y más detalladamente los temas de *consubstantiality* V Munn 1970, Morphy 1998 o Glowczweski 1991.

“have become visible” (*yurtirringu*) in reference either to “conception” (...) or to actual birth. The place from which one’s spirit comes determines one’s Dreaming; he or she is an incarnation of the ancestor who made the place. This understanding of personhood makes place a primary component of an individual’s identity. Through conception, people are determined to have come from a particular country, literally to share its essence, and this “consubstanciality” (Munn 1970; Pannell 1995:30) is the primary basis for “owning” a sacred site. It is one’s property in an inalienable sense (Myers 1988a; Weiner 1992), part of one’s substantial identity.” (Myers 2002:38)

La anterior cita permite anclar la autoridad de dichos artistas sobre sus obras, y este es otro de los mecanismos en la construcción y presentación de valor de las obras contemporáneas a nivel intraAborigen, que se relaciona estrechamente con la autoridad de producción (reproducción tanto de iconografía, narraciones ancestrales, como del territorio en el que éstas se despliegan) de las obras bajo los preceptos culturales de estos grupos de los desiertos. Esta autoridad en la producción también remite y subraya sus correspondencias con los mecanismos de producción de la estética tradicional, y más claramente con la estética ceremonial. Estos mecanismos o procesos también fueron inaugurados por los ancestros en el tiempo de creación, como hemos visto en el ejemplo de la pintura de Alma Nungarrayi donde se establecía la importancia de los sistemas de parentesco y a qué grupos pertenecía la propiedad de esa narración ancestral, y son otro elemento que subraya su veracidad desde el punto de vista local.

Por la fuerza que acarrearán las imágenes en sí, pero también por lo múltiples y diversos significados que despliegan, en el proceso de traslación a acrílicos y telas durante la génesis del movimiento, amplias consultas y acuerdos intra e intergrupales tuvieron lugar para decidir qué se podía y cómo se podía pintar, elemento en el que se incide a lo largo de los dos siguientes capítulos.

### **1.3.- FIGURAS TERRITORIALES, IDENTIDAD Y TRANSPASO DE CONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA Y LOS ACRÍLICOS**

La autoridad sobre unas narraciones ancestrales u otras y, por lo tanto, sobre unos u otros territorios se establece a través del nacimiento, o la concepción, así como por herencia patrilínea y matrilineal, como se comentaba. Estas responsabilidades sobre otros territorios y sus narraciones pueden ampliarse durante la vida, a través de matrimonios diversos (herencia política), y estableciendo relaciones intrageneracionales con otros grupos<sup>36</sup>. Todo ello implica, en primer lugar, que todo individuo en la cultura Aborigen está “localizado” (Bird Rose 1992:106) en el territorio

---

<sup>36</sup> V. Myers 1991 o Glowczweski 1991 y 1999, por ejemplo.

desde su nacimiento. Según Bird Rose: “To be located is to have a ground from which to know, to act, to invite and deny, to share and ask, to speak and to be heard” (1992:106).

En segundo lugar, esto también implica que cada miembro de un grupo Aborigen en los desiertos tiene una doble identidad: es *kirda* de los territorios, narraciones ancestrales, entidades naturales y ancestros heredados de su lugar de concepción y/o nacimiento, así como de los de procedencia por vía patrilínea; y, por otro lado es *kurdungurlu* de los que hereda por vía matrilineal (o de su tío materno, el hermano de su madre) y de todos aquellos procedentes de su herencia “política”, a través de sus uniones matrimoniales<sup>37</sup>.

Éstas son las dos figuras territoriales que ayudan a conformar la identidad individual y a establecer las relaciones grupales de los individuos de los desiertos. Las distintas responsabilidades entre *kirda-kurdungurlu* se ponen de manifiesto abiertamente en las ceremonias rituales, mientras que los primeros, como propietarios, son los encargados de supervisar que la preparación ritual, su desarrollo y la información que en él se despliega se llevan a cabo siguiendo con las pautas establecidas, los segundos, como guardianes, son los encargados de llevar a cabo la preparación ceremonial y desarrollarla. Esto, en última instancia, establece unas responsabilidades compartidas dentro de la comunidad para con el territorio, sus narraciones y sus conocimientos. Mantener estas relaciones supone seguir con el mantenimiento de la cultura, de la identidad grupal (vehiculada a través de responsabilidades individuales, así como de soberanía sobre el territorio). Y el arte es un importante mecanismo contemporáneo para ello, el arte como forma que vehicula el mantenimiento de la cultura: no sólo a nivel de socialización sino porque el mismo acto de pintar significa afirmar tus responsabilidades así como reactivar tu vínculo con el territorio, sus narraciones ancestrales, sus ancestros y finalmente con el *Dreaming*. Por ello podemos decir que los acrílicos contemporáneos son también cartas de identidad, tanto individuales como grupales, ya que ilustran también tu posición en el seno del grupo y tu conocimiento<sup>38</sup>.

Ser buen *kirda* y *kurdungurlu*, ganando conocimiento cultural, físico y espiritual sobre tus territorios te convierte en importante líder o *country(wo)men*, hecho que implica cuidar y mantener el territorio en el sentido más amplio del término (*to hold/care the country* como se conceptualiza en la literatura antropológica), para asegurar la supervivencia física, cultural, natural y la identidad del grupo a través de tu afirmación de identidad individual también.

Según Bird Rose el cuidar o mantener el territorio implica (a nivel sintético):

---

<sup>37</sup> V. también de nuevo Glowczweski 1991 y 1999, Myers 1991 o Dussart 2000 para ampliar esta información.

<sup>38</sup> “It is by the acquisition of knowledge, not material possessions, that one attains status in Aboriginal culture. Art is an expression of knowledge, and hence a statement of authority. Through the use of ancestrally inherited designs, artists assert their identity, and their rights and responsibilities. They also define the relationships between individuals and groups, and affirm their connections to the land and the Ancestral Realm” (Caruana 2003:14)

- “Keeping the country “clean”, i.e. burning it off properly
- Using the country by hunting, gathering, fishing, and generally letting the country know that people are there.
- Protection the country’s integrity by not allowing other people to use country or Dreamings (in ceremonial contexts) without asking
- Protection the country, particularly Dreaming sites, from damage.
- Protecting the species related to that country.
- Protecting dangerous places so that harm does not come out of that country.
- Providing a new generation of owners to take over the responsibilities.
- Educating the new owners to the knowledge and responsibilities for that country.
- Learning and performing the ceremonies which keep country and people *panyu* (Bird Rose1992:107)”

Especialmente significativas, de entre estas responsabilidades, son las vinculadas con los procesos de socialización (los tres últimos puntos), y para llevarlas a cabo la estética cobra un rol fundamental precisamente porque permite visualizar los conocimientos que deben ser traspasados a la siguiente generación. Este traspaso, esta socialización (*nurturance* que la llama Myers 1991 o 2002), se lleva a cabo a través de dos procesos de intercambio y paso del conocimiento: un intergeneracional y otra intrageneracional (Myers 2002:97). La primera se lleva a cabo entre individuos ya iniciados, del mismo estatus, e implica intercambio de información de carácter más restringido (*sacred-secret*). La segunda, es un intercambio de información llevado a cabo en ceremonias de socialización, donde se introduce a no-iniciados o a menos-iniciados nuevos estadios de conocimiento acerca de las narraciones ancestrales, y por ello una mejor comprensión del territorio físico así como de las normativas sociales, políticas y culturales de la comunidad que se codifican en el territorio a través de la narraciones de creación.

Este último proceso tiene por objetivo formar individuos capaces de mantener la cultura, la cohesión social y el territorio. Crear la siguiente capa de ancianos líderes, de *country(wo)men*. Por la tradicional centralidad de la estética como herramienta para la objetivación, visualización y transmisión de dichos conocimientos espirituales, culturales y sociopolíticos, los primeros ancianos que empezaron a pintar acrílicos lo hicieron en vistas a dos potencialidades que ofrecía este medio. En primer lugar, el de mantener - en una situación de fuerte dislocalización cultural- sus responsabilidades culturales con sus territorios de los que estaban alejados, recordándolos a través de la pintura, reactivando sus deberes hacia ellos, como sería el caso de Papunya. Y en segundo lugar, más claro en el caso de la génesis en Yuendumu, como formas alternativas de mantener el traspaso de información cultural a las siguientes generaciones. En ambos casos, la práctica de

acrílicos permite afirmar la validez y continuidad del sistema ideológico y cosmológico local. Entre las otras potencialidades que vieron y que se desglosan en los siguientes capítulos encontramos: generar beneficios económicos que repercuten en la autogestión en las comunidades y también ganar visibilidad a nivel intercultural, tanto nacional como internacional, a través de las obras que actúan de embajadoras o puertas de entrada a la comprensión de la cultura de los grupos de los desiertos, pudiendo ganar así, también, más poder de negociación con el estado y revirtiendo la marginalización y visibilidad que dichas sociedades tenían en el contexto nacional hasta 1960-1970.

La circulación viva de información y saber derivada del llamado *Dreaming* permite a nivel intragrupal que el territorio pase de generación en generación como un objeto, como herencia que uno debe cuidar llevando a cabo tus derechos y deberes, tus responsabilidades hacia estos territorios, en el contexto ceremonial pero también secular. Consecuentemente, hablamos de una herencia material e inmaterial a la vez: herencia de conocimiento y obligaciones y herencia de una tierra con sus habitantes –animales, plantas, piedras, astros, presencia de ancestros...- que hay que respetar, con quienes compartes substancia. Por ello, la relación con el territorio es en sí una construcción de identidad, tanto individual como colectiva, que se vehicula y transmite también con las obras.

“(...) what is being transmitted in giving of this order is identity. The emphasis in these processes is not just on getting rights in land but as much on socializing the younger, on the social production of persons who can “hold” the country, a relationship constituted precisely in ritual performances and designs. Image making enter not simply into an economy of rights, imagined as distinct from the rest of social life, but into a system of social reproduction. It is not just a story –however valuable- that Yarnangu [Aborígenes] paint when they paint Tjukurrpa or their country. These stories and places embody, through the processes of their exchange and transmission, identities already formulated. (...) What a father passes on, or transmits, in this way is not personal property that he has created or accumulated himself but an identity that is already objectified in the land.” (Myers 2002:49)

Por todo lo visto hasta el momento, ahora puede comprenderse mejor la definición de las obras de acrílicos desde el punto de vista local. Como sintetiza Myers los acrílicos son:

“1) stories (*turlku*), representations of the event in the mythological past of the Dreaming (*Tjukurrpa*); 2) true (*mularra*), that they are not made up; 3) somebody’s stories, expressive of an ontological link between person and places that land rights legislation eventually recognized as a special, spiritual –rather than economic- kinship to place” (Myers 2002:22).

A pesar de las amplias y significativas vinculaciones o actualizaciones que la práctica artística de acrílicos permite de las estructuras ideológicas intraAborígenes de los grupos de los desiertos, ésta es un fenómeno nuevo, inexistente antes de la década de 1970, por ello, al igual que Myers:

“I do not want to present contemporary Pintupi [en nuestro caso acrílicos] paintings as emanating directly –rather than dialectically and actively- from a preexisting foundation, but I cannot – in light of the painter’s own assertions- present it as a simple product of, or imposition by, extern authorities. The development of acrylic painting at Papunya [y el resto de las comunidades] has been in historical action” (Myers 2002:21).

Los siguientes dos capítulos tienen por objetivo presentar la génesis de la práctica de acrílicos en el seno de las dos comunidades pioneras en la producción de telas de acrílicos para un público no-Aborígen, encaminadas a un mercado económico, cultural y artístico, profundizando en las motivaciones y necesidades locales que esta práctica y el nuevo producto (las obras) cumplen, pero también en las potencialidades de cambio y mejora de la realidad de estos grupos que el arte vehicula, convirtiéndose en herramienta política, económica, social y de reafirmación cultural, tanto hacia dentro de las comunidades productoras como hacia fuera de ellas, estableciéndose el arte y los acrílicos como herramienta de significación cultural comunitaria (e individual) ampliando ciertos roles tradicionales de la estética en un contexto de contacto intercultural. Todo ello se desglosa incidiendo, precisamente, que este movimiento se desarrolla a través de la acción histórica y social de los múltiples actores implicados en la génesis, hecho que queda ilustrado por las constantes consultas, reflexiones, revisiones y procesos de diálogo tanto intra como intergrupales, intra e intergénero (las esferas masculina y femenina), intra e interAborígenes pero también entre los grupos Aborígenes de los desiertos y los múltiples agentes no-Aborígenes que participan de la formación de dicho movimiento y de la articulación primera de la práctica de acrílicos. Consecuentemente, en los siguientes capítulos también se ilustra como la articulación y el propio movimiento de acrílicos de los desiertos no puede considerarse una imposición externa a los grupos Aborígenes, sino que, como parte de un proceso histórico de diálogo intercultural, tanto los agentes Aborígenes como los no-Aborígenes participando en él, se adaptan, adoptan y finalmente crean nuevos contextos socio-culturales y políticos de acción significativos para ambos extremos culturales. En el caso de los grupos Aborígenes enrolados en la práctica de acrílicos el movimiento se gesta como un conducto nuevo tanto para el mantenimiento cultural, y, por lo tanto para el consumo intracultural; como para su comunicación con el mundo exterior, y, por lo tanto para el consumo intercultural.



## 2.- LOS ACRÍLICOS EN LOS DESIERTOS: PAPUNYA<sup>39</sup>

Papunya, (Territorio del Norte) ubicada unos 240 kilómetros al noreste de la ciudad de Alice Springs es considerada la cuna del movimiento de acrílicos de los desiertos del centro y el oeste de Australia. El principal objetivo de este capítulo es el de ofrecer una visión de la génesis de dicho movimiento en Papunya, con el punto de atención en cómo y por quién se estructura la primera articulación de la práctica artística entre los primeros diez/quince años del movimiento (1971-1983). Un momento, precisamente, de transición, de inestabilidad, lleno de dudas, por la novedad del fenómeno. Se insiste en todo momento en el carácter intercultural de dicho momento de formación, tanto por los agentes implicados en él; como por la constante negociación y diálogo en Papunya como zona de frontera cultural, y por lo tanto como “zona de contacto”<sup>40</sup> (igual que el resto de comunidades que se involucrarán en el movimiento); como por el contexto histórico en el que surge dicha práctica, que, como sintetiza Myers es: “the variable space of colonialism, primitivism and globalization” (Myers 2002:6).

Para llevar a cabo este objetivo el capítulo se centra en algunos de los elementos troncales de dicha articulación: la iniciativa del Mural de la Hormiga de la Miel –por su carácter simbólico-fundacional-; la articulación, fundación y definición de los roles de los centros de arte –por ser una institución clave en la estructuración de dicho movimiento-; la agencia así como las negociaciones tanto de poder como sociales y culturales intra e interculturales Aborígenes como entre Aborígenes y no-Aborígenes en relación a la nueva práctica artística –que permiten comprender la significación y consolidación de dicho movimiento en Papunya-; y la primera organización en la circulación de las obras dentro de las estructuras e instituciones del mundo del arte y la cultura contemporáneas a nivel nacional e internacional. Todos estos elementos se acompañan y enmarcan a través de una

---

<sup>39</sup> Mucha de la información de este capítulo cita y se sustenta en el libro de Fred Myers, *Painting culture. The making of an Aboriginal high art* (2002) por dos motivos especialmente: 1) por ser el estudio más detallado centrado en las obras de Papunya que se ha hecho hasta la fecha (junto con el catálogo de la exposición *Papunya Tula: genesis and genius* –V. Perkins y Flink 2000-, y 2) porqué este estudio de Myers está centrado en presentar las obras como bienes de circulación cultural en un espacio intercultural resiguiendo los agentes e instituciones que han dado forma a este fenómeno artístico en los distintos espacio de producción de cultura (Bordieu).

<sup>40</sup> Las problemáticas surgidas de la tensión en una zona de frontera cultural se desglosan a lo largo de este estudio y también la creación de resistencias y nuevas estructuras de carácter socio-cultural. En todo momento de este estudio, hay que tener en cuenta que las comunidades de los desiertos donde se gesta la práctica de acrílicos son tratados como ejemplos de lo que Mary Louise Pratt conceptualiza como “zonas de contacto”. En palabras de Pratt: “I use the term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in context of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today” (Pratt 1991:34). En el siguiente bloque dedicado al *Musée du Quai Branly*, la expresión *contact zones* se aplica a la institución del museo a través de la conceptualización acuñada por James Clifford en su libro *Routes* (1997), que deriva de la conceptualización que hace Pratt del término.

contextualización de los cambios ideológicos, político-gubernamentales y sociales ocurridos en la Australia de las décadas de 1970-1980 y que, muchos de ellos, por activa o por pasiva, activan la génesis de lo que se convertirá en el movimiento de acrílicos de los desiertos.

## 2.1.- PAPUNYA: CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO LOCAL.

La comunidad de Papunya fue creada en 1959 dentro de las llamadas políticas de asimilación del gobierno australiano, que buscaban oficialmente “to bear the initial brunt of the burden (of overcoming the divergence of social customs between the Aborigines and the white man) and, by training and precept, render the native acceptable to every day Australian social life and, as an individual, attracted to it” (Department of Territories Report 1977, citado en Johnson 2000:212); y, por lo tanto socializar, asimilar, las poblaciones Aborígenes semi-nómadas y cazadoras-recolectoras de los desiertos en el estilo de vida australiano de raíz europeo: (Jonhson 2007, Myers 2002, Perkins y Fink 2000, Bardon 1991, Bardon 2000, Bardon y Bardon 2006, entre muchos otros<sup>41</sup>), reduciendo su movilidad tradicional en sus tierras ancestrales y soberanas de los desiertos y obligándoles a residir en reservas administradas gubernamentalmente, a cientos de kilómetros de distancia de sus territorios ancestrales<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Las anteriores referencias contextualizan las políticas gubernamentales de “protección” y marginalización de las sociedades Aborígenes de Australia primero y luego de asimilación, todas ellas vinculadas a la creación de reservas desde 1911 pero desde la perspectiva de la génesis del arte de acrílicos en la comunidad de Papunya. Para tener información contextual histórica vinculada con todas estas políticas gubernamentales genocidas de aniquilación y asimilación, sus diferentes fases, aspectos, herramientas, agentes y consecuencias (incluido el robo de niños Aborígenes que se expande hasta 1971) V. Moses 2005 y el informe oficial titulado *Bringing them home: The 'Stolen Children' report* (2007), a cargo de Wilson 2007, accesible online en: <https://www.humanrights.gov.au/publications/bringing-them-home-report-1997>. En el capítulo 2 del informe, titulado “Tracing History” y en especial el punto 2.1 “National overview” sirven para contextualizar más específicamente el imaginario ideológico que lleva a estas prácticas genocidas y se evidencia la creación de reservas como forma de control exhaustivo de las sociedades Aborígenes y como espacios que luego facilitarían las políticas de absorción y asimilación una vez se vislumbra el fracaso de la supuesta desaparición natural de estas sociedades bajo las premisas del darwinismo social que veían a los Aborígenes como “a dying race”.

<sup>42</sup> La creación de reservas para las sociedades Aborígenes se remonta a las políticas segregación y creación de protectorados de mediados del siglo XIX cuando: “The government response was to reserve land for the exclusive use of Indigenous people and assign responsibility for their welfare to a Chief Protector or Protection Board. By 1911 the Northern Territory and every State except Tasmania had ‘protectionist legislation’ giving the Chief Protector or Protection Board extensive power to control Indigenous people. In some States and in the Northern Territory the Chief Protector was made the legal guardian of all Aboriginal children, displacing the rights of parents. The management of the reserves was delegated to government appointed managers or missionaries in receipt of government subsidies. Enforcement of the protectionist legislation at the local level was the responsibility of ‘protectors’ who were usually police officers.” (Wilson 2007).

Papunya fue la última de las reservas gubernamentales que se creó a lo largo del Territorio del Norte en Australia bajo estas políticas focalizadas en la asimilación y la vez en la supuesta reducción del llamado “problema Aborigen”<sup>43</sup> en Australia en zonas concretas del territorio, y tenía como doble misión liberar la densidad demográfica de la reserva de Haast Bluff y solventar ciertos problemas en relación a la potabilidad del agua de esta comunidad (Kean en Johnson 2007).

Como define, por ejemplo, Perkins en el catálogo de la exposición retrospectiva más amplia dedicada hasta la fecha al arte nacido en Papunya en los 1970 y su desarrollo hasta el momento de la exposición *Papunya Tula: Genesis and Genius* (2000), la comunidad era “a centralised government settlement established as a marshalling point for Aboriginal people displaced from their traditional lands” (Perkins y Fink 2000). Como subrayan los numerosos estudios dedicados al nacimiento del movimiento artístico en la comunidad, Papunya se caracterizó por convertirse en una comunidad intercultural donde, a diferencia de comunidades como Yuendumu o Lajamanu en las que la mayor parte de habitantes compartían grupo social y lingüístico (los Warlbiri/Warlpiri), en Papunya había una mezcla cultural Aborigen muy amplia y geográficamente lejana (Pintupi, Warlbiri/Warlpiri, Anmatyrre, Arrernte/Aranda, Kukatja/Luritja) que complicaba una convivencia ya suficientemente difícil entre grupos Aborígenes y administradores gubernamentales no-Aborígenes en el resto de reservas creadas<sup>44</sup>.

Además, Papunya estuvo destinada a acoger a los últimos Aborígenes que vivieron sin contacto en los desiertos: los Pintupi, que llegaron a la comunidad en grupos pequeños a lo largo de los 1960<sup>45</sup>,

---

<sup>43</sup> “The Aboriginal problem” (Myers 2002), pero es un concepto ampliamente utilizado en el campo de los estudios indígenas australianos que investigan desde múltiples campos de conocimiento el trato por parte de los diferentes estratos coloniales y gubernamentales a las comunidades Aborígenes de Australia. Aún hoy, “el problema Aborigen” es parte de la agenda política de cada uno de los gobiernos contemporáneos. Reflejo de ello, en el actual gobierno del primer ministro Tony Abbot, es la polémica por el futuro cierre (finalización de financiación) de más de 150 comunidades Aborígenes de la Australia Occidental (*Western Australia*) o, mejor ejemplo aún, el debate actual que pide un cambio en la constitución australiana donde se reconozcan las sociedades indígenas de Australia (Aborígenes continentales y nativas del Estrecho de Torres) con plena igualdad en la *carta magna* australiana.

<sup>44</sup> La interculturalidad Aborigen y la distancia tanto geográfica como cultural entre ellos queda explicitada geográficamente en la distribución de estos grupos en el seno de la comunidad de Papunya. La ubicación de los grupos en la comunidad de Papunya también hace eco y recuerda la dirección donde se encuentran las tierras ancestrales y soberanas de esos grupos (los Warlpibi se instalan más al norte de Papunya, apuntando hacia Yuendumu donde están sus tierras; los Anmatyerr se sitúan al noreste, apuntando a sus tierras de Napperby Lakes y Mount Allan Station; los Pintupi se instalan en las zonas más alejadas y más al oeste del centro de Papunya, en dirección a sus tierras de Kintore y Kiwirrkurra; los Luritja, con un contacto más prolongado con el hombre blanco se instalaban más libremente de este a oeste; y, finalmente los Arrernte, como propietarios de las tierras donde se situó Papunya ocuparon el centro “and they rightly had the authority to demand first Access to the resources that came with the settlement” (Kean en Johnson 2007:6-7). Según Kean, en el caso de los Pintupi, su lejanía del centro de la comunidad “reflecting both the distance to their country and their relatively recent arrival from the “bush”.” (Kean en Johnson 2007:7).

<sup>45</sup> A excepción del considerado último grupo de Aborígenes que vivió un estilo de vida nómada sin contacto con el hombre blanco en los desiertos hasta Octubre de 1984, cuando se acercaron al asentamiento de Kiwirrkura, tierras ancestrales de otros grupos Pintupi, que fueron reocupadas una vez el gobierno de Gough Whitlam, en 1973, permitió el regreso de los grupos Aborígenes que lo desearan a sus tierras ancestrales. Este

desplazados de otras comunidades en regiones más próximas a sus tierras ancestrales, como Balgo, por ser considerados demasiado “primitivos<sup>46</sup>” para ser socializados al estilo occidental, por lo que, rápidamente después de su forzada sedenterización, fueron mandados a Papunya donde la “Marshall law” que citaba Perkins era más fuerte.

Papunya es descrita y se ganó la fama de ser la peor de las reservas gubernamentales (Bardon 1991, Ryan 1989, Johnson 2000 o 2001, Myers 2002, entre otros), con un ambiente social de conflicto (entre jóvenes Aborígenes y autoridades no-Aborígenes, pero también entre grupos) y racismo; abuso de sustancias como el alcohol, el tabaco y la práctica de “esnifar gasolina” –*sniffing petrol*–; el aumento de la densidad de población y la imposibilidad de encontrar trabajos o de salir de esas reservas; todo ello intensificado por la mezcla de los diferentes grupos con sus particularidades culturales específicas y con dinámicas intraculturales propias (Johnson 2000:213, Bardon 1991:10-16, Myers 2002). Papunya ejemplificaba lo que ocurría en el resto de reservas gubernamentales y a la vez ejemplificaba las consecuencias nefastas de las políticas de base racial de asimilación, que demostraban su incompetencia en el objetivo de *convertir* a las sociedades Aborígenes e integrarlas en el sistema de valores y vida de la Australia moderna, en especial convirtiendo en *trabajadores* a los grupos Aborígenes alejándoles de sus roles y deberes de carácter intracultural (*des-Aborinlizando*, o, mejor dicho, intentando una identificación con la Australia moderna de raíz Europea imperante a nivel diplomático-administrativo-gubernamental<sup>47</sup>).

---

movimiento de retorno, que lógicamente fue encabezado por los grupos Pintupi, que fueron los últimos en entrar en contacto con el hombre blanco, se conoce con el nombre *outstations movement* o *homelands movement*. Para comprender más este movimiento de retorno desde una perspectiva que tiene una estrecha relación con el movimiento de acrílicos V., especialmente, John Kean 2000. Para más información sobre el establecimiento de contacto con los grupos Aborígenes, especialmente Pintupi entre los 50-60 V. Batty 2006 y las reseñas de la exposición *Colliding worlds*: Christine Nicholls 2006, Russell 2007, Thorley 2006. Y, en relación a uno de los últimos grupos no Pintupi en entrar en contacto con la sociedad blanca australiana, V. la película documental de Bentley y Butler 2009, *Contact*, que narra la búsqueda, captura y primer contacto (literalmente) de un grupo de 20 Aborígenes del grupo Martu en 1964 en sus tierras ancestrales donde el gobierno británico junto con el australiano están llevando a cabo tests de cohetes interestaciales. Debido a estos tests se peina la zona y se descubre la existencia de este grupo nómada, a quines siguen hasta llevárselos a una reserva gubernamental. La película mezcla materiales de archivo de la búsqueda y captura con la narración en primera persona de Yuwali, una de las jóvenes Aborígenes de este grupo que contaba con 17 años en el 1964 y que comparte ahora con 62 años de edad sus recuerdos de esos días de persecución y primer contacto.

<sup>46</sup> V. de nuevo el catálogo *Colliding worlds* y el listado de reseñas de la misma exposición citadas en la nota al pie anterior. Esta visión de los Pintupi como *primitivos* es una visión que también comparten otros grupos Aborígenes, especialmente aquellos con una historia de contacto más larga V. Megaw 1984:58 y J.M Meggitt 1962:41-42.

<sup>47</sup> Hay que tener en cuenta que la Australia contemporánea es una mezcla cultural muy amplia, salida de migraciones Europeas continentales y migraciones sudasiáticas muy caudalosas. Consecuentemente, aunque hay una llamada “Australia blanca” (descendiente y más ligada a los primeros colonos procedentes del Reino Unido) que es la que se erige como poder homogéneo, la diversidad étnica y cultural australiana y los mestizajes naturales entre estos grupos hacen que la configuración real de la sociedad australiana sea totalmente heterogénea.

Vivien Johnson, que llega junto a su marido y artista Tim Johnson a finales de la década de 1970 a Papunya, define la fuerte desculturación (*disculturation* Johnson 2000:219) en que se encontraban los grupos, desarraigados y deslocalizados de sus tierras ancestrales y de su estilo de vida propio, un fenómeno paralelo al resto de comunidades, reservas y misiones gubernamentales. Del mismo modo, Geoffrey Bardon, uno de los principales actores en la génesis de la pintura de acrílicos en Papunya junto con los que serían los primeros artistas, recuerda de su llegada en 1970-1971:

“Papunya in 1971 was like a hidden city, unknown on maps because of the shame felt by its Aboriginal inhabitants. The place had a reputation for trouble. There had been riots and serious fighting. I found a community of people in appalling distress, oppressed by a sense of exile from their homelands and committed to remain where they were by direction of the Commonwealth Government. (...) 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 air.” (Bardon, 2006:11)

## **2.2.- 1971: EL MURAL DE LA HORMIGA DE LA MIEL 1971**

Geoffrey Bardon, como él mismo narra en sus libros (1989, 1991, 2004, 2006), ensayos (artículo de 2000) o en la película documental dedicada a su figura titulada *Mr Patterns*<sup>48</sup>, solicitó ocupar la plaza vacante de profesor en la escuela (con un currícula pedagógico específico para conseguir la asimilación que buscaba el gobierno) de Papunya, encargándose de las clases de manualidades y estética en el centro. Con una trayectoria en educación artística, historia del arte y familiarizado con las colecciones de cultura material Aborigen, en esos momentos de 1970, todas ellas como parte de las exhibiciones permanentes de museos de ciencia, naturaleza y antropología; Bardon empieza a interesarse por los dibujos sobre la arena que los niños pintan en los recreos de la escuela, usando el sistema de representación iconográfico-geométrico de raíz tradicional y propone como actividad la creación de un mural en las paredes de la escuela pintado usando ese lenguaje estético que había observado en los niños. Al lanzar la propuesta Bardon choca en un primer momento con la oposición de los ancianos, que, como se ha descrito, son quienes ostentan la capacidad de controlar y regular el acceso al conocimiento en los sistemas intraculturales en los que la estética juega un rol central en la transmisión de éstos. Bardon no conocía la complejidad de este sistema al lanzar la propuesta, como el mismo subraya en su artículo “The Papunya Tula movement”:

---

<sup>48</sup> McKenzie 2003.

“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 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 place”. (Bardon 2000:209)

La cita de Bardon introduce dos elementos centrales a nivel intraAborígen que permiten comprender mejor el movimiento que se forja de acrílicos a nivel de acción social en las comunidades de origen.

En primer lugar Bardon define la decisión de los ancianos de colaborar como un *gift*, un regalo. Como desarrolla Fred Myers en sus estudios sobre la génesis del movimiento en Papunya y más concretamente para los grupos Pintupi de Papunya, el término *gift* o la acción dinámica del dar (*giving*) refiere a las nociones y comprensiones intraAborígenes del dar, como parte del sistema de socialización, de transmisión de conocimiento de estos grupos y de compartir y atorgar identidad. Esto implica una relación igualitaria y de respeto entre el dador y el receptor y una contrapartida (Myers 2002:47-49). Estos elementos intraculturales se trasladan a la esfera intercultural con la circulación de las obras y esta circulación como mecanismo de intercambio de cultura, información e identidad grupal e individual. Cuando los ancianos de Papunya en este contexto hacen este regalo y dan, lo hacen dentro de los valores intraculturales subrayados por Myers y aquí sintetizados, de igual modo que cada una de las obras de acrílico que vendrán después son vistas por los primeros artistas como un dar y regalar su cultura (en este marco ideológico). Por ello Myers se pregunta “What, then, is the expectation of giving such knowledge and designs to whites, or “to Canberra” [en referencia a la sede del gobierno]?” (Myers 2002:48). En primer lugar el ganarse el respeto cultural externo, en segundo lugar el establecer un diálogo, en tercer lugar esperar una contrapartida. La diferente concepción del dar y las expectativas ligadas a esta acción son distintas para los grupos locales en el momento de la génesis del movimiento que para los espacios de recepción de las obras (espacios no-Aborígenes, que no saben, en este primer momento casi nada de las estructuras de dichas sociedades de donde proceden las obras). Éste es uno de los ejemplos que ilustran algunos elementos del choque cultural y del reajuste de valores, expectativas y relaciones intraculturales e interculturales que deben y se van negociando y puliendo a los largo de estos 40 años de movimiento a través del diálogo intercultural, pero que son fuertemente desconcertantes en los primeros 20 años de expansión del movimiento en cada una de las comunidades por el desconocimiento en ambos puntos o lados de la relación (del lado Aborígen y del lado no-Aborígen).

En segundo lugar Bardon introduce las “far-reaching tribal negotiations which were necessary before the project could take place” (Bardon 2000:209) que manifiestan e ilustran la validez y estructuración de dicha propuesta en torno a los sistemas de acceso y regulación del conocimiento tradicionales, así como las relaciones entre figuras territoriales y también el poder que ostentan los ancianos en el sistema ideológico, sociocultural y político tradicional.

Una vez llevadas a cabo las intensas negociaciones intra e intertribales (en el seno de algunos grupos Aborígenes de Papunya, y también entre grupos y con Bardon<sup>49</sup>), el hoy famoso y desaparecido mural de Papunya, o Mural de la Hormiga de la Miel de Papunya, se realiza finalmente en 1971 con la participación, supervisión, regulación e implicación de ciertos ancianos<sup>50</sup>, validando, actualizando y manteniendo las estructuras intraculturales que regulan la producción de cultura y el acceso al conocimiento.

La narración ancestral elegida por parte de los ancianos refiere a la montaña de Warumpi (hormiga de la miel en Warlbiri), importante lugar sagrado del paisaje en torno a la reserva de Papunya, por ser Warumpi –como visualiza su forma- el cuerpo petrificado de *Tjala*, el ancestro hormiga de la miel, que termina sus largas travesías de creación por los desiertos petrificándose en la montaña. Por ello, la montaña es un importante espacio ceremonial de carácter intergrupar, porque tal como describe John Kean<sup>51</sup> (Kean 2007:7): “Here songline converge from the south-east, east, north-east, north and west. It helps to think of these as trails joined to a central hub, just like the converging lines of a rail network”, hecho que sugiere que “it was the confluence of Tjala songlines at Papunya that provided the agency for the disparate tribal groups to paint their own stories on that country” (Kean 2007:7) para la iniciativa del mural, convirtiéndola en un proyecto inclusivo culturalmente de todos los grupos de la comunidad de Papunya y, por lo tanto, representativo a nivel intergrupar.

Esta importancia intergrupar y la expectativa que genera y el orgullo que despierta la iniciativa por parte de los grupos de Papunya queda reflejada en los materiales fílmicos, sonoros y de imagen del archivo particular de Bardon que fueron enregistrados durante el pintado del ritual y que pueden

---

<sup>49</sup> Como ejemplo de ellas, lea esta referencia biográfica de Bardon: “... a group of Aboriginal men, some of whom I had not met before, knocking at the door of my flat one cold night, and silently filing in. They sat in their clothes all crushed and seemingly used up and it was then that I first saw Kaapa Tjampitjinpa, as himself. He secretly handed a piece of paper to Old Mick Tjakamarra and kept whispering and making signs to Mick to hand the paper to me. There were gestures and coughing and the clearing of throats, and at last, the paper was handed to me. I unfolded it and this fellow, as yet unnamed and unIntroduced, pointed at it from where he stood and said, “Design”-. I nodded, and looked at it. It was a rough composite drawing of the mural they planned to paint on the school wall –a series of lines and what seemed like arabesques, but all very simple and basic-. (...) This outline was the first conceptualization of the great honey ant mural, the first public affirmation of Aboriginal culture at Papunya” (Bardon 1991:20)

<sup>50</sup> Entre ellos: Bill Stockman Tjapaltjarri, Long Jack Phillipus, Old Mick Tjakamarra, Old Walter Tjampitjinpa, Old Tom Onion Tjapngati, Kaapa Tjapitjinpa, quienes se convertirían en algunos de los principales artistas de acrílicos de Papunya.

<sup>51</sup> Administrador de la *Papunya Tula Artists* (1977-1979).

verse en la película documental dedicada a él titulada *Mr. Patterns* (2003). En ellos se puede visualizar parcialmente la realidad y el contexto específico en el que se llevó a cabo el pintado de las paredes de la escuela del que sobresale el fuerte carácter intergrupar de la iniciativa y la actualización de mecanismos de mantenimiento de cultura asociados a las estructuras tradicionales desactivadas en el contexto de dislocalización cultural en Papunya como:

- la involucración activa de los ancianos,
- la repartición de roles entre los que ostentan los derechos y obligaciones de pintar y los que deben supervisar el pintado (*kirda-kurdungurlu*),
- la implicación creciente de más y más gente de la comunidad que al pasar por delante del mural se sentaban a observar pero también a cantar, bailar y narrar partes de las narraciones ancestrales asociadas a *Tjala* poniendo de relieve la imbricación y complementariedad entre diferentes manifestaciones estéticas tradicionales (danza, canción, percusión, pintura...movimiento, sonido, visualidad) y la actualización a través de éstas de los conocimientos asociados a *Tjala*, relativos al territorio, a la ley, a la cultura, a la moral y a la espiritualidad;
- y, por último, la importancia del proceso de pintado, más que el producto final –el mural acabado-, como parte activa y central del hecho estético o artístico, dónde se manifiestan y reactualizan los roles centrales de la estética en los contextos tradicionales de dichos grupos de los desiertos.

Como subraya V. Megaw (1984:57), el mural no estaba destinado a un mercado artístico o para convertirse en una mercancía, sino que era una iniciativa de consumo interno y, por ello, “it was compatible rather with other visual manifestations through which traditional lore was expressed through normally as part of often secret-sacred ceremonies which are not only a display of knowledge but a way by which the getting of knowledge, the renewing of knowledge is transmitted to those who must learn” (1984: 57). No obstante, el mural era rompedor porque fijaba en las paredes de la escuela signos estéticos tradicionalmente efímeros y restringidos para amplios sectores de los grupos Aborígenes (e indiscutiblemente para el público no-Aborígen de la comunidad). Esta iniciativa, a nivel social y comunitario repercute en un creciente sentimiento de orgullo anotado en los ensayos de Bardon (1991, 2000, etc) pero también por Vivien Johnson (2000) o Judith Ryan (1989) en relación a la cultura de origen, la Aborígen, fuertemente silenciada en la vida de la reserva que tenía por objetivo la asimilación y en la que la dislocalización cultural era exponencialmente creciente debido a la restricción de movilidad que imponía el gobierno, que castraba la socialización cultural y el transpaso de conocimiento Aborígen intra e intergeneracional, y el llevar a cabo las responsabilidades y deberes asociados para con los territorios ancestrales.

A nivel simbólico la iniciativa, un mural en las paredes de la escuela, marca también el apoderamiento, apropiación (a nivel de identidad) de una institución (la escuela) y un espacio (el de la escuela), que eran simbólicos de los mecanismos y herramientas gubernamentales para la asimilación y aculturación de dichos grupos: la escuela como el espacio e institución en el que se llevaba a cabo de manera más clara la voluntad de *conversión* de estas culturas imponiendo sistemas de transmisión del conocimiento y contenidos culturales e ideológicos exógenos a las culturas Aborígenes. Además la ubicación física de la escuela en el centro administrativo de la comunidad, habitado por administradores gubernamentales mayoritariamente, marca visualmente la herencia y memoria intangible de los propietarios soberanos de esos territorios, los grupos Aborígenes, visualizando la desposesión territorial y la ocupación ilegítima del territorio por parte del gobierno. Por todo ello el mural se convierte en un revulsivo simbólico a nivel de afirmación cultural y de identidad (individual y colectiva de dichos grupos y actores implicados) pero también en una herramienta política de afirmación de la ley Aborigen y de continuidad y validez de la misma.

La repercusión de la iniciativa del mural es diametralmente opuesta a nivel de repercusión interna, en Papunya, para los grupos Aborígenes; y externa, a nivel oficial, ya que como recuerda Bardon:

“Yet at the time the mural was not acknowledged, except among its proponents, for its significance. Being traditional, it was the last thing an unaware and unresponsive government administration welcomed. It was seen by visiting cabinet ministers, an entire committee of federal parliamentarians and senior cultural bureaucrats, as well as by education officials. (...) 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. They were not considered art and suffered the fate of graffiti: all the murals were destroyed when the school was repainted in 1974”  
(Bardon 2000:2010)

La respuesta oficial narrada por Bardon indica por un lado, importancia que para los grupos significa la afirmación de identidad y poder que implica el mural dentro de los sistemas Aborígenes de estos grupos, y también, por el otro, denota la espera de una respuesta por parte del gobierno en relación a dicha afirmación que acarrea la iniciativa. Como en el concepto de *giving* las expectativas de uno y otro extremo, de una y otra cultura, la de los grupos implicados en la iniciativa y la de los agentes oficiales del estado, forman parte de sistemas distintos que deben encontrar vías de comunicación, diálogo y mediación. Además, la cita de Bardon también incide en la situación oficial de marginalización y desconsideración imperante en Australia hasta el cambio de gobierno de 1972, con la entrada del partido laborista en el gobierno, con Gough Whitlam como primer ministro,

momento en el que por primera vez a nivel político-gubernamental se busca un diálogo directo con los grupos Aborígenes y se busca y materializa la creación de políticas beneficiosas para éstos.

La respuesta interna, en la comunidad, fue muy distinta. Los ancianos y hombres implicados en la supervisión y pintado del mural pronto vieron las potencialidades que el acto de pintar ofrecía para la reconexión con sus bases culturales y de identidad<sup>52</sup>, y como una actividad, ocupación, más significativa para con los valores Aborígenes intraculturales, recuperando las conexiones con sus territorios de los que estaban apartados, afirmando sus responsabilidades sobre los mismos, a la vez que demostrando su soberanía sobre ellos, un proceso que es paralelo a todas las comunidades y grupos que se verán (y ven hoy) implicados en este amplio movimiento artístico.

A lo largo de 1971-1972, durante la estancia de Bardon en la comunidad, los sujetos interesados en la adquisición de materiales para pintar se multiplican. En sólo el lapso temporal de un año se producen más de 700 obras<sup>53</sup>. Es necesario apuntar que en estos primeros años la mayoría de obras se pintaban sobre cualquier superficie que estuviera disponible, especialmente tablones de madera reutilizados que se encontraban por la comunidad, pero también sobre soportes de metal o incluso latas de conserva. Esto se debe y refleja, por un lado, la importancia cultural del poder pintar para estos primeros artistas, pero también ilustra la transición a una práctica que se orienta al mercado y a la circulación, donde las obras se producen para un público externo, más allá de la comunidad de Papunya, y para generar también ingresos económicos. En relación a este último punto, el uso de cualquier superficie en este primer momento, ilustra la dificultad económica por parte de Bardon, durante estos primeros meses y este primer año, de facilitar materiales como telas y acrílicos a los hombres interesados en pintar. La entrada y generalización de acrílicos sobre tela no llega hasta mediados de la década de lo 1970.

Como se mencionaba, Bardon se encarga, voluntariamente, de conseguir y administrar los materiales e intentar vender las obras resultantes en la ciudad más próxima, Alice Springs<sup>54</sup>. Bardon se convierte, de este modo, en el primer *art manager* o *art director*, administrador o director artístico, una figura hoy central en cada uno de los centros y cooperativas de artistas de los desiertos, en un momento en el que la cooperativa de artistas de Papunya aún no se formó, hecho que llega en 1972 como se analiza en el siguiente apartado. Dentro de las competencias y tareas que ostenta esta

---

<sup>52</sup> En este sentido es ampliamente conocida la frase de Clifford Possum Tjapaltjarri entrevistado por Vivien Johnson cuando le contesta que pintar es “More better than digging holes for a fencing post!” (Johnson 1994 y 2000).

<sup>53</sup> V. por ejemplo la vídeo entrevista a Fred Myers o Hetti Perkins para la exposición itinerante en Norte América *Icons of the desert: early Aboriginal paintings from Papunya* (2009-2010) en <http://www.iconsinthedesert.com/video.html>.

<sup>54</sup> En galerías y tiendas (con reducido éxito), también como *souvenir* a los turistas. Pero ya desde un primer momento la importancia de la conocida como “The Company” y a partir de 1973 el *Aboriginal Arts Board*, serán los principales compradores de obras. Su rol se desglosa al final de este mismo apartado.

figura del administrador o director artístico, ya presenten en Bardon, está la de mediación y traslación o traducción de valores intraculturales Aborígenes a los receptores, y de igual modo, el proceso inverso de mediación de las necesidades y expectativas impuestas por la demanda e incipiente mercado, a los artistas; en este contexto ya narrado de desinformación por parte de unos y otros de las estructuras y mecanismos de lo que podríamos llamar “otro” cultural en un sentido extenso.

Cultura y dinero, son dos elementos inseparables que deben encontrar un balance y en donde las nociones intraAborígenes y extraAborígenes de lo que significa *dar* y *recibir*<sup>55</sup>, en las distintas culturas implicadas en este intercambio de bienes y cultura, deben encontrar también un equilibrio satisfactorio por ambos lados. Este proceso de adecuación conlleva, a lo largo de las primeras dos décadas del movimiento (en Papunya pero también en el resto de comunidades que se enrolan a la práctica artística contemporánea de acrílicos), choque, tensión, desgaste y también desconfianza entre los actores implicados en este fenómeno. El primero en sufrir estas consecuencias es precisamente Geoffrey Bardon, pero a él seguirán muchos otros administradores o directores de cooperativas, ya que es en su rol y responsabilidad de mediación donde estas tensiones se personifican y explotan<sup>56</sup> como se verá en adelante.

Las que administra Bardon después del mural ya son obras que buscan tener por destino un mercado y a una circulación cultural voluntaria, extraAborígen, si bien un mercado inexistente que se formará a lo largo de la década de 1970 y más fuertemente en la de los 1980. En estos primeros dos años tampoco se sabe bien aún a qué tipo de mercado o estructura de circulación entran las obras: ¿será sólo un mercado turístico?, ¿terminará siendo un mercado de objeto antropológico?, ¿o se constituirá en un mercado artístico?, lo único claro en esta fecha tan temprana es la necesidad de vender las obras para conseguir más materiales, para seguir pintando y para generar cierto beneficio para los artistas y que lo puedan invertir mayoritariamente en comprar coches todoterreno para poder visitar sus territorios ancestrales<sup>57</sup> (una vez el nuevo gobierno de Gough Whitlam permite de

---

<sup>55</sup> Como se subrayaba anteriormente y como analiza en su estudio de 2002 de Fred Myers, las obras de acrílicos entran en un proceso de circulación basado en el intercambio donde se confrontan también formas culturales distintas de lo que significa dar y recibir. “The makers of the paintings understood themselves to be “giving” their culture, and they believed that these objectifications of their culture were in themselves efficacious performances of an identity and of rights that the viewer/recipient should recognize”, tal y como pasaba en los intercambios a nivel intra e interAborígen, dentro de la misma comunidad o entre comunidades.

<sup>56</sup> Recordemos que esta problemática surgida de la tensión en una zona de frontera cultural se desglosa a lo largo de este estudio y siempre partiendo de la definición de las comunidades de los desiertos donde se gesta la práctica de acrílicos como ejemplos de lo que Mary Louise Pratt conceptualiza como “zonas de contacto”. De nuevo cito la definición de Pratt: “I use the term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in context of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today” (Pratt 1991:34).

<sup>57</sup> La importancia de los coches todoterreno como principal bien material significativo para estos grupos es troncal y permite la comprensión de ciertos valores que están en las bases de la identidad de estos grupos como son las responsabilidades y deberes que los miembros de las sociedades implicadas en este fenómeno

la movilidad de estos grupos y el retorno a sus tierras ancestrales bajo la *Aboriginal Land Rights Act* de 1976). Es en estos objetivos en los que se centra Bardon aunque en un contexto muy adverso y con un mercado inexistente.

El objetivo de los siguientes apartados es el de incidir y profundizar en la presentación de los elementos estructurales de la práctica de acrílicos hoy, la mayoría de los cuales tienen su embrión en los acontecimientos y decisiones tomados en Papunya a lo largo de 1971-1981. Estos elementos estructurales y su organización permiten presentar la intersección de múltiples factores que influyen en forjar el movimiento artístico, y que acceden también al ámbito estrictamente cultural. Entre ellos se subraya: 1) la formación de la cooperativa de artistas, 2) la mediación y tareas de los administradores o directores de ésta, 3) la búsqueda, creación y apertura de un mercado, 4) la entrada de las mujeres como actores artísticos, 5) las obras como empoderamiento económico y político que permite el retorno a las tierras ancestrales, y también 6) una mirada a los factores individuales y grupales, Aborígenes y no-Aborígenes, que afectan la creación artística.

### **2.3.- LOS PRIMEROS 10 AÑOS: ARTICULANDO EL INCIPIENTE MOVIMIENTO DE ACRÍLICOS A NIVEL INTRA E INTERCULTURAL.**

#### *2.3.1.- 1972: La fundación de la Papunya Tula Artists*

1972 en Papunya es un año clave. Con la ayuda de Bardon se establece la cooperativa de artistas *Papunya Tula Artists*, con sede en Papunya, como “a community-based enterprise, owned by the Aboriginal shareholders, with emphasis on group decisions and choice of the art adviser.” (Myers 2002:128). En 1972 la junta Aborígena estaba formada por once miembros, todos ellos “postinitiatory, those fully learned in their own ritual heritage” (Myers 2002:128), hecho que ilustra la creación de una institución nueva que, por un lado se funda sobre la base y se mantiene fiel a los sistemas de poder y estructuración sociocultural internos de estos grupos, y, por el otro, los modifica para adecuarlos a nuevas realidades abriéndolos a nuevos roles como la gestión de la cultura local en un marco de circulación, su participación en la cultura y economía capitalista y su administración como herramienta económica y también político-cultural.

---

artístico tienen con sus territorios ancestrales. Tener posesión comunitaria de un todo terreno permite ir a visitar estas tierras y llevar a cabo las responsabilidades individuales y grupales asociadas a ellas. Este tema se retoma al inicio del segundo capítulo de este bloque dedicado a la génesis artística de Yuendumu.

La cooperativa de artistas de Papunya se convertirá en centro de arte y constituirá el modelo que siguen el resto de centros de arte que se fundan con la expansión del movimiento a partir de mediados de la década de 1980 del siglo XX, tanto a nivel de actores implicados, distribución de roles, tareas a llevar a cabo...

Desde la fundación de la *Papunya Tula Artists Pty*, esta nueva realidad o institución cultural de los desiertos (cooperativas o centros de arte) se erige como espacio eminentemente intercultural, donde actores Aborígenes (los pintores) y no-Aborígenes (los administradores o trabajadores del centro) trabajan conjuntamente. Este modelo se mantiene hoy en día (2015) y ha llevado a algunos críticos a mirar la organización de la práctica artística de acrílicos en los desiertos como una forma de neocolonismo, de explotación de los grupos Aborígenes de los desiertos por parte de actores no-Aborígenes (Willis y Fry 1988).

No obstante, hay razones por las que los miembros del consejo de la *Papunya Tula Artists* (y el resto de centros que se formarán) prefieran administradores no-Aborígenes. Por un lado, y especialmente durante las décadas de 1970 y 1980 del siglo XX que delimitan la formación de este movimiento artístico en los desiertos, los administradores no-Aborígenes tenían en su mano formación académica en el sentido occidental (en arte, antropología, bellas artes, botánica, económicas,...), un buen inglés y conocían los circuitos e instituciones de circulación del arte y la cultura tanto a nivel nacional como internacional; todos ellos elementos necesarios para mantener la práctica artística en Papunya (y luego en el resto de comunidades) como una realidad, dando salida a las obras para que hubiera liquidez para crear de nuevas.

Por el otro lado, hay también motivos intraAborígenes que ayudan a comprender la preferencia y selección, por parte del consejo de los centros de arte, de administradores no-Aborígenes y estos refieren a las amplias responsabilidades y deberes individuales que establecen los extensos lazos de parentesco en dichos grupos. Éstos no son compatibles con la gestión de un centro de arte, a nivel social, cultural y económico, ya que dificultan el trato diario y necesario con los artistas que pueden ostentar un rango, experiencia y poder más grande que el administrador Aborígen, que pueden ser sus familiares directos o extensos para los que debe procurar siempre, que ser miembros de la comunidad que pueden tener disputas abiertas con tus familiares, entre un sinfín de posibilidades que dificultan la autoridad y parcialidad del administrador Aborígen y que repercuten en la gestión del centro.

Poco a poco (desde finales de 1990) hay más programas de formación para jóvenes Aborígenes en las tareas de gestión de centros de arte, hecho que soluciona hoy el primer punto relativo a la formación, lengua y conocimiento de los espacios de circulación. No obstante, dichos profesionales Aborígenes que por lo general se forman ayudando en la gestión del centro de arte de su

comunidad (de origen o residencia), fase en la que su presencia en la estructura del centro ayuda de forma muy positiva en temas de mediación entre artistas y administradores; pero, una vez que pueden y quieren ejercer como directores o administradores de centro de arte, por lo que general ocupan plazas a centros de otras comunidades, lo más alejadas de sus territorios, para tener el mínimo o nulo número de lazos de parentesco que influyan y compliquen en sus tareas de gestión<sup>58</sup>.

Geoffrey Bardon se convirtió en el primer administrador o director de la *Papunya Tula Artists* y entre sus funciones era el encargado de la compra de las obras en el punto de venta (artista – *art manager*). Luego, la cooperativa se encargaba de la venta y distribución posterior. La presión en estos primeros años por comprar todas las obras producidas por los artistas, más allá de la calidad de las mismas, es uno de los puntos de fricción entre los primeros *art managers* y los artistas de Papunya (Myers 2002) ya que para los artistas todas las obras parten del mismo valor, por su arraigo en el *Dreaming*, por la afirmación individual y comunitaria que conllevan y, por último, por la acción de *dar* que están llevando a cabo compartiendo con el mundo exterior su cultura. Esto también complica la designación del precio final por cada una de las telas, ya que a juicio de los *art managers*, y sobre todo con el punto de mira de éstos en el posible o real mercado por el que podían circular las obras, no todas las ellas podían alcanzar el mismo valor en el punto de venta final.

Además, en estos primeros años de la cooperativa, y con gran oposición de los incipientes actores comisariales que buscaban obras y materiales para la organización de exposiciones (a partir de 1980 especialmente), la junta de la cooperativa se reservaba la competencia de elegir el conjunto de telas para ser expuestas donde, bajo los parámetros culturales intrínsecos Aborígenes, los regímenes de valor no correspondían con los mecanismos y engranajes del mercado artístico que establece jerarquías de obras y artistas basadas en ciertas calidades estéticas (Myers 2002:128-129).

Todos estos elementos, que también forman parte del carácter intercultural de este fenómeno artístico desde su nacimiento, ejemplifican también el rol del director o administrador de los centros de arte como una figura “a caballo entre dos mundos” o actuando en una frontera cultural que requiere de diálogo continuo:

“The weight of this suspicion falls particularly on certain intermediaries of the intercultural field, among them the art adviser-manager of the Papunya Tula Artists Company. He or she is the painters’ mediator vis-à-vis the world of capitalist exchange, and his or her decision often angers some of the locals. If the advisor regards some paintings as “poor” and unsalable, the judgement may conflict with local values. Papunya Tula Artists is a cooperative, and in theory runs for the good of the

---

<sup>58</sup> V. Wright y Morphy 1999, 2000a y 2000b.

collective, but individual painters may feel the art adviser is not looking out for *their* particular interests” (Myers 2002:72)

Todo ello también ilustra la dificultad en estos primeros años de creación de unos engranajes realmente interculturales, y, por lo tanto, significativos y efectivos tanto a nivel intragrupal de las culturas Aborígenes implicadas como a nivel de valores y mecanismos del mundo y el mercado del arte y la cultura de raíz occidental que son exógenos a las culturas Aborígenes en este punto histórico.

A estas dificultades de orden cultural (que afectan en primera persona a los actores implicados en el proceso), se añaden otros factores que no son residuales, como el económico. Los primeros años de la *Papunya Tula Artists*, casi toda la primera década de 1972-1981, se caracterizan por una lucha por mantener a flote económicamente la compañía, por conseguir materiales para todos los que se estaban convirtiendo en artistas, por conseguir encargos de obras significativos que aporten liquidez para seguir comprando materiales, y sobre todo en la promoción de las obras para la formación y apertura de un mercado para éstas (Myers 2002, Perkins&Flinke 2000, Johnson 2007), tareas todas ellas que también corrían (y corren hoy en día) a cargo de los administradores o directores de los centros de arte, entre otras que se desglosan en adelante.

### 2.3.1.- *Las críticas interAborígenes a la nueva práctica artística.*

La fundación de la *Papunya Tula Artists* y su estructura interna denota la firme voluntad de los primeros artistas de seguir pintando y de hacer entrar sus obras a esferas de circulación, visualización y recepción más allá de la misma comunidad de Papunya, una circulación que implicó, en estos primeros dos o tres años (1971-1973/4), ganar conciencia de las repercusiones que ésta tenía a nivel intercultural Aborígen, es decir, de las repercusiones que la práctica de los primeros artistas de Papunya supone para los otros grupos de los desiertos.

Por su arraigo y derivación o translación de las formas iconográficas (e ideológicas) de la pintura corporal y sobre terreno de carácter tradicional y ceremonial en los acrílicos, la circulación de éstos conlleva forzosamente la apertura y circulación de las informaciones que la estética tradicional codifica, mantiene y transmite. Ya en 1972 ancianos Warlbiri<sup>59</sup>, residiendo en Yuendumu y Lajamanu

---

<sup>59</sup> “I was at Yuendumu at the time and I heard that all the Papunya old people been start doing the painting on the masonite. They were saying –Yuendumu mob you know- “They shoudn’t do that. Giving away all your Dreamtime to white people”. They sought it was really bad. That’s Aboriginal way, strict law way. They shoudn’t do that in the first place, do painting and show to the white people. They should’ve leave it, but it’s too late now.” Palabras del artista de Papunya Michaels Jagamara Nelson en entrevista con Vivien Johnson para su libro dedicado a este artista (Johnson 1997:33).

o Pitjanjatjara<sup>60</sup>, acusan y se quejan del desafío que supone, dentro de los sistemas de socialización y transpaso de conocimiento bajo la ley Aborigen, que los primeros artistas de Papunya desvelen y pongan en materiales perennes motivos estéticos que acarrear conocimientos sagrados comunitarios sin permiso, consulta o negociación (Myers 2002, Johnson 2001, Perkins y Flink 2000, Perkins 2009 -catálogo y página web<sup>61</sup>-). Estos conocimientos y motivos, regulados por la ley Aborigen y el sistema restringido de acceso al conocimiento, ponen en peligro dichos sistemas de control de la socialización, el mantenimiento cultural y la organización sociopolítica comunitaria, no sólo de los grupos de Papunya sino también de otros grupos en otras comunidades, ya que muchos de los elementos de las narraciones que se transpasan a los nuevos soportes no efímeros ahora (a diferencia de la pintura ceremonial sobre el cuerpo o la arena que era el medio de expresión usado comúnmente) y las informaciones culturales e ideológicas que estos transmiten son de herencia compartida entre grupos, como hemos descrito.

A lo largo de los siguientes diez años estos mismos grupos culturales se suman al movimiento artístico en su expansión transregional por los desiertos, hecho que no es contradictorio a sus críticas iniciales. Como subraya por ejemplo Vivien Johnson en sus textos (2000, 2001, por ejemplo<sup>62</sup>), entre mucha otra bibliografía, no hay que olvidar nunca al situar los orígenes de este movimiento y en especial su génesis en Papunya, que la decisión que tomaron los primeros artistas era un desafío cultural bajo la ley y la autoridad Aborigen y éste sólo puede entenderse en el marco histórico genocida de las políticas de asimilación gubernamentales, como punto de culminación de casi 200 años de las políticas raciales (las coloniales seguidas de las políticas gubernamentales de segregación y creación de protectorados después<sup>63</sup>), que habían llevado a las sociedades Aborígenes de los desiertos a un punto que parecía de no retorno en relación a la continuidad de su identidad y Aboriginalidad, por la sistemática desposesión a la que estaban expuestos y a la sistemática negación y prohibición en la que vivían. El pintar se convierte, para estos primeros artistas en una herramienta y opción de mantenimiento de sus responsabilidades culturales, en resistencia cultural y política en el contexto de marginalización que éstos vivían en Papunya, que debilitaba de forma exponencial y creciente su continuidad cultural. Por ello, como sintetiza Johnson, es a través de la afirmación cultural que conlleva el acto de pintar que estos grupos se oponen al régimen de asimilación al que se veían expuestos (Johnson 2001:33)

---

<sup>60</sup> “To the south the Pitjanjatjara were bitterly opposed, and had written a formal complaint to the Aboriginal Arts Board to protest the Board’s funding of an enterprise which disclosed their sacred-secret designs to the uninitiated.” (V. Johnson 2001:44)

<sup>61</sup> <http://www.iconsofthedesert.com/video.html> (video-entrevista Hetti Perkins) o <http://www.iconsofthedesert.com/virtualB.html> (extracto online del prefacio de Perkins en el catálogo).

<sup>62</sup> Pero también toda la amplia literatura producida en torno a este movimiento de los desiertos, ya sea en forma de libros, catálogos de exposiciones, artículos académicos,...

<sup>63</sup> V. de nuevo como contextualización histórica de estas políticas V. Wilson (2007)

Como se verá de aquí en adelante, la acción de pintar se convierte en una reactivación contemporánea de las identidades culturales Aborígenes diversas de los desiertos, forma parte de un empoderamiento local a nivel político, cultural, económico y social que les da voz, visibilidad y nuevos roles a nivel tanto nacional como internacional a estos grupos y que, en última instancia, reactiva también el transpaso de conocimiento cultural a las nuevas generaciones, elemento que está en el seno de los sistemas de vida de las sociedades Aborígenes de Australia. Lo que parece a ojos de los grupos opositores en 1972 como una “muerte” y una clara desatención cultural se prueba y convierte en herramienta de revivificación y reactivación de la misma, y el enrolamiento en la práctica pictórica contemporánea de estos grupos opositores bebe de estas posibilidades de reactivación a la vez que con su acción y participación la hace (hizo) posible.

Esta, de hecho, es una de las narrativas o discursos de presentación contextual más utilizada en los libros y catálogos de exposiciones asociados a este movimiento artístico: una narrativa de renacimiento cultural y empoderamiento social fruto de la acción contemporánea de pintar. No es la única narrativa de asociada a estas obras y a este movimiento, como veremos a lo largo del ensayo, pero sí es una de las importantes tanto a nivel intraAborígen (en estudios por o sobre agentes/testimonios Aborígenes) como extraAborígen (en estudios producidos por agentes participantes en los distintos espacios de circulación de estas obras y en los distintos tiempos que se despliegan desde los inicios del movimiento), y una de las más longevas, ya que este discurso empieza ya en la década de los 1980.

En el marco presente de génesis del movimiento en Papunya es necesario subrayar que las oposiciones fundadas y fundamentadas de estos otros grupos opositores en 1972 implicaron forzosamente un replanteamiento en el uso de la estética tradicional y conllevaron también una serie de negociaciones, encuentros y diálogos inter e intragrupal que modifican la estética de las primeras obras que circulan a partir de 1972<sup>64</sup>. Entre dichas decisiones se intenta prescindir de las formas iconográficas más secreto-sagradas, aumentando también el uso de motivos geométricos visualmente abstractos y polisémicos o multi-referenciales y abandonando formas de raíz más figurativa y explícita, que quedan restringidas a la pintura y estética ceremonial (Myers 2002, Ryan 1989, 2004, Johnson 2000, 2001, Bardon 1991, Caruana 1993). Debido a esta nueva regulación las obras de Papunya anteriores a estos cambios son hoy especialmente valoradas en el mercado artístico sólidamente formado ya a partir de finales de la década de 1990. Éstas son valoradas no sólo por su carácter pionero –de transición- sino también por la vigencia de un paradigma exotizante aún arraigado fuertemente en el mercado occidental que vé en estas obras una puerta de

---

<sup>64</sup> Una nueva oleada de críticas que sigue a las de 1972 en Yuendumu, durante el Yuendumu Sport Weekend, se da en 1974 en el marco de la exposición de obras de los primeros años de Papunya en la *Residency Museum and Art Gallery de Alice Springs*. V. Johnson 2007:35.

entrada a la sacralidad de estas culturas, otorgándoles la noción subjetiva de mayor autenticidad por desvelar conocimiento restringido. Esta lectura y valoración de las obras de acrílico contemporáneas actualiza categorías de valor impuestas unilateralmente desde Occidente que remiten a los sistemas de valoración de las obras categorizadas dentro del llamado arte primitivo<sup>65</sup>.

Uno de los cambios estéticos predominantes que ha centrado gran parte de este debate en torno a las negociaciones y adecuación de la estética a un mercado de circulación abierto es la proliferación de los puntos (*dots*); elemento que se transforma en estructural y altamente icónico de las obras resultantes, con la supuesta y específica funcionalidad de oscurecer los elementos de índole más restringida (o sagrada) a ojos no iniciados (Myers 2002, Johnson 2000 y 2001, Ryan 1989 y 2004, Michales 1988 o Caruana 1993). Es importante notar que los mecanismos estéticos usados en los nuevos acrílicos para oscurecer signos estéticos o contenidos restringidos responden a una necesidad que es intraAborígen, ligada a la protección de las estructuras de socialización tradicionales y vigentes en estas comunidades para su mantenimiento, y no tanto debido a la apertura de signos y contenidos para su recepción y visualización por parte de públicos no-Aborígenes.

1972 es también un año clave debido a que Geoffrey Bardon abandona la comunidad<sup>66</sup>, hecho que conlleva también cierto estancamiento en la producción de obras y cierto descontento y sensación de abandono por parte de los artistas (Johnson 2007 30-31). Peter Fannin, también profesor en la escuela de Papunya, pero de ciencias naturales, toma el relevo voluntariamente tras la marcha de Bardon y se convertirá en el nuevo encargado de mediar entre artistas y actores del incipiente mercado, de ampliar dicho mercado y de luchar para mantener la compañía a flote<sup>67</sup>. Después de la resignación de Fannin en 1974, le seguirán a lo largo de la primera década de vida del movimiento en Papunya: Janet Wilson y Dick Kimber (como director y subdirector) en 1975-1977, John Kean

---

<sup>65</sup> V. Price 1989, Errington 1994 y 1998, por ejemplo.

<sup>66</sup> Las razones de su marcha se ilustran y rememoran en la película documental ya mencionada, *Mr. Patterns* y en sus libros ya referenciados. Sin querer ahondar sobre este elemento biográfico específico de la trayectoria de Bardon, sólo mencionar que parte de las razones de esta marcha derivan del choque de valores culturales que implica la génesis y articulación temprana de este nuevo fenómeno artístico: la presión por conseguir materiales, y más concretamente las presiones de vender las obras y consecuentemente la administración/distribución de los escasos beneficios que éstas generan, sumados a las expectativas (de venta, de retribución, de precios) y valores intrínsecos de los primeros pintores (que pintan elementos altamente valiosos en sus sistemas intraculturales, pero que no tienen una correlación de valor equiparable en los agentes que conforman el mercado) hacen que la situación de mediación intercultural que ocupa Bardon en esos momentos sea inaguantable y que le genere los problemas físicos y de salud que finalmente lo apartan de Papunya (V. Bardon 1991). O para un análisis externo y contextual de los hechos que involucran a Bardon V. Myers 2002:125-131).

<sup>67</sup> Para más información sobre los problemas para mantener a flote económicamente la cooperativa y las problemáticas relacionadas con la producción de obras, distribución de materiales y choque de valores culturales entre los nuevos pintores y los administradores directores de la *Papunya Tula Artists* en su primera década de vida V. Johnson 2007 y también información en el libro de Myers 2002, capítulos 4 y 5 especialmente.

1977-1979, Andrew Crocker 1980-1981 y en 1982 entrará Daphne Willams, la administradora más duradera que ha tenido la *Papunya Tula Artists* hasta la fecha (más de un cuarto de siglo) y bajo la gestión de la cuál terminarán los problemas financieros y la inestabilidad de la primera década.

### 2.3.3.- *Experimentación, inspiración, creatividad artística y su marco social de formulación.*

Estos primeros diez años en Papunya, los administradores de la Papunya Tula y observadores implicados (como Myers o Johnson, a partir de la segunda mitad de 1970) empiezan a observar, a apreciar y comprender ciertas diferencias de estilo y recursos entre los pintores de los distintos grupos que se animan a pintar en Papunya (plasmado características grupales) pero también diferencias en relación a evoluciones de estilo por parte de un mismo artista (plasmando su experimentación con el medio pero también su desarrollo individual dentro del grupo en relación a sus mayores responsabilidades para con el conocimiento cultural grupal). Los artistas experimentan de forma conciente en relación al tipo soportes, telas más o menos grandes, más cuadras o más rectangulares, que permiten plasmar una u otra iconografía y una densidad narrativa mayor o menor<sup>68</sup> en relación, en estos primeros años, al marco referencial o modelo que ofrecía la pintura corporal o sobre el terreno tradición (un elemento del que poco a poco los acrílicos se desvinculan convirtiéndose en una práctica complementaria pero autónoma de la pintura de carácter ceremonial).

Desde un punto de vista de la historia local o narrativa local también es importante, como ilustra a lo largo de su libro *Painting culture* (2002) Fred Myers, que la práctica artística, ejemplificada en el caso de los Pintupi viviendo en el asentamiento perteneciente a Papunya de Yayayi, era secundaria, y que ésta estuvo fuertemente afectada por elementos y eventos sociales que ocurrían en el asentamiento que la modificaban. Este tipo de estudio llevado a cabo por Myers, es doblemente significativo.

Por un lado, permite repensar o matizar muchas de las narrativas dedicadas a la génesis del movimiento, donde, casi inconcientemente, hacen deducir al lector que una vez iniciada la práctica artística en Papunya, una vez finalizado el mural, toda la comunidad y todos los miembros de la misma se vuelcan a ella y todo empieza a girar en torno a ella a modo de causa-consecuencia. La realidad es mucho más compleja, y el proceso es más lento, aunque sí es verdad que un número

---

<sup>68</sup> Myers desglosa esta correlación entre experimentación iconográfica y tamaño de telas en los apartados dedicados a los artistas “Yanyatjarri Tjakamarra: the play of templates” (Myers 2002:86-106) y “Wuta Wuta (Uta Uta) Tjangala: Yuamri Paintings” (Myers 2002:106-119).

creciente de hombres se inclinan a la práctica artística y acaban dedicándose a ella gran parte de su tiempo (como es el caso también hoy en la mayoría de las comunidades que tienen centro de arte).

Por otro lado, el específico estudio contextual de Myers en Yayayi entre 1973-1975 también pone de relieve como la vida y eventos sociales y personales en los asentamientos afectan a la práctica estética a nivel de motivos pintados, nuevas narrativas, nuevas regiones ilustradas, elección de referencias a unas u otras ceremonias que se están llevando a cabo, a cambios en las responsabilidades comunitarias de los artistas que se enrolan en la práctica pictórica,... Como ilustración o ejemplificación de ello, me remito a la revisión de materiales recolectados por Myers *in situ* junto con el artista Wuta Wuta (también escrito como Uta Uta). Myers sugiere que las grandes telas por las que Wuta Wuta se convierte en uno de los principales artistas del movimiento son las que refieren a sus narraciones ancestrales vinculadas a sus lugares de nacimiento, a sus territorios, en especial Ngurrupalangu y Yumari; pero que estas narraciones no existen en sus primeras pinturas sino que aparecen después de una serie de viajes que Wuta Wuta hace a sus territorios, cuando aumentan las perspectivas (con el cambio de gobierno antes esbozado) de volver a ellos y con la creciente necesidad de pasar su conocimiento cultural y ancestral asociado a sus territorios a sus hijos (Myers 2002:108). De modo similar, Myers contextualiza un importante ciclo iniciático *Tingarri* en 1974, y analiza como este ciclo influye en cambios estéticos y experimentales en la obra de *Yanyatjarri*, que resumen en “an increased recourse to rectilinear forms and the appearance of a “path” motif” (Myers 2002:97).

Este tipo de estudio local que propone Myers también se hace eco de una aproximación o narrativa ampliamente extendida en las presentaciones de estas obras y de este movimiento, que es la “etnoestética”.

“Ethnoaesthetics” (Silver 1979) was the predominant anthropological framework for analyzing “art”. Ethnoaesthetics emphasized the local or indigenous categories through which the formal qualities of objects, activities, and practices are engaged. It attempted to overcome ethnocentric judgments of non-Western objects and practices by inquiring into local categories of understanding and challenging *a priori* assimilations of these forms to Western categories of aesthetics” (Myers 1998:9).

Esta aproximación o corriente discursiva rige muchas de las presentaciones de este fenómeno artístico a lo largo de la década de 1980 y también en 1990 –con clara continuidad hoy también-. Sus principales exponentes son muchos de los antropólogos observadores y participantes de este movimiento surgido a partir de 1970 (Françoise Dussart, Fred Myers, Howard Morphy, Christine Watson, Christine Nicholls –entre muchos continuadores-) que conocen de primera mano la realidad comunitaria, imaginario local y las vidas de muchos de estos artistas, por ello esta narrativa

abunda en la contextualización de las obras y sus artistas situándolos en sus contextos históricos, ideológicos y sociales localmente específicos. Esta línea sostiene que una mayor investigación de la historia e imaginario local permite comprender mejor los valores intraculturales desplegados en las obras que afectan, además, directamente a la forma estética final. Este tipo de narrativas contextuales, por un lado, permiten subrayar procesos de innovación, de experimentación, de creación de estilos particulares e individuales de los artistas a través de la contextualización de éstos en el marco de acción histórica y social en el que ocurren, y como consecuencias del cambio, la evolución y el dinamismo de dichos artistas en estos marcos histórico-sociales. Un ejemplo ilustrativo de ello es la siguiente cita de Christine Watson sobre la experimentación del color en la obra de la artista de Balgo (Wirrimanu) Eubena Nampitjin (del centro *Warlayirti Artists*):

“Red used with yellow are the colours of Wangkajunga women’s body painting. Eubena’s use of these colours on 1990-1992, and her intensification of these colours in the painting of 1993-1994 and 1996-1997 indicate an intensification of women’s ceremony in her painting” que va de la mano de una intensificación en sus roles y responsabilidades ceremoniales en el seno de la comunidad (Christine Watson en Coates & Morphy 1997:23)

Por otro lado, con las narrativas contextuales locales también se evita la imposición de valores exógenos en los discursos sobre las obras, ya que dichos cambios remiten a estructuras dinámicas intrasociales e intraculturales que afectan a los artistas la mayoría de las veces. A través de dicha exploración de las historias locales, así como a través de la etnoestética, se quiebran también estereotipos en torno a los binomios tradición-modernidad, innovación-conservación que encorsetan la recepción de las obras de dichos artistas y que remiten a las estructuras de comparación a través de la oposición que rigieron la formación del paradigma de lo moderno (en lo social, político, económico y artístico) y el paradigma de lo primitivo (en los mismos términos) y que forjaron, consecuentemente, la recepción e interpretación de las llamadas “arte primitivas”.

Todos los elementos mencionados, sociales, comunitarios, individuales, económicos, intraculturales e interculturales hasta el momento, sirven para ilustrar la gran variedad de factores que afectan la formación de estas obras como objetos acabados que entran en la circulación cultural internacional. Consecuentemente, tanto afecta a la obra final la experimentación que permiten y sugieren los distintos tamaños de las telas (haciendo más apropiados unos motivos u otros, o una combinación de ellos, así como unas u otras narraciones o una combinación de ellas), como las críticas de otros grupos que permiten u obligan a replantear qué motivos pueden o no pintarse y cómo pintarse; pasando por eventos sociales individuales y colectivos de los artistas a nivel de responsabilidad y

eventos en el seno de la comunidad que afectan a la creatividad, experimentación y narraciones condensadas en las pinturas; a su inspiración.

#### 2.3.4.- *Los administradores como actores: figura de mediación. Entre el servicio y la intervención.*

En esta amalgama de factores que influyen en la naturaleza de las obras finales, las indicaciones, opiniones y visiones particulares de los distintos directores y administradores de estos centros de arte y cooperativas en su trabajo de mediación también juegan un rol determinante. Empezando por la intervención de Bardon, narrada por él mismo, en el contexto de pintado de los murales de Papunya<sup>69</sup>, el orden y tipo de intervenciones varían según la ideología y opinión de cada uno de estos *art managers* o coordinadores, de los encargos a los que responde, de lo que cree que el mercado va a querer o que él o ella va a poder vender, de lo que deduce que le piden, quieren o necesitan los artistas, ... siempre en continua tensión entre lo cultural y lo económico, lo abstracto y lo personal: entre el mercado y circuitos a veces abstractos (e inestables) del mundo del arte y la cultura con sus mecanismos, instituciones distintas y agendas diferentes de cada una de ellas; y la

---

<sup>69</sup> “I decided to intervene in what was being done. I pointed at the wall and said to this Kaapa (...)“Are these ants proper Aboriginal honey ants? Nothing is to be white fellow”. All the work suddenly stopped and six other painters crowded about to look at the honey ants. (...)“Not ours” he said. “Yours”. “Well Paint yours,” I said, -“Aboriginal honey ants”. He looked at me for a second and went across Bill Stockman and Long Jack. After a few whispered words he came back and took up his brush and made the honey ant figure, or hieroglyph, then made true travelling marks around the true honey ant. (...) we all stood back and watched the star of the honey ant mural as it was finally to appear. This was the beginning of the Western Desert painting movement (...)” (Bardon 1991:21). No es el objetivo ahora el de desglosar los niveles que genera esta narración de la intervención (tal como él mismo la conceptualiza) de Bardon. Basta con decir que por sus antecedentes y sus inclinaciones ideológicas su intervención entraría dentro de una inclinación “tradicionalista”, que busca la expresión de cierta noción de autenticidad vinculada con las raíces tradicionales y contextos ideológicos y de imaginario intraAborigen. Otro tipo de intervención (también como él la conceptualiza) sería la narrada por Eric Michaels en su rol parejo al de Bardon en Yuendumu, que podría verse como el otro extremo de la inclinación de Bardon, una más “modernista” o incluso “posmodernista”. Aquí la narración completa de Michaels: “One of Yuendumu's more prolific and accomplished painters had been spending considerable time with close relations at Papunya. While there, he joined in on a painting work (not at all an unusual reciprocal cultural exchange). On his return, he joined a group of four to six men attempting an especially large canvas — a Milky Way Dreaming. Midway in the process I noted that the painter who had just returned from Papunya had brought the dotting style back with him So I intervened. I casually inquired of the senior painter (not the offender) "what he thought" about the dots. Were they part of the Dreaming/Story (jukurrpa/jimi)? No, of course not. He went over the story again, tracing the large dark figures centrally placed in this canvas. Sometime later, I remarked that it was hard to see the story in the Papunya-looking section: there were so many colors, the dots looked like jukurrpa (text). Europeans might get confused looking at the picture. I held my breath. Everything stopped. With the grand gestures I associated with the senior painter, a pronouncement was made. My Warlpiri is not good enough to follow the specifics, but a full ten minutes was spent discussing the matter, which resulted in a paintbrush being applied to some of the offending section, producing a more consistent and less defined area of fill. The painting subsequently set a new record for Yuendumu prices and now hangs in the Australian National Gallery— whatever that tells us about our example, and whatever questions it raises about interventions.” (Michaels 1994:158).

comunidad y artistas reales con quienes trabajan a diario<sup>70</sup>, con sus conflictos, necesidades, aspiraciones y valores relativos a las obras y sus deberes sobre ellas.

La mayoría de comentaristas o especialistas en el arte de acrílicos de los desiertos inciden en que cada uno de los administradores o directores de cooperativa o centro de arte de los desiertos, durante su ejercicio como tal, ha dejado su huella en las producciones de su período (Myers 2002, Jennifer Isaacs 1987, Vivien Johnson 1990, Vincent Megaw 1982, Michaels 1988 y 1994, Batty 2008, entre muchos otros). Como ejemplos de ello Myers cita como Peter Fannin, botánico, en su período como coordinador de la *Papunya Tula Artists* generó énfasis en pinturas sobre *bush tucker* (comidas y narraciones relativas a los alimentos de los desiertos –como la Hormiga de la Miel, que son fauna y ancestros a la vez en la cosmovisión Aborigen-) o Andrew Crocker (que estuvo de director de la cooperativa entre 1980-1982) en obras que enfatizan más una paleta restringida en colores, jugando más con los colores vinculados a la estética tradicional: ocre (rojizos y amarillentos), blancos y negros<sup>71</sup>. Para completar estos ejemplos, y probar estas intervenciones y cambios como patrón en todas las comunidades por las que se extiende el movimiento, es ilustrativa la narración de Judith Ryan sobre los cambios de coordinadores en la comunidad de Balgo, en la cooperativa de artistas *Warlayirti Artists* (fundada en 1987). Ryan establece un cambio de estilo asociado a la marcha del primer coordinador Andrew Hughes, bajo el ejercicio del cual las obras tienen un estilo –según Ryan- “of linear geometry that echoed that of Pintupi art of the late 1980s” (Ryan 2004:107). Hughes es reemplazado por Michael Rae (1989-1992) que por un lado anima a nuevos artistas a involucrarse en el fenómeno de la pintura y participa en activar la práctica artística femenina en Balgo. Bajo su ejercicio hay la explosión de color por la que las obras de Balgo sedujeron en primer lugar los agentes del mercado del arte a finales de 1980: “Rae lifted restrictions on the use of blue and green –giving out small plastic containers of all colours to men and women alike- and changing the colour of the pre-primed ground from brown or dull green to grey, having the effect of the lightening and brightening the palette” (Ryan 2004:107). Por último, Vivien Johnson también subraya estas consecuencias fruto de la diferente gestión de los administradores con dos obras de Wuta Wuta Tjangala ambas referentes a la misma narración cultural y ancestral y

---

<sup>70</sup> Me remito de nuevo a los capítulos 4 y 5 titulados, respectivamente, “Making a market: cultural policy and modernity in the Outback” y “Burn Out, Outback: art adviser working between two worlds” de Fred Myers (2002) donde está detallado y con información de primera mano este rol y tensión, en un espacio de frontera cultural, donde trabajan los administradores de las cooperativas y centros de arte. Para otra visión de la tensión de trabajar en esta frontera cultural V. también el artículo de Manhood 2012.

<sup>71</sup> Esta restricción de la paleta de Papunya generó debate precisamente en torno a la intervención (V. por ejemplo el artículo de Michaels (1994) y la respuesta de Johnson (2001)). No obstante, como aporta Johnson, el artista Clifford Possum reclama la iniciativa de restricción a los colores tradicionales usados en la pintura corporal y sobre la arena ceremonial como propia. “That’s my idea. I give everybody idea – Not them White men colour. No – them native colour- them red one, them White one, black one. I start kulpa, karkku, ngutju ngutju, kantawarra – that what I been thinking idea –from four paint red one, and a yellow one, black one white one – from four paint I mix’m – ‘Nother four more, I mix from white another four more – from my idea they all got it” (Johnson 1994).

ambas tituladas, consecuentemente *Yumari*: la versión de 1976 y la de 1981. La primera bajo el ejercicio de Janet Wilson como administradora, y Dick Kimber como ayudante, y la segunda con Adrew Crooker: “The contrast between the uncontrolled energy of the 1976 *Yumari* and the precise concentration of the 1981 *Yumari* could not be more dramatic” y una parte de este cambio, Johnson la asocia a la diferente gestión de Wilson y Crooker (Johnson 2007:35).

Estas intervenciones, o mejor dicho, consecuencias de los distintos estilos y estrategias de los diferentes coordinadores o directores de centros para llevar a cabo una solvente administración de las cooperativas (económicamente pero también culturalmente – en el sentido de buscar espacios y vías en que los artistas se sientan mejor con su expresión y práctica artística), forman parte y prueban de nuevo la interculturalidad del fenómeno desde sus inicios en los ámbitos de producción local, de mediación entre valores culturales distintos, de diálogo entre las culturas encontradas y de translación de estos valores a ambos lados respectivamente. No obstante, este rol de los administradores o directores también ha sido leído como imposición, adulteración, coacción<sup>72</sup> de la creatividad individual de los artistas (Michaels 1988 y 1994), de la naturaleza propia (y cambiante) de este movimiento artístico a lo largo de los años (Willis&Fry 1988); de cierta noción (también cambiante) de “autenticidad” que se espera de las obras o de estas culturas productoras.

Para comprender esta doble aproximación al rol y acciones de los agentes y directores de cooperativas, cabe señalar que desde su expansión principalmente a finales de la década de 1980, este fenómeno artístico contemporáneo se ha narrado des de dos lados de la misma moneda: 1) como fruto de una disposición de cooperación o colaboración intercultural –línea que sigue gran parte este estudio<sup>73</sup>- y donde se enfatiza la agencia Aborígen especialmete en dicho fenómeno; pero también en su reverso, 2) como forma de apropiación y asimilación cultural, que en el contexto nacional australiano pasa de lo cultural a lo social y político, haciendo emerger críticas que argumentan que los agentes y mecanismos de raíz no-Aborígen implicados en la circulación de las obras son pruebas de que éste es un fenómeno neocolonial, neopaternalista y arraigado en la búsqueda de un nuevo primitivismo (neoprimitivismo)<sup>74</sup>.

Estos factores, o ambos discursos de aproximación a este fenómeno artístico no se excluyen en el contexto de su recepción y son también estos dos mismos lados de la moneda a través de los que se

---

<sup>72</sup> En el sentido del poder que les otorga el ser el filtro (o la mediación) entre un mercado, mecanismos y valores del mismo, que son en los inicios del movimiento (pero aún en cierta medida hoy) exógenos o no controlados por las culturas y artistas Aborígenes implicados en él.

En los fragmentos del vídeo que ofrece la página web del centro de arte (de nueva creación) Matumili se puede ver la importancia que cobra la documentación. V. el siguiente link: <http://www.matumili.com.au/art-centre-dvd.html> (consultado por última vez 12.02.2015) donde los diferente fragmentos del vídeo también permiten comprender la articulación local y del centro de arte que se hace de la práctica artística de acrílicos.

<sup>73</sup> V. las trayectorias de Batty, Petitjean, Myers, Morphy, Johnson, entre muchos otros.

<sup>74</sup> Como texto más ilustrativo V. Willis y Fry 1988.

han leído las intervenciones o sugerencias de los administradores o directores de cooperativas, como se comentaba anteriormente. En relación a estas dos líneas interpretativas, cabe mencionar que la segunda de ellas de nuevo obvia u olvida la agencia Aborigen, sus motivaciones, necesidades y decisiones, por lo que puede considerarse una nueva narrativa parcial, surgida de una visión de raíz etno/eurocéntrica.

Entre las tareas de los administradores, siguiendo el modelo de gestión de Bardón, se incluye la extensa documentación de las obras, un elemento que a lo largo de los años se ha probado de vital importancia para los grupos a los que pertenecen los artistas (para la creación de un archivo de la herencia intangible ligada a la narrativa oral de dichos grupos) como también como mecanismo de autenticación para su circulación en el mercado artístico, como se ha mencionado en relación a las narraciones abiertas que figuran en los certificados de autenticidad que hoy, siempre, deben acompañar la obra.

El proceso de documentación de las obras en los primeros años en Papunya fue laborioso y contiene amplios vacíos, tanto en relación a los nombres de los artistas que las producen, obras sin títulos y muchas de ellas sin referencia a qué tipo de narraciones o zonas del paisaje refieren, elemento clave para su posterior promoción y venta, pero también para archivar dichos conocimientos desplegados en las obras para el consumo y la memoria local. Parte de esta dificultad deriva de las amplias funciones y roles que recaían sólo en la figura del administrador o director de la cooperativa: promoción de las obras en un mercado no existente, búsqueda de financiación externa y mantenimiento de la economía de la cooperativa, facilitar y conseguir materiales, atender a los artistas que iban creciendo en número, mantenimiento de las responsabilidades de carácter personal de los administradores que son básicas para llevar a cabo su trabajo, que requiere la confianza de los artistas y del consejo de la cooperativa, ... Entre estas últimas muchas implican mucho tiempo fuera de la comunidad desatendiendo los otros aspectos de la administración, ya que implican largos desplazamientos en 4x4 por los desiertos para: visitar territorios donde llevar a cabo las responsabilidades de los artistas, viajes de caza y recolección, acompañar artistas a Alice Springs para motivos tan diversos como visitas médicas, a parientes o también en relación a juicios y notificaciones judiciales llegadas a los artistas o sus familiares,...

Muchas de estas tareas, especialmente las últimas, ilustran el carácter ampliamente interpersonal e intersubjetivo de la articulación de la práctica artística en Papunya, un elemento que se mantiene hoy en día en ésta y el resto de comunidades con centro de arte o cooperativa de artistas de acrílicos y que deriva también de las realidades en estos asentamientos de frontera cultural, en 1970 pero aún hoy en día, donde los desequilibrios fruto del colonialismo y la imposición del capitalismo

son imperantes en la vida diaria de los individuos que habitan en ellas, contexto que afecta a la práctica artística y también la define singularmente.

Además, en la Papunya de la primera década del movimiento de acrílicos las relaciones entre administradores y artistas no escapan las regulaciones de género intraAborígenes. Como ejemplo de ello se describe la administración bajo el duo Jannette Wilson y Dick Kimber, respectivamente directora y subdirector o ayudante de dirección de la *Papunya Tula Artists* entre 1975-1977, que ilustran la adaptación de éstos a los valores intraculturales Aborígenes especialmente en relación a las tareas de documentación de las obras. Dick Kimber era el encargado de catalogar y especialmente de documentar las narraciones culturales de las obras en este primer momento de apertura tan amplia de los numerosos significados culturales que acarrear, sobre los que no se tenía ningún registro escrito previamente, al formar parte de la oralidad de dichas culturas. Debido a que son, en este primer momento, sólo hombres los que pintan, y que a nivel tradicional hay una separación de géneros en la actividad cultural y estética, Janette Wilson no tenía acceso a mucha de las informaciones (los artistas no se la podían transferir), por lo que Kimber ocupa este espacio de mediador e informador<sup>75</sup>. Esta división de los roles de documentación por género no es hoy (2015) ya tan necesaria por múltiples motivos que podrían sintetizarse en que la versión pública de las narraciones culturales a las que refieren las obras, y que acompañan como documentación y certificado de autenticidad las telas (en Papunya y en los centros de arte más longevos) ya están hoy mayoritariamente documentadas y redactadas, por lo que la tarea de documentación de las telas sólo significa vincular la obra con la narración cultural pública ya redactada, anotando alguna modificación, especificación que da el artista a nivel narrativo u en relación a los elementos representados, un proceso que comprobé y desarrollé en primera persona en mi estancia en el centro de arte *Warlukurlangu Artists* de Yuendumu (en octubre de 2009) y que me consta, a través de las entrevistas a trabajadores de la *Papunya Tula Artists*, que es paralelo en Papunya. No es así para los centros de arte y creación de acrílicos fundados recientemente, como el caso de *Martamili*, donde la tarea de documentación y creación de un archivo debe desarrollarse de zero, no sólo para la versión pública de las narraciones para adjuntar al certificado de autenticidad, sino también porque la elaboración de dichos archivos son importantes hoy a nivel intraAborígen, como ya se ha mencionado<sup>76</sup>.

No obstante, en los primeros años de Papunya las narraciones culturales y ancestrales a las que refieren las telas nunca se habían puesto por escrito, y las horas invertidas en hacerlo y

---

<sup>75</sup> Según Fred Myers (2002) a todo ello también se añade la predisposición personal e interés de Kimber por entrar en los círculos y actividades cotidianas de los hombres de Papunya y establecer relaciones de carácter más personal con ellos, una aspiración que Wilson no tenía.

<sup>76</sup> V el vídeo en relación a la importancia y desarrollo de la documentación que el centro a creado y compartido en su página web, <http://www.martumili.com.au/art-centre-dvd.html> (consultado por última vez 31.08.2015).

documentarlas de la voz de los artistas (sus ayudantes en el acto de pintar, sus propietarios, pero también familiares y comunidad en general) requerían un gran número de horas de administración, y más teniendo en cuenta que no es hasta la llegada de Willson y Kimber que hay más de un administrador oficial implicado para repartir todas las tareas (hoy en día casi todos los centros y cooperativas de los desiertos tienen como mínimo dos trabajadores a tiempo completo para la administración y gestión de los mismos). El número de horas de documentación en los primeros años de Papunya era incompatible, como decíamos, con el resto de actividades y obligaciones de los administradores de las cooperativas, hecho que a largo plazo generó una doble consecuencia: 1) la pobre documentación en muchas obras de los primeros años, que 2) consecuentemente perdían valor una vez entradas en las esferas de circulación, precisamente por falta de información de primera mano de las mismas, hecho que buscaban los galeristas y coleccionistas como “autenticación” de la obra en los rangos de valor que imponía el mercado (especialmente a partir de 1980).

Por último, para una mejor comprensión de las tensiones ya anunciadas del trabajo de los administradores en un espacio de frontera cultural (o zona de contacto), y más aún en la primera década de la *Papunya Tula Artists* donde “todo” y “nada” estaba delimitado, el testimonio de administrador de la Papunya Tula, Andrew Crocker (1980-1982), es ya canónicamente ilustrativo de dicha tensión:

“The job of myself and my predecessors is a very arduous one. It is one of absurdly long hours and long, dusty drives. Circumstances of camp life conspire to ruin a masterpiece in a trice. Unsalable works must be tactfully haggled over using European criteria where they are not necessarily appropriate. Hours are wasted in Alice Springs battling outrageous demands –I see no reason why this observation should not be warts and all – from inebriated Aborigines. Some sectors of the European community, in turn, display not a little intemperance and resentment towards the autochthones and projects which involve them. An unsatisfactory compromise has to be reached between time spent with the artists and time spent in Alice Springs attempting to direct the works to those areas where the greatest interest is shewn, often on the other side of the world. None of this was unforeseen but these factors can conspire to consume an awful lot of emotional capital. Again, none of this has prevented my deriving pleasure, knowledge and pride from my association with the artists and their families. I consider their work to be a defiant and brilliant gesture from the midst of the disaster to which they were subjected” (Crocker 1981:3).

## 2.4.- ENTRADA DE LAS MUJERES ARTISTAS Y RETORNO A LAS TIERRAS ANCESTRALES. REARTICULANDO Y EXPANDIENDO LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE ACRÍLICOS.

Otro punto de inflexión en el desarrollo del movimiento de acrílicos en Papunya es la entrada en el escenario artístico de las mujeres en 1983 (con carácter casi excepcional) y con más fuerza a lo largo de 1990. Participantes y observadoras de primera mano del desarrollo de una práctica artística de acrílicos (y ayudantes, en ciertos casos, del resultado final de las obras desarrolladas por los hombres), se enrolan a la práctica artística después de reuniones grupales entre géneros donde (como pasará también en Yuendumu o Balgo<sup>77</sup>) piden permiso a los hombres<sup>78</sup> para usar el fondo de puntos que se ha convertido ya en esos momentos en elemento icónico por excelencia de las composiciones de los hombres en la llamada Escuela de Papunya, pero también a nivel general en relación a la extensión de este movimiento.

Como contextualiza y analiza Howard Morphy (2007:70) en el caso de la entrada de las mujeres en la producción contemporánea de pinturas sobre corteza de eucaliptus en la zona de Arnhem Land, hecho que ocurre de forma paralela temporalmente (entre 1970-1980) a la zona de los desiertos (en Papunya, Yuendumu y también en el resto de comunidades que se verán involucradas en esta práctica de acrílicos), la apertura de los sistemas Aborígenes que supone la práctica artística contemporánea para el mundo exterior, sería incongruente sin una apertura del mundo Aborígen también hacía el interior, comportando una reestructuración social y también de género en esta esfera intraAborígen:

“It soon became apparent that it was not posible to open up Yolngu art to the outside world and keep it closed internally. (...) In that case objects [o motivos iconográficos, como se analiza durante el capítulo dedicado a Yuendumu] that had previously been restricted were brought out into the open. The manufacture of art for sale became a context in which Yolngu could restructure their society in a crucial arena or domain of interaction with the outside world. The manufacture of art for sale began to take on functions that had previously been carried in other institutional contexts. Changes in

---

<sup>77</sup> V. Judith Ryan 2004: 104 -Yuendumu- 2004:107 -Balgo- pero también en la literatura de Dussart, por ejemplo 1988 y 1989, sobre Yuendumu.

<sup>78</sup> Este pedir permiso refiere a la autoridad sobre una parte del sistema iconográfico intraAborígen. Según ciertas narraciones ancestrales, en la época de creación, durante el *Dreaming*, hubo un traslado de la potestad sobre las leyes, ceremonias y motivos iconográficos de carácter restringido relativos a la iniciación del ámbito femenino al ámbito masculino. Esta translación se hizo a través del robo y la picardía de hombres ancestrales que engañando y seduciendo a las mujeres se apoderaron de estos elementos que conformarán la base de las iniciaciones masculinas. Entre estos elementos iconográficos que cambian de esfera de género se encuentran los puntos.

the context of art were indeed required as the material culture and economy of Yolngu society changed” (Morphy 2007:80).

A pesar de la reestructuración interna que implica la constante interacción con el mundo no-Aborígen, la práctica artística de acrílicos mantiene, la separación de géneros en el espacio pictórico, siguiendo con la separación entre hombres y mujeres en las esferas rituales. Por ejemplo en Yayayi, donde pintaban los Pintupi a partir de 1971, la práctica artística de los hombres ocurría mayoritariamente en zonas separadas del asentamiento, lejos de la mirada de las mujeres y niños, reproduciendo y respetando los modos de ejecución rituales y ceremoniales que obligan a la separación de géneros. Las primeras obras en las que algunas mujeres de Papunya ayudan y colaboran con sus maridos son de carácter distinto, tanto en iconografía como en las narraciones vinculadas a la pintura, son de carácter más público, por lo tanto, que las que se pintan en las zonas o campos estrictamente masculinos.

La separación por géneros es algo que aún hoy en día, de manera más diáfana, puede aún verse en los centros de arte de los desiertos. Por ejemplo, en mi estancia en Yuendumu las mujeres ancianas pintaban en la parte trasera del centro de arte mientras que los hombres en la parte delantera (con algunas excepciones como Betsy Sims, que pintaba a ambos lados). Otros centros de arte como Walayirti de Balgo en su página web también especifica su separación de géneros hoy: “Artists gather daily to paint, women in the studio and men on the verandah<sup>79</sup>”. En mis notas de campo de la estancia en Alice Springs en Septiembre de 2009, consta también la distribución por géneros en las comunidades Pintupi de Kintore y Kiwirrkura, en conversaciones con uno de los trabajadores de la *Papunya Tula Artists*. Además, cuando se crea el nuevo centro de arte de Kintore, el arquitecto, en consulta con los ancianos de la comunidad, sigue y plasma las necesidades de creación de ámbitos distintos para el correcto desarrollo de la práctica pictórica en relación a la separación de géneros<sup>80</sup>.

En Papunya las mujeres no empiezan a pintar oficialmente hasta 1983 cuando la cooperativa toma la decisión de que ya pueden empezar a permitirse ampliar el número de artistas porque poco a poco van consiguiendo poder administrar materiales a más gente. Una de las primeras mujeres en pintar y en ser altamente valorada y reconocida en los circuitos del mundo del arte fue Daisy Leura Nakamarra. Su trayectoria además ilustra la relación de cooperación artística entre hombres y mujeres arriba apuntada. Daisy se familiarizó con la técnica artística de acrílicos ayudando en las obras de Tim Leura Tjapaltjarri, su marido y uno de los artistas más reconocidos de la primera escuela de Papunya. El aprendizaje de estas cooperaciones queda ilustrado en la gran y rápida autonomía que a partir de 1981 coge Daisy, cuando empieza a pintar sus propias telas. No obstante,

---

<sup>79</sup> V. link directo: <http://www.balgoart.org.au/about/art-centre> (consultado por última vez 12.02.2015)

<sup>80</sup> V. <http://www.tangentyeredesign.org.au/> (consultado por última vez 31.08.2015).

es importante tener en cuenta que estos primeros hombres y mujeres que se convierten en artistas en el sentido occidental tienen todas las habilidades pictóricas ampliamente desarrolladas ya antes de enfrentarse a los nuevos soportes y materiales de producción, debido a su edad y autoridad, por ser hombres y mujeres altamente o ya completamente iniciados por lo que, consecuente e inevitablemente, gozan de una larga trayectoria y experiencia en el uso y la correcta producción estética ceremonial (pintura corporal y sobre terreno, entre otros soportes).

Las temáticas de Daisy se contraponen y evitan muchas de las controversias que generaron las primeras obras de los hombres, ya que ella es una de las principales defensoras en pintar narraciones no ceremoniales, haciendo de las narraciones vinculadas a la recolección (*Bush tucker*) la temática principal de sus lienzos (Johnson 2007).

Otra de las artistas pioneras en y por la *Papunya Tula Artists*, fue Pansy Napangarti, que también se erige como una de las primeras mujeres reconocidas por los circuitos del arte. La trayectoria de Pansy ayuda a ilustrar que hasta 1983, especialmente, la cooperativa no podía permitirse que las mujeres pintaran, por imposibilidad de administrar materiales a todos. Como narra la misma Vivien Johnson (2007:143):

“From 1960 she lived in Papunya, where she observed older artists such as Johnny Warangkula Tjupurrula and Kaapa Tjampitjinpa, and began to develop her own style. During the 1970s she produced artefacts for Papunya Tula Artists under the name “Panyma”. Because the Company was unable to support women painters at that time, she worked independently as a painter until 1983. When finally taken on as a Papunya Tula artista, Napangarti rapidly merged as one of its foremost painters, recognised for her refined and innovative use of colour”

Otra de las mujeres como Pansy, que empieza con una trayectoria independiente de la cooperativa es Eunice Napangardi (McCulloch's 2008, Johnson 1994). No obstante, el aumento y consolidación de un movimiento (o inclusión) de las mujeres en el movimiento artístico se da a lo largo de 1990. Es a partir de esa década que junto a grandes nombres de artistas masculinos<sup>81</sup> de Papunya empiezan a aparecer con fuerza otros como: Doreen Reid Nakamarra, Josephine Nangala, Lorna Brown Napanangka, Walangkura Napanangka, Ningura Napurrula, Makinti Napanangka, Naata Nungurrayi,... que gozan de gran aceptación en el ya establecido mercado artístico y que son un soplo de aire fresco también para coleccionistas individuales e institucionales, por su estilo

---

<sup>81</sup> Por ejemplo y para mencionar sólo alguno de los artistas enrolados en la práctica artística en la primera década del movimiento: Freddy West Tjakamarra, Long Jack Phillipus Tjakamarra, Kaapa Tjampitjinpa, Uta Uta (Wuta Wuta) Tjangala, Billy Stockman Tjapaltjarri, Clifford Possum Tjapaltjarri, Feorge (Dr George) Tjapaltjarri, Mick Namararri Tjapaltjarri, Tim Leura Tjapaltjarri, Charlie Tjapngarti, Charlie Tjaruru Tjungurrayi, George Tjungurrayi, Shorty Lungkarta Tjungurray, Johnny Warangkula Tjupurrula o Turkey Tolson Tjupurrula.

visualmente distinto a lo hombres, ofreciendo una ampliación y variedad en el estilo de la Escuela de Papunya.

Como punto de partida de la visibilización de las mujeres en la esfera artística muchos académicos (Petitjean 2010 o McCulloch 2008, entre otros) ponen como referencia la iniciativa artística que incitó la artista de Melbourne Marina Strocchi<sup>82</sup> en 1994 y que involucró a mujeres ancianas de la comunidad de Haast Bluff y mujeres Pintupi de los asentamientos de Kintore y Kiwirrkura<sup>83</sup>. Esta iniciativa concluye con la exhibición en el centro *Tandaya* en Adelaida titulada *Minyima Tjukurrpa* en 1995. De esta muestra resaltan, como artistas de Kintore y Kiwirrkura, Tatali Nangala, Inyuwa Nampintjinpa, Nancy Nungurrayi o Makinti Napanangka. Como consecuencia de la preparación del mismo proyecto, se crea la tela colaborativa entre 18 mujeres de Kiwirrkura y Kintore titulada *Kiwirrkura Women's painting*, que junta a nuevas y jóvenes artistas que pronto alcanzarán fama considerable en el mercado del arte, como Doreeen Reid, con artistas más ancianas como Walangkura Napanangka. Esta tela se exhibe primero en 1994 en la galería de Sydney *Utopian Art*.

La abundancia y el éxito de las obras femeninas representan el universo cultural y de conocimiento paralelo y complementario al de los hombres, con variaciones estilísticas que refieren tanto a la mano individual de las artistas y a su experimentación con los medios, soportes y materiales, pero también a nivel comunitario a la articulación propia del universo cultural e ideológico femenino, con sus propias narraciones culturales y uso específico de los motivos iconográficos tanto referidos a la esfera ceremonial femenina como a la estética de su vida cotidiana antes de la llegada a las reservas. La mano individual de las mujeres como de los hombres también es afectada por su rol cambiante dentro de la comunidad y también refleja las directrices de los diferentes directores y administradores de los centros de arte y cooperativas (V. por ejemplo Ryan 2004 o Christine Watson en Morphy&Elliott 1997). En general, se describen la entrada de las primeras obras de las mujeres en la historia de la *Papunya Tula Artists* como pinturas más gestuales, con mayor experimentación y libertad de color<sup>84</sup>.

La práctica artística de las mujeres de Papunya se articula en un contexto local distinto a las primeras producciones mencionadas que siguieron la iniciativa del mural de la Hormiga de la Miel. A lo largo de 1970, y con el cambio de gobierno y de primer ministro, se pasa de las políticas que buscaban la asimilación de las sociedades Aborígenes de Australia a las llamadas políticas de autodeterminación que buscaban mayor respeto por estas culturas y potenciar un mayor grado de

---

<sup>82</sup> Strocchi aparte de tener su propia carrera artística ha vivido más de 20 años en los desiertos australianos, actuando largamente como administradora de varias cooperativas de artistas.

<sup>83</sup> Asentamientos Pintupi donde se trasladan muchos de los hombres y mujeres que en 1970 iniciaron la práctica en Papunya, como se narra en este mismo apartado.

<sup>84</sup> V., por ejemplo, Petitjean 2010, Ryan 2004, Perkins y Flink 2000 o la video-entrevista de Perkins en <http://www.iconsouthdesert.com/video.html>.

autoadministración de las mismas, un elemento clave de las luchas por los derechos Aborígenes desde los años 1930 que cobra gran fuerza en los 1960. Con el gobierno del nuevo primer ministro Gough Whitlam (1972-3) se plantea la reforma conocida como *Aboriginal Land Rights Act* (1976) que es el primer intento por parte de un gobierno australiano de reconocer legalmente el sistema Aborígen de propiedad sobre la tierra y poder regular y legislar también a través de éste<sup>85</sup>. Bajo la estela de estas reformas muchos grupos Aborígenes vuelven a sus tierras ancestrales, relocalización conocida como *homelands movement* o *outstation movement*.

La diáspora que vive Papunya es significativa y como John Kean (2000) o Myers (2002) han difundido ampliamente en sus estudios, las relaciones entre el retorno a las tierras ancestrales con la organización de nuevos asentamientos ahora permanentes en ellas y el fenómeno artístico desarrollado en Papunya son inseparables debido a cierto grado de autonomía que permiten los beneficios de las obras para organizar la vida en los nuevos asentamientos<sup>86</sup>. Igual que Myers o Kean, Bernice Murphy (1987:23) o Vivien Johnson también remarcan esta correlación: “The self-repatriation of the Pintupi had only been possible because of the independent income generated by their paintings” (Johnson 2000:214).

A nivel artístico, la estrecha relación con el territorio propio, ahora de nuevo presente en la vida diaria de las y los artistas, llena de fuerza y creatividad sus obras, modificando de forma perceptible la creatividad de los artistas masculinos. Los derechos soberanos sobre esos espacios del paisaje de los desiertos se manifiestan y transmiten en las obras y la peculiar forma de vivir en el territorio, con su fauna y su flora, se evidencia con más fuerza por la presencia de dichos territorios en su vida cotidiana. A cada pintura se reactiva la relación con los derechos y deberes que dichos artistas ostentan de sus territorios repercutiendo en la recuperación cultural de dichos grupos. Las mujeres empiezan a pintar por la *Papunya Tula Artists* una vez han vuelto a sus territorios ancestrales.

Aparte de la vinculación a nivel económico entre la práctica de acrílicos y el retorno a las tierras ancestrales, y de los cambios estilísticos y narrativos que esto comporta, hay otro nivel de vinculación, en este caso político-legal, entre la pintura contemporánea y el retorno y reconocimiento de soberanía sobre los territorios ancestrales: este es el uso de los acrílicos como *title deeds* o *land rights posters*. Estos son obras de acrílicos colaborativas que se usan como materiales

---

<sup>85</sup> A esta legislación la sigue *Native Title Act de 1993* que permite un reconocimiento más amplio de los derechos indígenas australianos sobre los territorios ancestrales. Bajo esta legislación de 1993 los grupos que lo deseen pueden pedir en los juzgados que se les conceda su *native title* si justifican y demuestran su soberanía ancestral y tradicional sobre dichos territorios. Para ello las telas sobre acrílicos son una de las pruebas documentales más usadas para ilustrar dicha soberanía, usándolas como títulos sobre el territorio. Esta legislación surge como consecuencia del llamado caso Mabo, que en 1992 consigue el primer reconocimiento de un título nativo en la zona de Queensland.

<sup>86</sup> Cabe subrayar que a pesar del retorno a las tierras soberanas y el reconocimiento de esta soberanía asociada a los cambios políticos mencionados, los australianos (Aborígenes) viviendo en estas comunidades y asentamientos remotos siguen ocupando el lumbral más bajo de la pobreza en Australia.

documentales en los juzgados para probar la soberanía bajo la ley Aborigen sobre dichos territorios visualizados en las pinturas, y que comportan el reconocimiento por parte del sistema legal australiano de sus tierras ancestrales a partir de 1993 con el establecimiento de la *Native Title Act*, recuperándolas desde su desposesión bajo las políticas coloniales. Los acrílicos como documentación o la pintura contemporánea como vehiculación de la soberanía y derechos de dichos individuos (artistas) y grupos sobre el territorio reproduce el sistema intracultural de transmisión de conocimiento, derechos e identidades que ya desplegaba la práctica estética en dichas sociedades antes del contacto, especialmente en el ámbito ceremonial y restringido (V. Caruana 1993, Morphy 2001, Myers 1991 y 2002, entre otros).

Un ejemplo de la estrecha vinculación entre el movimiento de acrílicos, su expansión más allá de Papunya y el uso de los acrílicos como pruebas en los juzgados aún hoy en día es el caso de Spinifex People, Spinifex Country en su lucha por el reconocimiento legal impulsada en el año 1997 y ganada en el año 2000. Como narran página web de dicho grupo:

“The *Spinifex Arts Project* [que se ha convertido hoy en centro de arte permanente para estos grupo] was established in 1997 as part of the Native Title documentation process. Both Native Title paintings, the Men’s Combined and the Women’s Combined, document the entire Spinifex area showing claimants birthplaces and important stories that traverse and give form to the area. These paintings were formally included in the preamble to the Native Title agreement ratified before the Federal Court in November 2000. Celebrating the success of the land claim process the Spinifex People bequeathed ten major paintings to the People of WA to be housed at the Western Australian Museum.” –*Spinifex Country*<sup>87</sup>–

En estos casos la pintura de acrílicos se convierte en arma política y judicial, hecho que remite al poder de objetivación y visualización que la estética tradicional ya tiene en relación con los sistemas ideológicos Aborígenes y que los acrílicos mantienen, vehiculando la agenda político-social de dichos grupos e ilustrando como el arte permite significarse (individual y colectivamente) a ojos del mundo exterior, en este caso del gobierno australiano, activando o incentivando cambios que repercuten directamente a las relaciones entre estos grupos Aborígenes y no-Aborígenes. Como dice Morphy: “Art has been a major means of advocacy, a way of opening up to outsiders the values of Yolngu society [y también para los grupos diversos de los desiertos] and of seeking recognition for the systems of Law and title that underlie the representations” (Morphy 2000:102).

---

<sup>87</sup> <http://spinifex.org/project.background.asp> (consultado por última vez 31.08.2015). V. Eleonore Wildburger 2010 y 2013, donde, tanto en su libro *The “cultural design” of Indigenous Australian Art. A cross-cultural perspective* 2010 como en su artículo de 2013 “Indigenous Australian art in practice and theory” analiza pormenorizadamente obras producidas en la comunidad de Utopia usadas también como *land rights posters* (también llamados *title deeds* o *native title paintings*).

Este uso de la estética como activismo o resiliencia cultural, social y política o de establecer un diálogo con el gobierno y, de forma extensa, con el resto de la sociedad australiana, tiene dos importantes precedentes: la *Yirrkala Petition* (1973) y el *Barunga Statement* (1988)<sup>88</sup>. Ambas iniciativas también son prueba de que “from the beggining of colonisation art has been used by Aborigines as a means of establishing relations with Europeans in trying to “get them to tunderstand” the values and laws of Aboriginal society” (Morphy 2000:100).

La *Bark Petition* (1963) es una iniciativa que surge en la zona de Arnhem Land, más concretamente de los miembros de la comunidad de Yirrkala cuando cobran conciencia que sus tierras ancestrales y soberanas están en peligro debido a la cesión por parte del gobierno australiano de dichos territorios a una empresa francesa de explotación minera (sin ningún tipo de notificación o consulta con estos grupos). Los miembros de la comunidad mandan una petición al parlamento australiano enmarcada dentro de una pintura sobre corteza de eucaliptus<sup>89</sup>. Como explicita la carta y la petición redactada, y parafraseando las palabras de Galarrwuy Yunupingu<sup>90</sup>: las pinturas en los bordes son una parte integral de la petición ya que en ellos se muestran los diseños de los clanes señalando y describiendo todas las áreas amenazadas por la explotación minera. Ésos no son sólo dibujos sino una afirmación de soberanía sobre esos territorios dentro de la ley Aborigen. La petición no tuvo éxito inmediato pero ayudó en el proceso de cobrar conciencia y visibilidad en relación al orden de soberanía de los Aborígenes sobre la tierra, en relación a sus leyes de posesión del territorio, de igual valor pero distintas a las impuestas desde la colonización. La petición tuvo su recompensa en la aprobación de la ya mencionada *Aboriginal Land Rights Act* de 1976 que se aplicó (sólo) al Territorio del Norte australiano.

Por otro lado, la *Barunga Statement* fue presentada al primer ministro Bob Hawke en la ceremonia que tuvo lugar a Barunga en 1988 por parte de los dos principales consejos del Territorio del Norte (el que afecta a la zona de Anrhem Land y el que afecta a la zona de los desiertos centrales). El contexto político es distinto en este caso, con algunos de los primeros logros políticos sobre el reconocimiento de la soberanía sobre el territorio por parte de los grupos indígenas (como la *Aboriginal Lands Right Act*) pero es una clara afirmación política de la necesidad, por parte de la

---

<sup>88</sup> Para una información sucinta sobre ambos V. Howard Morphy 2000. Para una información más detallada de ambas peticiones V. Galarrwuy Yunupingu (ed.) 1997. En relación al líder, activista y artista Yolngu Galarrwuy Yunupingu debemos apuntar que es el hermano de la artista Gulumbu Yunupingu, que será una de las artistas representadas y analizadas en el último bloque de este estudio dedicado a las instalaciones artísticas Aborígenes en el *Musée du Quai Branly*. Tanto Gulumbu como Galarrwuy son hermanos también de otro activista y artista, en el campo de la música, el líder de la banda de rock Yolngu *Yothu Yindi*, que se menciona también en el capítulo del *Musée du Quai Branly* en relación a su canción *Treaty*, que se convierte en emblema nacional de reconciliación entre la sociedad Aborigen y no-Aborigen australiana en los 1980.

<sup>89</sup> Una de las principales formas artísticas de la zona de Anrhem Land que también ha entrado en la categoría restringida del mundo del arte contemporáneo a partir de 1980.

<sup>90</sup> Tanto Galarrwuy como sus hermanos son hijos de uno de los principales artistas de la *Bark Petition*, Mungguraway Yunupingu.

comunidades Aborígenes, de ampliar su reconocimiento. En este caso, los bordes donde se inscribe la petición, o en este caso afirmación (*statement*), combinan diseños e iconografía de Arnhem Land y de Australia Central –como en el caso de los acrílicos-. A nivel formal, de medios artísticos usados así como de objetivos políticos, es una clara continuación y expansión de la *Bark Petition*. Específicamente el texto que acompaña la afirmación pide que se reconozca: “our prior ownership, continued occupation and sovereignty and affirming our human rights and freedoms”. Como consecuencia el primer ministro australiano promete un tratado entre Aborígenes y no-Aborígenes<sup>91</sup>.

El darse a conocer, compartir y visualizar su cultura a través del arte por parte de estos grupos ha implicado e implica un retorno: más poder de negociación política, más poder económico, posibilidad de luchar y mantener sus estructuras socio-culturales así como sus territorios. Es a través de compartir y hacer visible conocimiento cultural interno, que estas culturas han afirmado y afirman su autoridad, a nivel inter e intraAborígen y a través del intercambio con no-Aborígenes. Además, como ilustra explícitamente Fred Myers en la siguiente cita, estos mecanismos basados en el intercambio de información mediante la objetización que vehiculan las obras tanto de acrílicos como las cortezas de eucaliptus, son endógenos en los sistemas intraAborígenes, por lo que además, con su uso, se mantienen y validan en el contexto contemporáneo. Myers dice sobre la capacidad de los acrílicos para objetivizar aspiraciones políticas y de identidad (así como sensibilidades estéticas indígenas):

“I intend to represent the local sense of “making visible” (*yurtinipa*), the power of such objects to affect those they engage and to elicit reciprocal recognition from the settlers and their state. Far from being the mere victims that liberal discourse supposed, Aboriginal people –Yarnangu, as the Pintupi speak their identity- have engaged the settler state with their own political tactics and practices. Objectifying one’s identity in activities of exchange with others lies at the heart of traditional self-production as organized in ceremonies (Myers 1986a, 1988a), in which shared social identities are made visible in the project of revelation, or showing esoteric knowledge and images to others. Making visible is conceived equally as a giving of ancestral value. Believing in the power and intrinsic value of what they give, Aboriginal people

---

<sup>91</sup> Sólo mencionar que el siguiente paso, y gran éxito, en la lucha sobre la soberanía de la tierra se lleva a cabo en las Cortes, con el ya mencionado caso de Mabo que consigue el primer título nativo en Queensland en 1992. La victoria de Eric Mabo supone la revocación definitiva de la proclamación de Australia como *terra nullis* que constaba en la carta magna desde 1835. La proclamación de Australia como *terra nullis*, con analizan Lynette Russell (2001) o Bain Attwood (1989), fue un importante mecanismo colonial para la sujeción y desposesión (territorial pero también cultural) de los grupos indígenas australianos. Este tema se retoma en otros momentos de este estudio.

throughout Australia have usually understood such giving as affecting both the recipient and the giver” (Myers 2002:5).

Por último en relación a los efectos y correspondencias entre la práctica de acrílicos y el retorno a las tierras ancestrales de dichos grupos, debemos incidir en que dicho retorno de muchos de los artistas que empezaron su práctica de acrílicos en Papunya a sus territorios soberanos implicó forzosamente una modificación y adaptación de la reciente estructura de funcionamiento de la *Papunya Tula Artists* y, por lo tanto, de las estructuras de gestión, abastecimiento de materiales y recopilación de las obras. Esta reorganización se mantiene hoy en día y consistió en trasladar la sede de la cooperativa a nivel administrativo a Alice Springs (donde tienen también una galería propia en el Todd Mall) mientras que los centros de creación se instalan en los asentamientos donde vuelven -a partir de los 1980- muchos de los artistas que empezaron su práctica en Papunya, especialmente Kintore y Kiwirrkurra, como asentamientos de los artistas Pintupi. Allí hay trabajadores de la *Papunya Tula Artists* (la mayoría no-Aborígenes) encargados de asistir en la administración, preparación, catalogación y documentación de las obras, y también de su traslado (de obras y artista, y familiares de artistas) a Alice Springs con viajes regulares cada semana o cada 15 días<sup>92</sup>.

Esta estructura de gestión no es exclusiva de la Papunya Tula sino de muchos de los centros de arte encargados de administrar los acrílicos producidos en varios asentamientos remotos, a cientos de kilómetros de distancia unos de los otros, de diversos grupos establecidos en sus tierras ancestrales. Por ejemplo el centro de artistas *Warlukurlangu*, establecido en Yuendumu, también administra las telas de acrílicos producidas en el asentamiento, también de grupos Warlbiri, en Nyirripi desde 2005. Desde 2013 tienen su propio espacio (llamado *studio*) de creación en Nyirripi pero la catalogación y administración de las obras recae en el centro de arte establecido en Yuendumu. Para abastecer de materiales a los artistas, efectuar los pagos por las obras terminadas así como para llevar a cabo las tareas de catalogación, documentación y promoción de las obras, un día a la semana (en primavera de 2009 era el miércoles) un miembro de la plantilla fija del centro de arte de Yuendumu viajaba a Nyirripi, hecho que facilitaba también el contacto directo con los artistas y sus necesidades extraartísticas (que no pueden ser desvinculadas de este movimiento artístico)<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Información relativa a las entrevistas con trabajadores de la *Papunya Tula Artists* y de las notas realizadas durante mi trabajado de campo en Alice Springs en Septiembre-Octubre de 2009, visitando en varias ocasiones la sede que tienen en Alice Springs.

<sup>93</sup> Estas informaciones surgen de mis notas y experiencia directa (viajando también a Nyirripi) en mi trabajo de campo y voluntariado en el centro de arte de Yuendumu en Octubre de 2009. Parte de la información relativa a la organización actual del *studio* construido en Nyirripi surge de mis conversaciones con Cecilia Alfonso, directora y administradora del *Warlukurlangu* desde 2005.

Hasta el momento hemos delineado como los cambios históricos, sociales y políticos afectan la primera articulación del fenómeno artístico en Papunya (incidiendo en cambios y continuidades a lo largo de los años y estableciendo paralelismos y diferencias con otras comunidades artísticas) y, a la vez, hemos descritos como el fenómeno artístico contribuye a activar también muchos de los cambios históricos, políticos y sociales relevantes en el contexto nacional australiano en relación a las culturas Aborígenes en este período (1970-1982). Todo ello confirma y subraya el carácter dinámico, activo y comprometido del movimiento: un movimiento socialmente construido en la acción histórica, en un espacio indefinido de intersección intercultural entendido éste, recordemos, como: “the variable space of colonialism, primitivism and globalization” (Myers 2002:6) donde participan una variedad de actores (individuales y colectivos) con agendas distintas, que contribuyen por igual a la formación del movimiento, haciéndolo significativo y real a través de la acción tanto intra como extraAborígen, convirtiéndolo en ejemplo de diálogo y acción intercultural.

Para concluir la presentación de la génesis y primera articulación del movimiento de acrílicos en Papunya, el siguiente apartado incide en la organización y formación (y también invención) del primer mercado por el que circulan las obras de acrílicos, poniendo el foco de atención en los actores e instituciones que lo hacen real y como éstas otorgan valor a las obras, entrando finalmente en la categoría de arte contemporáneo.

## **2.5.- CREACIÓN DE UN MERCADO Y PRIMERA CIRCULACIÓN DE LAS OBRAS: LOS ROLES DE “THE COMPANY” Y DEL ABORIGINAL ARTS BOARD.**

Los primeros 15 primeros años del movimiento en Papunya son años donde se debe mantener la cooperativa a flote económicamente. Durante estas fechas, y especialmente hasta 1981-2, los primeros administradores y directores de la *Papunya Tula Artists* sobreviven de la venta de las obras finales a dos organismos principalmente: la llamada “The Company” y las ventas y encargos al nuevo organismo gubernamental creado en 1973 con el cambio de gobierno, el *Aboriginal Arts Board*<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Para elaborar este apartado la mayor parte de la información surge de:

- 1.- los apartados “Aboriginal arts and craft” –relativo a “*The Company*”- (pp 135-138) y “Aboriginal Arts Board” (pp138-141) del capítulo 4 (“Making a market: cultural policy and modernity in the Outback”) del libro de Fred Myers de 2002 *Painting culture*;
- 2.- el apartado de Vivien Johnson “When Papunya paintings became art” en el catálogo editado por la misma titulado *Papunya painting* (2007);
- 3.- y los artículos “Inroads offshore: The international exhibition program of the Aboriginal Arts Board, 1973–1980” de Nina Berrell (2009) y “Passion, Rich Collectors and the Export Dollar: The Selling of

“*The Company*”, nombre coloquial para referirse a la *Aboriginal arts and crafts Pty Ltd*, fundada en 1971 para “to both wholesale and retail Aboriginal artefacts” (Altman 1988:52 citado en Myers 2002:135). La iniciativa de creación de “*The Company*” debe contextualizarse en un ambiente nacional de creciente de cambio ideológico general pero también en relación a las culturas Indígenas australianas (Aborígenes y nativas del Estrecho de Torres). Por un lado el activismo Aborígen gana estructura, fuerza y visibilidad a partir de 1960 en el marco nacional hecho que coincide, por el otro lado, con el principio del final de lo que W. E. H. conceptualizó en 1968 como “*the great Australian silence*”, en referencia al silencio y trato en las narrativas nacionales australianas de la historia Aborígen desde la llegada británica al continente. Ambos hechos repercuten en un cambio de mirada de un sector de la población no-Aborígen australiana hacía sus culturas Aborígenes, que ilustra en parte la elección del gobierno laborista de Gough Whitlam en 1972. Este cambio se manifiesta ya en la consecución del referéndum de 1967 cuando se incluye por primera vez a las sociedades Aborígenes en el censo y permite al gobierno de la Commonwealth hacer leyes para los habitantes Aborígenes<sup>95</sup>, anteriormente dejados fuera de la constitución.

La fundación de “*The Company*” tenía por objetivos:

“1) encourage high standards of artistry and craftsmanship with a view to creating greater appreciation of and respect for traditional skills and the preservation of the culture; 2) foster the production of arts and crafts as a means of creating employment opportunities; 3) ensure maximum possible economic returns to the artists and craftsmen” (Peterson 1983:61 citado en Myers 2002:136).

Bajo todos estos objetivos está el reflejo de los postulados de la *Foundation for Aboriginal Affairs*<sup>96</sup> fundada en 1964 en Sydney y liderada por alguno de los activistas más importantes Aborígenes, como Charles Perkins o Gary Foley, que luchaban contra las políticas de asimilación gubernamentales apostando por una mayor práctica social y cultural de las sociedades Aborígenes como vías para una mayor visibilidad en el contexto nacional australiano y para un

---

Aboriginal Art Overseas” de Felicity Wright (1998). Es importante subrayar que estos dos últimos artículos están centrados en el rol de promoción y creación de valor en la esfera internacional del arte Aborígen contemporáneo en general por parte del *Aboriginal Arts Board* y se retoman en distintos momentos de este estudio, especialmente en el segundo bloque de esta investigación, centrado en la presencia de acrílicos en Europa a través de las exposiciones temporales en museos.

<sup>95</sup> V. la explicación y links asociados del National Archives Australia: <http://www.naa.gov.au/collection/fact-sheets/fs150.aspx>. Hay que subrayar que este referéndum no daba derecho a voto a las sociedades Aborígenes, que ya habían conseguido en 1962; ni tampoco era para otorgar la ciudadanía a las sociedades Aborígenes que en 1967 ya estaban reconocidas como tales en los diferentes estados australianos. Para una lectura de revisión histórica sobre los cambios que se efectuaron en la Constitución en el referéndum de 1967 y los cambios que se piden en la actualidad V. el recurso online del profesor McGregor 2012.

<sup>96</sup> Sobre la *Foundation for Aboriginal Affairs* V. los siguientes links: [http://dictionaryofsydney.org/entry/foundation\\_for\\_aboriginal\\_affairs](http://dictionaryofsydney.org/entry/foundation_for_aboriginal_affairs) y [http://www.nma.gov.au/indigenous/organisations/pagination/foundation\\_for\\_aboriginal\\_affairs](http://www.nma.gov.au/indigenous/organisations/pagination/foundation_for_aboriginal_affairs).

enorgullecimiento del hecho de ser Aborigen (diametralmente opuesto a las consecuencias y objetivos de las políticas de asimilación que inducían a la vergüenza y marginalización del ser y del sentirse Aborigen a través de su desculturación). Incentivar, sostenentar y reactivar la producción de arte y artesanía también se vió como una oportunidad económica a nivel local y nacional: como fuente de ingresos para las comunidades y como fuente de ingresos para el estado.

Todo ello también está ligado a un momento de apertura por parte de Australia a un creciente turismo cultural y de aventuras (efecto de la mejora de los medios de transporte aéreos y su democratización económica a partir de 1960, que hacen que Australia no esté tan aislada del resto del mundo); donde la promoción turística en los desiertos de Australia cobra mucha fuerza, y donde las sociedades Aborígenes se convierten en un reclamo turístico por parte del gobierno. Como dice Myers, los acrílicos también juegan un rol en dicha promoción y construcción de identidad de la Australia pos1970:

“The Aboriginal and the Outback are, increasingly, the source of Australia's self-marketing for the international tourist industry, the "difference" they have to offer. These constitute an important dialectical dimension of emerging formulations of Australian national identity: something essential outside and before the nation that lies also at its heart, central to its identity, these significations give Aboriginal representations of place a particular value. The paintings represent this mystery, in a way, by being the token of what the place/country is prior to or outside its appropriation into the uses and purposes of white society. Australians, therefore, can obtain such tokens and display them as representations of some part of themselves on their wall. (Myers 1991:51)

Este factor vinculado al turismo también se entreteteje con la apertura al mundo que Australia experimenta tanto en el plano artístico, como cultural, económico y político; un movimiento que lo traslada de la periferia, como antiguo territorio colonial, al centro de los llamados “estados desarrollados” del “primer mundo” (por utilizar nomenclaturas imperantes entre 1970 y mediados de 1990). En la constitución de la identidad de dicha Australia pos1970 especialmente, la promoción de “lo Aborigen” es una de las principales señas de esta identidad, una de las más explotadas, que funciona como mecanismo de arraigo al territorio, como forma de vinculación a una tradición milenaria, así como “la diferencia” que ofrece “la experiencia” australiana al visitante o al “cliente”. De forma creciente a partir de 1970 los términos o categorías de identidad de “Australianness” (*Australianness*) y Aboriginalidad (*Aboriginality*) se imbrican, en un contexto nacional, tanto ideológico como artístico, centrado en la revisión de las políticas de identidad

nacionales, y donde la participación de las diferentes naciones Aborígenes en este debate y también a través de sus múltiples manifestaciones artísticas es crucial.

“*The Company*” se organiza para que las “Aboriginal communities would sell to the Company, which would wholesale to the retail outlets in all the major cities. The Company’s special mission – primarily economic in orientation- was to market Aboriginal art and craft work (...)” (Myers 2002:135). La organización de “*The Company*” en sus inicios acapara gran parte de la producción de la *Papunya Tula Artists*, pagando el precio total de los objetos y obras en el punto de adquisición del producto (mediado por el administrador de la *Papunya Tula Artists*). Esta organización de la compra, hace que “The Company” genere mucho *stock* al que no puede dar salida, por un inexistente mercado aún, elemento que desacelera las compras con el consecuente enfado de los artistas productores. Por ello la compañía modifican las formas de pago, que se expanden a 60 días desde la adquisición del producto, hecho que traslada gran parte de la presión al administrador de la *Papunya Tula Artists* que sí paga el precio total de las obras en el punto de intercambio con el artista, añadiendo un elemento más de tensión entre artista y administradores (Myers 2002:135-138).

Aunque “*The Company*” pretende unir mantenimiento cultural de las sociedades productoras con beneficios económicos para las mismas, la tensión entre ambas esferas y sus valores a veces opuestos hacen que esta compañía pierda fuerza y que de manera creciente, tanto artistas como los administradores de la *Papunya Tula Artists*, vendan más y más a agentes externos que no son de “*The Company*” (Myers 2002), en una búsqueda incesante de nuevos canales donde distribuir las telas, hecho que recae en las tareas del administrador de la *Papunya Tula Artists*. De esta forma, baja la calidad de los objetos y obras que adquiriría esta institución, y baja, también, la calidad de obras y objetos que llegaban a galerías y tiendas de los centros urbanos del este y sud-este de Australia, con lo que mediaba “*The Company*”.

A pesar de los problemas subrayados, en los primeros años “*The Company*” fue una de las instituciones de referencia para la promoción, aborción y continuidad de la nueva práctica pictórica, ya que durante un corto período de tiempo permitió dar salida al gran número de obras que se producían en Papunya y sus compras aseguraron la continuidad. No obstante, cabe subrayar que “*The Company*” no tuvo un papel central en la creación de valor artístico-contemporáneo en torno a las obras ni tampoco claramente en su entrada en los circuitos restringidos del mundo del arte contemporáneo ya que en términos de valoración taxonómica diferenciaba las obras de objetos más ligados a la categoría de artesanía o de los llamados *souvenir* o *tourist arts*, pero aún se incibían, por su naturaleza híbrida especialmente, como *transitional art* o *art by intention* por usar categorías que empezaban a usarse en el época.

La otra institución, plenamente gubernamental, que es clave en la primera década de vida de la *Papunya Tula Artists* y para el movimiento artístico es la fundación en 1973 del llamado *Aboriginal Arts Board*, como elemento significativo dentro de las nuevas políticas de autodeterminación impulsadas por el gobierno de Gough Whitlam y que buscaban un mayor respeto hacia las culturas Aborígenes. En palabras del nuevo primer ministro el *Aboriginal Arts Board* tenía por objetivo “stimulate and protect Aboriginal culture in Australia” (citado en Johnson 2007:29), objetivo que se inserta en las nuevas políticas generales de este gobierno en torno a las artes como forma de articulación y promoción (inter)nacional de la identidad contemporánea australiana.

De hecho la importancia de la cultura y las artes es tal bajo el gobierno de Gough Whitlam que él mismo ocupa la cartera ministerial de arte y cultura, usándolas como herramientas para la promoción internacional de una Australia plenamente “desarrollada”. Entre esta promoción las artes y culturas Aborígenes están en el centro de la agenda promocional. En uno de sus discursos inaugurales en el marco de un seminario nacional sobre la situación de las artes y culturas Aborígenes de Australia en 1973 el nuevo primer ministro habla en los siguientes términos:

“... We know that most Aboriginal Australians are proud of their heritage, of their long history, and of the traditions and culture which have been handed down to them... Aboriginal people want to preserve their identity... within an Australian society which respects and honours that identity” (citado en Berrell 2009:15).

Las palabras del primer ministro denotan el cambio de ideología en relación a las sociedades Aborígenes que se cosechaba ya desde mediados de siglo y que cobra su cambio más resolutivo durante su corto mandato y especialmente con la aproximación y estela del bicentenario de 1988.

El *Aboriginal Arts Board* se distingue y caracteriza por su composición que otorga un amplio control y participación a integrantes pertenecientes a diversas naciones Aborígenes. De hecho, en palabras del activista Michael Dodson, el consejo se convierte en “a site of Indigenous control’ of public funding and policy in the arts” (citado en Berrell 2009:15). Esta composición la forman: el director del consejo de herencia no-Aborígen (Bob Edwards, en los primeros mandatos), el consejo propiamente dicho, todo Aborígen, y una serie de administrativos y funcionarios gubernamentales (en su mayoría no-Aborígenes) para llevar a cabo de la mejor forma las decisiones del consejo. Esta composición altamente intercultural, es especialmente significativa y también fructífera (y no exenta de tensiones), porque pone en el mismo consejo miembros de distintas naciones Aborígenes con perfiles y aspiraciones muy distintas, y con trayectorias fruto de las políticas de aculturación de los gobiernos anteriores muy diversas, viviendo en medios o espacios a veces totalmente opuestos, como miembros procedentes de grandes ciudades como Sydney o Melbourne con miembros de comunidades remotas como Papunya o Yirrkala, que deben decidir la mejor y más significativa

(para todos los grupos Aborígenes diversos de Australia) “protección y promoción” de las artes y las culturas Aborígenes. Además, el consejo se reunía una vez al mes por todos los espacios del territorio australiano, tanto en las grandes ciudades como en visitas y reuniones hechas en las asentamientos más remotos, elemento que busca y ayuda a los diversos miembros a conocer mejor la realidad cotidiana de las distintas naciones Aborígenes australianas para tomar mejores decisiones. Por todo ello el carácter del consejo es altamente intercultural, en el sentido de distintas naciones Aborígenes en continuo diálogo, así como entre miembros Aborígenes y no-Aborígenes por llevar a cabo la dirección y administración de las decisiones. El nivel de poder y control Aborígen en el *Aboriginal Arts Board* se plasma en los análisis de las grabaciones de las sesiones de reunión (analizadas por Berrell 2009, por ejemplo) donde se afirma e ilustra que la toma de decisiones recae sobre el consejo Aborígen.

Uno de los puntos clave del consejo recién formado era instigar, reimpulsar y mantener, a través de la financiación, las llamadas artes tradicionales (escultura sobre madera, tejidos, cestería, danza, pintura) bajo las nociones discursivas de “reconstrucción”, “rejuvenecimiento”, “re-establecimiento” o “renacimiento” cultural. Pero desde el principio la inversión se extendió a otras categorías artísticas más amplias y más estrictamente vinculadas con la incorporación de nuevos medios: industria cinematográfica, *performance*, programas de literatura, filmación de proyectos, festivales musicales, ... bajo la rúbrica discursiva de proyectos que “reflected a “living” and evolving art and culture”, elemento compatible en la agenda clave del consejo que era la del “mantenimiento cultural” (Berrell 2009:16). Bajo las señas del consejo estaba la promoción, el educar, dar a conocer, la diversidad, por un lado, la continuidad, por otro, así como la vitalidad y contemporaneidad de los grupos Aborígenes australianos, ayudando, a través de la financiación y apoyo a la práctica artística, a generar un mayor grado de autonomía y autodeterminación a dichas naciones ofreciéndoles también mayor visibilidad y empoderamiento en el campo político-social.

Es en este momento que aparece otra de las narrativas más extendidas en la representación y autopresentación de las culturas Aborígenes australianas, que delimita también narrativamente la producción de acrílicos y el valor de las obras, y que se oficializa de forma creciente a partir de 1990. Esta narrativa presenta dichas culturas como tradiciones vivas (*living traditions*) enfatizando sin contradicción, por un lado su longevidad (como la civilización más antigua del mundo) y por el otro su estricta contemporaneidad, no sólo temporal, en el sentido de coetáneas temporalment al resto de culturas del mundo, elemento largamente negado a estas culturas y otras bajo el paradigma de “lo primitivo” que las registraba en un tiempo atemporal, en la prehistoria de la sociedad Occidental, como remanentes del pasado, como *dying races*, y sin voz ni posibilidades de diálogo

igualitario con las sociedades o culturas de raíz eurocéntrica<sup>97</sup>; sino también contemporáneas en el sentido de su participación directa, activa, en las formulaciones y debates contemporáneos del mundo crecientemente global e interconectado actual. En esta narrativa que también afecta a los acrílicos, binomios que bajo la ideología moderna habían forjado la diferencia supuestamente irremediable entre “lo primitivo” y “lo moderno”, también en el arte, demuestran su cohabitación significativa, por ejemplo, entre mantenimiento de las formas tradicionales en los acrílicos y su flexibilidad, dinamismo e innovación estilística; o el mantenimiento que permite la práctica de acrílicos de ciertas estructuras intraAborígenes y la novedad del producto final (obras de acrílicos y telas dirigidas a un mercado económico y cultural extraAborígenes). Ian McLean conceptualiza esta modernidad de los acrílicos sin renuncia de la tradición como un ejemplo de “modernismo indígena” (McLean e Izzet 2012), como veremos en el siguiente bloque de estudio.

La relación del *Aboriginal Arts Board* y la *Papunya Tula Artists*, y consecuentemente con la aceptación, promoción y valoración de este nuevo movimiento de acrílicos en los desiertos (a partir de la financiación también de los múltiples centros de arte que aparecen a partir de 1985), es troncal tanto a nivel de visibilidad nacional como internacional. Además, como narran Myers (2002) y Johnson (2007) esta relación entre ambas instituciones está tejida de relaciones personales, con un de los principales artistas de la primera época de Papunya en el consejo (Tim Leura Tjapaltjarri) y con una predilección especial por parte del primer director del consejo Bob Edwards por los acrílicos, fruto de su amistad con Dick Kimber y de la introducción que Kimber hace de los acrílicos a Edwards ya en 1971 antes de la fundación del consejo<sup>98</sup>. Además, la pintura de acrílicos fue vista también como una actividad que cumplía con los objetivos del consejo, los de preservar la cultura y los mecanismos culturales Aborígenes, a la vez otorgándoles más autoderterminación y autogestión en la Australia contemporánea que en la década de 1970 se estaba perfilando, así como una forma de mantenimiento cultural<sup>99</sup>. En palabras de Bob Edwards defendiendo su postura de encargar y comprar obras de acrílicos: “... Traditionally art has always been a part of the ritual cycle to ensure the continuation of food sources. We should rather buy the work, as this provides the means to obtain food.” (citado en Berrell 2009:18, comunicación personal de Edwards con Berrell en 2007). Además las bases de mantenimiento cultural de la práctica pictórica de acrílicos eran de gran significación para esta institución.

---

<sup>97</sup> V., por ejemplo, Fabian 1983.

<sup>98</sup> V. Myers 2002, Johnson 2007 o Berrell 2009 para más información.

<sup>99</sup> Bob Edwards en relación a las obras contemporáneas de acrílicos de la *Papunya Tula Artists* y la decisión del consejo de encargar obras y de comprar parte de la producción reflexiona: “... Traditionally art has always been a part of the ritual cycle to ensure the continuation of food sources. We should rather buy the work, as this provides the means to obtain food.” And so this is exactly what the Board did...” (citado en Berrell 2009:18, comunicación personal de Edwards con Berrell en 2007). Para saber más sobre la política de adquisición del *Aboriginal Arts Board* bajo su dirección V. McCulloch 1999.

El consejo, según Berrell, supo fusionar aspiraciones distintas de diferentes artistas, hacienda compatibles la apertura hacia el mundo exterior, no-Aborigen, y el mantenimiento de las estructuras intracomunitarias:

“The artists themselves, the driving force behind the practice, were interested in informing and educating the wider population about the unique artistic and cultural values inherent to the work. For many, the act of painting was most important for its capacity to project and intrinsic connection to Country. The board members understood the changes confronting them and the constructive role that the arts could play towards achieving political agendas and as a vehicle for communication of culture. What’s more, the establishment of an arts board also increased opportunities for dialogue between artists around the country”. (Berrell 2009:19).

A pesar del claro soporte (económico y promocional) del *Aboriginal Arts Board* a los acrílicos de Papunya, las relaciones entre los administradores de la *Papunya Tula Artists* y el *Aboriginal Arts Board* son de tensión y lucha constante para conseguir financiación, encargos y ayudas para mantener la compañía a flote<sup>100</sup> (pagos y ayudas que no llegan a Papunya, llamadas por teléfono y cartas que no se responden y también tensiones en el consejo fruto de los perfiles distintos de sus miembros). Pero esto no ensombrece el hecho que el *Aboriginal Art Board* es una de las principales instituciones en la compra y también en el encargo de grandes telas para la promoción de las artes y la cultura Aborigen para sus programas, mayoritariamente, internacionales. Según Fred Myers (2002), se estima que el consejo absorbió comprando el 70% de las producciones de los artistas pintando en los desiertos (primero de la *Papunya Tula Artists* y luego relativas a los nuevos centros de arte que se crean en otros asentamientos), con el objetivo de mantener el “momentum” de creación, mientras se definían y aplicaban las formas de promoción de dicho arte desde el consejo.

Esta promoción tomó una clara doble dirección o vía a partir de los encuentros del consejo especialmente desde 1974, hecho que se consolidó en 1976<sup>101</sup>. Ambas vías, permitieron: 1) abrir un poco el incipiente mercado artístico de las artes Aborígenes (algo que repercutió ampliamente en la apertura de un mercado para el movimiento de acrílicos); 2) dar salida al importante exceso de obras que se acumulaban tanto en los almacenes de la cooperativas y centros de arte, como en los almacenes del *Aboriginal Arts Board* y 3) conseguir mantener la continuidad de dichas prácticas a través de más compras y encargos.

La primera de estas vías, después de confirmar la resistencia y poca aceptación de dichas artes en el ámbito nacional, fue la decisión del consejo de construir un programa de exposiciones

---

<sup>100</sup> V. especialmente el texto de Johnson 2007 para comprender la frustrante relación entre administradores de la *Papunya Tula Artists* y el *Aboriginal Arts Board*, en especial las de Peter Fannin.

<sup>101</sup> V. Berrell 2009

internacionales para la promoción de dichas artes, con la singularidad de ofrecer como regalo obras a las embajadas, centros culturales e instituciones museográficas donde se llevaban a cabo las muestras con la condición de que éstas tuvieran una exposición permanente (en muchos casos)<sup>102</sup>. En estas exposiciones, unas 20 entre 1974-1981 tanto en Africa, Asia, Europa, Norte y Sur de America como en las Islas Británicas y en Islas del Pacífico<sup>103</sup>, las obras de acrílicos de los desiertos tuvieron una alta representación así como de pinturas contemporáneas sobre corteza de eucaliptus de la zona de Arnhem Land, elemento que dio clara visibilidad a ambos movimientos artísticos. La recepción en torno a ellas, y a las artes Aborígenes en general, es dispar (V. Berrell 2009) pero las obras de los desiertos pronto llaman la atención a la crítica receptora (en la mayoría de los casos por una asimilación estética modernista o postmodernista, basada en la afinidad con las producciones coetáneas de raíz occidental).

Uno de los puntos del éxito de dicho programa exhibitivo, es el conseguir la atención internacional, hecho que poco a poco suaviza la poca aceptación o clara indiferencia nacional<sup>104</sup> de las artes Aborígenes en Australia y del movimiento de acrílicos en concreto. El punto clave en este programa expositivo, según analiza Nina Berrell (2009) y en relación a reflexiones del mismo Bob Edwards como director del consejo, fue: “the strategy worked because many shows were tactfully inserted into other countries’ cultural agendas. Where posible, exhibitions were pitched to coincide with national events and celebrations in host countries, within art festivals, or in conjunction with artista exchange programs” (Berrell 2009:22), elemento que veremos como se manifiesta en Europa en el siguiente bloque.

Para desarrollar este programa expositivo el *Department of Foreign Affairs* australiano fue un organismo clave tanto a nivel de financiación, como, más importante aún, a nivel de puente,

---

<sup>102</sup> Además el consejo tenía que lidiar con el *oversupply* que se estaba generando, debido al casi inexistente mercado artístico nacional. Por ejemplo, las obras de acrílicos de Papunya, tanto en 1973 como en 1981, se vendían (a parte de al *Aboriginal Arts Board*) a compradores y turistas especialmente americanos (información del informe de 1973 de Machmud Mackay, *Marketing and Aboriginal arts and crafts: : a preliminary report on the production, distribution and marketing of Aboriginal arts and crafts in Australia*, Canberra, A.C.T.: National Seminar on Aboriginal Arts in Australia y el informe de 1981 de Timothy Pascoe, *Improving Focus and Efficiency in the Marketing of Aboriginal Artefacts*, Report to the Australia Council and Aboriginal Arts and Crafts Ltd (June). La importancia del ámbito internacional en el éxito así como continuidad y primera aceptación de dicho movimiento es clave para el giro a nivel nacional.

<sup>103</sup> Por ejemplo: África (participación y exposición en el *World Black and African Festival of Arts and Culture* de Lagos, Nigeria, en 1977), Europa (*Arts and crafts of the Australian Aboriginals* en Holanda en 1976 y en Varsóvia en 1979), Norte y Sur de America (la exposición *Art of the first Australians* que itineró en Canadá por 13 sedes de 1974-1976, y Estado Unidos entre 1976-1978 o Nuevo México) o en Asia e Islas del Pacífico (Nueva Zelanda en 1976 o Papua Nueva Guinea en 1980).

<sup>104</sup> En palabras de Chicka Dixon (miembro del consejo y en reunión del 5-7 de Octubre de 1974): “Australian people were generally ignorant and there were some advantages in gaining international acceptance to demonstrate Aboriginal art was world class” (citado en Berrell 2009:21).

mediador, contacto entre embajadas de los distintos países<sup>105</sup>. La vinculación entre el gobierno o estado australiano y la promoción de las artes Aborígenes en los 1970 y 1980 son elementos indisolubles, como ya se ha comentado y como se demuestra a lo largo de este estudio.

Por último, el programa expositivo impulsado por el *Aboriginal Arts Board* fue significativo en la creación de valor en relación a las obras, así como en establecer cierta regulación, estructuración, normativización de las formas expositivas, ambos elementos importantes en la categorización de las telas de acrílicos así como las pinturas sobre corteza de eucalipto de la zona de Arnhem Land, especialmente, dentro de la categoría restringida del (*high*) arte contemporáneo.

Entre los elementos más destacados, las exposiciones internacionales del *Aboriginal Arts Board* estaban focalizadas en mostrar, en primer lugar, la diversidad cultural y artística contemporáneas de las sociedades Aborígenes, subrayando a la vez la diversidad de las realidades sociales de dichas naciones Aborígenes. El énfasis en la diversidad se constituye en herramienta informativa y combativa también de preconcepciones de raíz colonial sobre estos grupos, por ejemplo, de forma clara el conceptualizado por Lynette Russell (2001) como “paradigma de homogeneidad” establecido en el período colonial y de larga continuidad hasta la fecha, que contemplaba una única sociedad o cultura Aborigen (desactivando y no reconociendo su amplia diversidad)<sup>106</sup>. Otro elemento importante en las muestras impulsadas por el *Aboriginal Arts Board* es la organización de exposiciones informativas, didácticas y contextuales en relación a la realidad contemporánea e histórica tanto de las formas artísticas (sus continuidades con formas tradicionales, sus innovaciones, sus fusiones) pero también de las sociedades productoras. En el programa de muestras lo artístico y lo social, el artista y la sociedad, el arte y la comunidad están fuertemente imbricados, hecho que sigue, reproduce y actualiza algunos de los roles centrales tanto sociales, políticos, espirituales que tienen ya las prácticas estéticas tradicionales en dichas sociedades Aborígenes y también sus roles en la mediación, diálogo e información con grupos no-Aborígenes o entre grupos Aborígenes distintos.

Como punto de inflexión, y como oposición a ideas y preconcepciones eurocéntricas, etnocéntricas así como heredadas de estereotipos en torno a la exposición e interpretación de las llamadas artes primitivas, el consejo establece y lucha por contextualizar dichas obras bajo un marco de referencia que sea Aborigen, significativo intraculturalmente, para recuperar también la voz negada en las representaciones culturales y estético-artísticas que de dichos grupos se venían haciendo con

---

<sup>105</sup> V. Berrell 2009, pero también Myers 2002 y, especialmente, Wright 1998 que trata la importancia de dicho departamento federal más específicamente en la segunda gran oleada promocional de exposiciones de arte Aborigen Australiano, a partir de 1988 en adelante.

<sup>106</sup> A este paradigma se vuelve a lo largo del estudio, pero es especialmente en el 3º bloque, dedicado al encargo de obras Aborígenes contemporáneas por parte del *Musée du Quai Branly*, que se analiza y desglosa con atención.

marcos referenciales e ideológicos “desde Occidente para Occidente”. En relación a ello, los catálogos cobran un rol primordial para la expresión de dicho marco Aborígen, convirtiéndose en espacios donde se escuchan las voces de los artistas y comisarios indígenas, un cambio de magnitud considerable en relación a la invisibilidad y silencio que dichos artistas (y casi inexistentes comisarios) tenían en las muestras bajo la rúbrica categórica de “arte primitivo”, de la que el *Aboriginal Arts Board* lucha por apartar taxonómicamente las obras y producciones que promociona. En estos espacios de expresión, se comparten y oyen las necesidades y motivaciones intra y extraartísticas de dichos artistas y comisarios, la importancia del territorio, éste también como lucha política, y la vehiculación que permite el arte de identidades, necesidades y motivaciones intraculturales, así como sus repercusiones sensibles y visibles como forma de empoderamiento y visibilidad político-social en una esfera internacional que afecta a lo nacional.

En el programa expositivo del *Aboriginal Arts Board* se busca la individualización de los artistas, presentando biografías de todos ellos, subrayando su agencia artística y evitando el anonimato o la categoría de artesano con la que muchas producciones del llamado “arte primitivo” eran presentadas en occidente. Además, tanto en el marco expositivo pero también en los catálogos, se estandariza y establece el hecho de señalar la afiliación grupal (a mitades en Arnhem Land o nombres de piel en la zona de los desiertos) de los artistas, algo que aún perdura hoy en muchas exposiciones y que también tiene por objetivo incorporar los sistemas de identificación intraAborígenes a las muestras, haciéndolas más significativas a nivel local.

Las muestras del consejo en general enfatizan la contemporaneidad, la creación e innovación de la mano de los artistas individuales, aunque respetando la importancia grupal así como ancestral intragrupal de pertenencia de los artistas, y enfatizando a la vez las articulaciones y rearticulaciones que las prácticas artísticas contemporáneas tienen con la estética tradicional.

En todo momento, y en el caso de acrílicos de los desiertos hay afirmaciones al respecto<sup>107</sup>, el mérito estilístico o artístico es clave en la selección de las obras para las muestras, por lo que en todo momento hay la conciencia y la voluntad de situar estas producciones como obras de arte contemporáneo y como partícipes y significativas en los debates artísticos contemporáneos en un mundo crecientemente interrelacionado y en reconfiguración, y, por lo tanto, alejándolas de otras categorías “a medio camino”, podríamos decir, que se empezaban a barajar en la época, como por

---

<sup>107</sup> Tanto Dick Kimber –coordinador de la *Papunya Tula Artists*, como se ha comentado-, como Nina Berrell como Fred Myers enfatizan por ejemplo la importancia que Bob Edwards otorgaba al mérito estético así como a la belleza de la producciones de Papunya y luego de los desiertos. La importancia y excelencia estilística conforma, junto con la mirada intraAborígen de valor de las obras (no tanto por su belleza sino por su verdad, la verdad que transmiten las obras a nivel de contenidos y formas –V. Myers 2002, 1991-), uno de los discursos más potentes del consejo para situar dichas producciones en la esfera artística contemporánea. La verdad como mantenimiento cultural y la excelencia artística como apertura de un nuevo canal de diálogo con el mundo exterior (el del mundo del arte contemporáneo, deseablemente).

ejemplo: *transitional works*, *bi-cultural works* (Timothy Pascoe 1981), *hybrid works*, *artworks by destination* (Jack Macquet 1986 o Errington 1998)).

“The broad objective was to mount exhibitions that simultaneously expressed important artistic and cultural values through each artist’s unique dialogue with the land” (Berrell 2009:24). El territorio se concibe como central por ser, como hemos incidido ya, contenedor de los sistemas ideológicos y prácticos intraAborígenes pero también el territorio es como metáfora física (y real) de la desposesión, del colonialismo y la de la necesidad de una revisión de las narrativas coloniales y de las posiciones de las culturas Aborígenes a nivel nacional e internacional en el marco contemporáneo.

Las muestras organizadas por el consejo de forma creciente, pero ya desde el inicio, buscan la participación directa y activa de los artistas y los comisarios Aborígenes en las aperturas, en simposios y jornadas organizados alrededor de las muestras, en las ceremonias y eventos complementarios a dichas muestras. Esta participación es una de las formas de acción política más claras del consejo en su organización de las muestras, para asegurar un control total en la autorepresentación cultural y artística y como forma de creación de espacios o contextos donde hay un diálogo y participación directa, una visibilidad así como interacción intercultural (entre participantes y público, entre una y otra cultura) que permite una expresión no mediada de los objetivos, necesidades así como motivaciones en torno a dichas prácticas artísticas y de la(s) identidad(es) puestas en escena en las exposiciones. Esto permite un acercamiento directo a las realidades Aborígenes y una apertura de dichas realidades al mundo exterior, ganando visibilidad y empoderamiento político-social y artístico. La importancia que el *Aboriginal Arts Board* otorga a la participación de los artistas y su empeño en organizar seminarios, jornadas, ceremonias alrededor de las muestras está en línea con las nuevas políticas museográficas que se barajan y van estableciendo a lo largo de 1970 y especialmente en 1980-1990 (y de clara continuidad hoy en día), especialmente en el giro museográfico que ha afectado a la representación de producciones artísticas de sociedades indígenas y a los cambios discursivos y de aproximación a la alteridad (desde occidente) que surgen a partir de las críticas establecidas en los estudios de los subalternos y también con los posmodernismos y estudios poscoloniales.

La segunda de las vías que toma el *Aboriginal Arts Board* para la promoción, financiación y apoyo a la práctica artística contemporánea es la insistencia en crear, construir, poco a poco, una amplia y representativa colección nacional. Al ver la indiferencia, antes citada, del panorama museístico australiano, una de las principales preocupaciones del consejo era abrir este mercado, ganar la recepción, respeto y valoración en el ámbito nacional –de hecho por ello se focalizaron en el ámbito internacional, buscando un efecto *boomerang* a través de consolidar una recepción exterior

que abriera los ojos en el interior-. En las reuniones del consejo del *Aboriginal Arts Board* hubo amplias discusiones (Berrell 2009) sobre la política de donar obras a las instituciones internacionales, por estar diseminando el patrimonio nacional bajo la premisa de que si se conseguía finalmente reconocimiento nacional, las colecciones nacionales australianas no tendrían obras. Por ello, se abre esta segunda vía de construcción de una colección nacional, como forma de prevención a dicha “futurible” situación (en los 1970s). En la formación de esta colección nacional, los acrílicos de los desiertos, especialmente las primeras telas de Papunya (precisamente por ser las primeras), tuvieron una importante representación, elemento que ilustra el valor que desde el consejo se otorga a este movimiento de los desiertos.

Esta doble vía de promoción y mantenimiento ideada y dirigida por el consejo del *Aboriginal Arts Board* prueba hoy, con el asentamiento y éxito final (entre finales de 1980-1990) de las artes Aborígenes australianas contemporáneas, sus éxitos a largo plazo. Para ilustrarlo se sintetizan a continuación dos ejemplos: por un lado la exposición de 2007 titulada *Papunya painting: out of the desert* comisariada por Vivien Johnson y, por otro lado, las obras de valor incalculable hoy, que almacena en préstamo el único museo dedicado exclusivamente al arte Aborígen contemporáneo en Europa, el *Aboriginal Art Museum Utrecht* (también conocido como *Aboriginal Contemporary Art Museum Utrecht* desde su cambio de comisario en septiembre de 2005, aunque en el logo oficial se mantiene la siglas AAMU).

La exposición de *Papunya painting: out of the desert* es significativa para unir las historias de la primera década de Papunya y de la primera gestión del *Aboriginal Arts Board* ya que las obras que hoy residen y constituyen esta colección pionera de la primera década de los acrílicos en Papunya fue totalmente recolectada y seleccionada por el *Aboriginal Arts Board* que en 1990 las ofreció al National Museum of Australia<sup>108</sup> bajo el programa mencionado arriba de creación de colecciones de valor a nivel de herencia nacional. Cabe subrayar que la historia de la adquisición, o aceptación por parte de este museo australiano de las obras, ilustra la lenta aceptación y parte del proceso que fue necesario para la valoración y producción de valor cultural a nivel nacional por el que pasaron estas obras a nivel australiano en la década de los 1980 y en el *boom* de 1990. Primero esta selección fue ofrecida para engrosar la colección de la *National Gallery of Australia*, una institución plenamente artística a diferencia del National Museum of Australia, que rechazó el ofrecimiento alegando no tener espacio suficiente en los almacenes de dicha institución. Este hecho prueba y hace visible el (aún) poco valor que en los circuitos artísticos estas obras habían adquirido en 1990. La aceptación por parte del *National Museum of Australia* se da precisamente por tener espacio de almacenamiento

---

<sup>108</sup> Museo nacional de carácter total, donde tiene cabida de joyería a juguetes pasando por arte, ciencia, tecnología, medioambiente, industria,... V. su página web para una idea general del tipo de museo (<http://www.nma.gov.au>) o los “highlights” de sus colecciones (<http://www.nma.gov.au/collections/highlights>).

también, y no es hasta la exposición de 2007 que las obras no se analizan, restauran y se exhiben, después de casi 20 años en los almacenes de la institución. Esta trayectoria de las obras ilustra también el paso de la oscuridad de este movimiento a su gran visibilidad (inter)nacional en el espacio de 30 años.

Además, la decisión por parte del *Aboriginal Arts Board* de ofrecer la colección en primer lugar a una institución igualmente de carácter nacional pero totalmente artística, la *National Gallery of Australia*, especialmente abierta a la expansión de sus colecciones de creación contemporánea, era una fuerte afirmación, coherente con el carácter promocional con el que había trabajado –y siguió trabajando– el *Aboriginal Arts Board* a nivel internacional con las obras de acrílicos de los desiertos, apostando y creando valor cultural por su categorización dentro de la esfera restringida del “*high contemporary art*”. Como se anunciaba, el rechazo por parte de la *National Gallery of Australia*, es ilustrativo del lento despertar de las instituciones oficiales australianas en el reconocimiento de dicho arte<sup>109</sup>.

Otro elemento clave en dicho despertar, y característico o al menos singular en el caso de Australia (V. Morphy 2007 o McLean 2011:14), es el rol que cobra la disciplina de la Antropología y la Antropología Visual (o la acción y atención de los antropólogos trabajando con distintos grupos Aborígenes, especialmente en asentamientos remotos de Australia) en la aceptación, promoción y categorización de dichas obras como arte estrictamente contemporáneo, como ilustran las trayectorias y la difusión académica, pero también participación en comisariado de exposiciones nacionales e internacionales, de Howard Morphy, Barbara Glowzsweski, Françoise Dussart, Fred Myers, Christine Nicholls, Phillip Jones, Phillippe Batty, Christian Anderson, por poner sólo unos pocos ejemplos. Su participación es fundamental tanto en la organización, como comisarios, de exposiciones sobre dichas obras (buscando espacios en galerías y museos de arte), como en sus contribuciones sobre conocimiento en los catálogos otorgando valor cultural en torno a las obras y siempre subrayando su importancia estético-artística.

En referencia a las telas históricas que hoy están en los almacenes del museo de Utrecht estas ilustran el programa de exposiciones internacionales de *Aboriginal Arts Board* y los obsequios como forma de difusión de la cultura Aborigen y sus prácticas artísticas contemporáneas en instituciones culturales, en un sentido amplio, internacionales. Las obras desde 2012 en préstamo del museo de Utrech provienen de la *Groningen University*, cuando el *Aboriginal Arts Board* a través de la embajada

---

<sup>109</sup> V. alguno de los siguientes textos como ilustrativos del lento despertar de Australia en la adquisición, formación de colecciones de artes Aborígenes australianas Cochrane 2001, Peterson, Lindy y Hamby 2008, Randford 2010, Neale 2005. También es útil el breve y comparativo artículo de Morphy 1992 en relación a las colecciones australianas y también europeas o Griffin y Paroissien 2011, especialmente la sección 2 titulada “Indigenous people and museums” con intervenciones de Bernice Murphy, John Stanton, Michael Pickering y Phil Gordon (versión online en [nma.gov.au/research/understandingmuseums/](http://nma.gov.au/research/understandingmuseums/) -consultado por última vez 18.02.2015-).

australiana hizo una donación de un lote de artefactos etnológicos a la universidad en motivo de la apertura del museo etnológico *Gerardus van der Leeuw* en 1978. De forma significativa, acompañando una gran variedad de artefactos etnológicos, había algunas pinturas sobre tabloncillos de madera pertenecientes a la primerísima práctica de acrílicos en Papunya (1971-1972 se calcula) que habían sido comprados por el *Aboriginal Arts Board* y también cerámicas del artista del Norte de Queensland Thancoupie (Petitjean 2010). En relación a los tabloncillos de Papunya, la mayoría de ellos eran de pequeñas dimensiones, a excepción de dos de gran formato de la mano de Mick Namarari Tjapaltjarri y Kaapa Tjampintjinpa. Según mi trabajo en los archivos del *Aboriginal Art Museum Utrecht* en Febrero de 2014 estos tabloncillos, muchos sin documentación, están siendo catalogados y estudiados actualmente por lo que pronto habrá más información al respecto.

Como último de los puntos para ilustrar la formación de un incipiente mercado para la circulación de las obras producidas en Papunya en la primera década, es necesario apuntar dos iniciativas que se llevan a cabo con Andrew Crocker como administrador de la *Papunya Tula Artists* y que comportan, ambas, el primer giro categorico claro para la entrada y promoción de los acrílicos en los circuitos en formación del llamado arte contemporáneo a partir de 1970. Las repercusiones a nivel internacional de dichas iniciativas se analizan de forma más pormenorizada en el siguiente bloque dedicado a la presencia de los acrílicos en el espacio expositivo europeo, pero considero relevante mencionarlas aquí para facilitar el vínculo posterior.

La primera de ellas es la selección por parte de Bernice Murphy de acrílicos de Papunya para participar en la *Australia Perspecta* de 1981, siendo el primer evento nacional de calibre y atención internacional que incluye dichas obras como representativas de los desarrollos artísticos más relevantes, significativos y vanguardistas a nivel artístico nacional australiano, permitiendo que dialoguen con otras formas artísticas coetáneas.

La segunda es la decisión de Crocker de invertir una parte de los fondos de la *Papunya Tula Artists* para crear uno de los primeros catálogos (*Mr Sandman bring me a dream* 1981<sup>110</sup>) para promocionar las obras de la *Papunya Tula Artists* seleccionando telas de alta calidad (*museum quality*, como él mismo las mencionaba). La iniciativa del catálogo y la promoción que de él (y de las obras) Crocker hace es considerando las obras y el movimiento como parte de los desarrollos contemporáneos del arte del momento, tratándolas como tal. El catálogo se convierte en una exposición y lo que consigue Crocker es vender todas las telas seleccionadas para el catálogo al importante coleccionista y mecenas australiano Robert Homes à Court hecho que es de central importancia en el desarrollo y consolidación de la práctica en Papunya y más allá de esta comunidad, como veremos.

---

<sup>110</sup> V. Crocker 1981

El inicio y repercusión de la nueva práctica artística de acrílicos que se articula entre las décadas de 1970-1980 en Papunya se replica en distintas comunidades de los desiertos como una oleada expansiva transregional sobretodo a finales de 1980 y durante la década de 1990 (aunque hoy en día aún surgen nuevos centros de arte en nuevos asentamientos), siempre con características singulares de diversa índole referentes a las necesidades de los diferentes grupos sociales y artísticos que la conforman. A continuación se esboza, como contrapartida y complemento informativo, el caso de Yuendumu para completar una mejor presentación de la génesis y significaciones locales de dicha práctica en los desiertos.

### 3.- LOS ACRÍLICOS EN LOS DESIERTOS: YUENDUMU

Yuendumu se ubica a 290 kilómetros de Alice Springs en dirección noroeste y a unos 100 kilómetros al norte de Papunya. Su población fluctúa entre los 700 y los 1000 habitantes<sup>111</sup> siendo considerada una de los asentamientos Aborígenes más poblados de los desiertos.

La comunidad de Yuendumu fue creada en 1946 por parte de la *Native Affairs Branch* del gobierno federal australino y es una asentamiento que acogió mayoritariamente oleadas de grupos de las naciones Warlbiri (también escrito Warlpiri), propietarias ancestrales de la región donde se instala la reserva. En 1947 en el asentamiento se instala una misión baptista, que comparte roles de asimilación con los administradores gubernamentales destinados a Yuendumu. Desde 1978 (con las nuevas reformas políticas) Yuendumu es una comunidad autogobernada por los grupos Aborígenes.

“At Yuendumu, there used to only be kangaroos; there were no people. People would pass through en route to good country. They would go to live at Wakurlpu and other places. Afterwards, white men came here. They built a bore and houses here. They never asked the people, they went ahead and put down the bore. Afterwards, people kept hearing about it and then more and more came to the water<sup>112</sup>. The people that were from the bush were frightened when they were coming” (Warlukurlangu Artists 1987, palabras de Tess Napaljarri Ross)

La mayoría de estudios sitúan y describen la génesis artística en Yuendumu desglosando tres eventos distintos (aunque interrelacionados) que ocurren a lo largo de la década de 1980 (Ryan 2004, Johnson 2000, Dussart 1988, 2006). Éstos son: 1) el que se denomina como “momento femenino” (a inicios de 1982-184, especialmente 1983), 2) la iniciativa conocida como las *Yuendumu doors* (1983), y 3) la constitución de la cooperativa *Warlukurlangu* en 1985. Estos tres momentos se

---

<sup>111</sup> Los habitantes de los desiertos cambian a menudo de asentamiento debido a necesidades personales pero mayoritariamente a necesidades y responsabilidades familiares y de raíz comunitaria como son ciclos y eventos intragrupal e intergrupales vinculados a ceremonias (de diversa índole: de boda, de duelo, de iniciación, etc), además de los viajes a los territorios ancestrales (que pueden ser de varias semanas) o viajes de caza que también pueden prolongarse durante semanas. Hay mucha gente que vive entre Yuendumu y Alice Springs también, pasando largos períodos en uno u otro lugar. A este tipo de viajes se suman también viajes fuera de los desiertos en las ciudades, entre los cuales cuentan también las exposiciones a las que asisten los artistas, sean a nivel nacional o internacional. Todo ello repercute en una gran fluctuación en relación a la población del lugar, que no es constante.

<sup>112</sup> Coincidió con una fuerte sequía de agua de varios años consecutivos que facilitó el asentamiento de muchos grupos semi-nómadas en la comunidad de Yuendumu, primero temporalmente y de forma permanente cuando las restricciones de movilidad impuestas por parte del gobierno se fortalecieron.

deslgosan en los siguientes aparatados, pero para una mejor comprensión de éstos, es interesante referirse a una iniciativa previa, que se lleva a cabo en 1971: la creación del llamado *Men's Museum*.

### 3.1.- 1971: LA INICIATIVA DEL *MEN'S MUSEUM*.

Esta iniciativa permite ilustrar como, a finales de 1960 y ya en la década de 1970, las circunstancias y consecuencias fruto de las políticas de asimilación estaban empujando a los líderes de muchas comunidades de los desiertos a buscar nuevos canales y conductos que aseguraren el mantenimiento cultural, en muchos casos y como prueba también la articulación de la práctica de acrílicos en general, incorporando a las estructuras intraAborígenes estructuras llegadas con el prolongado contacto cultural, y que permitan reactualizar y preservar los sistemas ideológicos y culturales locales. En el caso del *Men's Museum* de Yuendumu hablamos de la incorporación de una institución ajena, en el marco referencia Aborigen tradicional, como es un museo. No obstante, ya desde la gestión embrionaria de la propuesta, ésta queda delimitada y determinada por las estructuras político-cultural intraAborígenes, actualizándolas, como cuentan Harry Jakamarra Nelson y Thomas Jangala Rice, hoy líderes ya ancianos de Yuendumu pero que en 1971 participaron en la iniciativa<sup>113</sup>:

“... people from the east, north, south and west all came together here [Yuendumu] and talked a lot about establishing the museum. Long before the museum was built they talked about it quiate a lot. Proper consultation, the different groups, the different moieties [refiriéndose a los distintos grupos de piel y también en relación a las figuras de *kirda-kurdungurlu*]” (Finnane 2015).

La idea de establecer un museo tuvo por objetivo: “Instead of Old Men taking their young fellas out there [en las tierras ancestrales] and showing them the paintings and the stories associated with that particular place [en referencia a lugares sagrados centrales espacios de iniciación masculinos], they decided to build a museum” (Finnane 2015) y por lo tanto, estaba encaminado a matener las estructuras de socialización (*nurturance* Myers 1991) a nivel intergeneracional. En su interior, los ancianos con más responsabilidad grupal (*Old Men* como los denominan Harry Jakamarra y Thomas Jangala) reprodujeron en forma de mural en las paredes y en el suelo del edificio motivos

---

<sup>113</sup> Por sus responsabilidades distintas asociadas a sus nombres de piel (Jakamarra y Jangala) en las ceremonias de apertura del museo tuvieron roles distintos, elemento que hace eco también a sus roles de *kirda* y *kurdungurlu* en relación a las ceremonias elegidas para celebrar la ocasión. Jakamarra como *kirda* y por lo tanto como uno de los propietarios de dichas danzas y canciones observó; mientras que Jangala, como *kurdungurlu* de las mismas danzas y canciones, formó parte del grupo de bailarines que “performaron” la danza cremonial. Esta información puede deducirse de las explicaciones que ambos dan en el artículo ya citado de Finnane 2015.

iconográficos e importantes narraciones ancestrales, de alto contenido secreto-sagrado, que se encuentran albergadas en lugares sagrados, muchos de ellos, en cuevas esparcidas por el amplio territorio cultural Warlbiri, en forma de *rock art* que se reactualizan con el repintado en un marco ceremonial. Cada uno de estos murales, divididos en cuatro secciones, eran representativos y significativos para los nombres de piel masculinos: Jangala, Jakamarra, Japaljarri, Japanangka, Jungarrayi, Jampijinpa, Japangardi, Jupurrurla (también escritos con Tj, por ejemplo Tjantala)<sup>114</sup>, por lo que la iniciativa era inclusiva de toda la comunidad masculina.

Además de estas reproducciones en forma de mural, que permiten mantener y llevar a cabo los derechos y deberes intergeneracionales ligados al traspaso de información cultural, ancestral, política y espiritual; el museo sirve como almacén y en el se transfieren muchos objetos rituales altamente restringidos, que tradicionalmente sólo ven la luz durante ciclos ceremoniales (o porqué están escondidos en lugares concretos del territorio durante el tiempo que transcurre entre usos ceremoniales, o porqué son sólo producidos para esas ceremonias en cuestión, y luego destruidos, para ser creados de nuevo en la siguiente ceremonia -en estos casos, el propio proceso de creación es sagrado y forma parte del todo y también del éxito ceremonial<sup>115</sup>-). Estos objetos estaban fuera de la vista, almacenados: “locked away in cabinets to be shown only to the right people during ceremony” (Finnane 2015), ya que el espacio del museo estaba destinado también a convertirse en un importante lugar ceremonial en el seno de la comunidad de Yuendumu<sup>116</sup>. Junto con estos objetos, otros objetos de la vida cotidiana de los hombres, como lanzas, escudos, *womeras*, *coolamons*, cinturones púbcos, ornamentaciones corporales, ...conformaban la colección del museo y preservaban por un lado, la herencia material, pero también la inmaterial, ya que a través de dichos objetos se ensañaba a los jóvenes a construirlos, pasando otro tipo de información cultural.

Ésta es una iniciativa exclusiva del ámbito masculino, aunque, como se hizo eco el *Journal of the Royal Historical Society of Queensland* en 1972 en su editorial, una vez inaugurado el museo en Yuendumu se abrió la posibilidad de crear un museo paralelo para el ámbito femenino<sup>117</sup>. El museo, a parte de sus amplias funciones intraAborígenes y ligadas al ámbito de socialización masculino, también estaba pensado para ser abierto al público como un escaparate de la cultura masculina Warlbiri, elemento que ilustra también la decisión, por parte de dichos hombres, de abrirse al mundo y compartir su cultura como forma de mantenimiento cultural y como forma de ganar

---

<sup>114</sup> Estos nombres de piel tienen su paralelo en el ámbito femenino y son los mismo pero escritos con N: Napanangka, Nakamarra, Nungarrayi, Nampijinpa, Napangardi, Nangala, Napaljarri i finalmente, Napurrurla.

<sup>115</sup> Para las relaciones generales entre estética y ritual en muchas sociedades indígenas V. Ocampo 1985 y 2011.

<sup>116</sup> “Sacred corroborees will be performed in the museum’s centre enclosed area and films of ceremonial life shown” (Anónimo 1972:217)

<sup>117</sup> “the museum is a unique project in the Northern Territory and is to be followed by another even more unusual: a museum for ceremonial objects worn by Aboriginal women” (Anónimo 1972).

respecto a ojos no-Aborígenes, a través de un espacio de diálogo intercultural. En el museo podían entrar hombres e incluso mujeres no-Aborígenes pagando entrada, y el edificio seguía restringido a mujeres y no-iniciados Aborígenes, salvo los niños cuando les llegaba el momento de la iniciación.

El primer y único comisario fue el importante líder de Yuendumu -y artista de acrílicos a partir de 1985- Darby Jampitjinpa Ross, quien también pintó uno de los murales del interior del museo. Darbi Jampitjinpa<sup>118</sup> gozaba de experiencia y conocimiento en relación a los roles museográficos, al peso e importancia de las colecciones y de los museos como espacios de mantenimiento cultural, ya que, desde 1960, colaboraba como consultor en el *South Australian Museum* en relación a las colecciones Warbiri del museo.

Al igual que en el caso de las *Yuendumu doors*, como se narra a lo largo de este capítulo, y en palabras del conservador del *South Australian Museum* Jonathan Jones, la iniciativa -y los murales en especial- demuestran como: “Aboriginal artists took the opportunity on their own terms, in their own space and time, with no white person looking over their shoulder, to produce a coherent set of paintings reflecting the art of their country” (citado en Finnane 2015).

El museo rápido cayó en el olvido, especialmente cuando la salud de Darby empezó a hacerse frágil y muchos de los hombres creyeron que los objetos allí albergados no estaban ya en buen recaudo, hecho que hizo que muchos de los materiales más secreto-sagrados fueran sacados del museo y nuevamente llevados a los albergues establecidos tradicionalmente a lo largo de las tierras ancestrales Warliri (Finnane 2015).

El olvido del museo y de la iniciativa en su conjunto se asocia a los hechos históricos que se llevaron a cabo a lo largo de la siguiente década, y que marcan la génesis de la práctica artística de acrílicos en la comunidad, especialmente por la importancia, tanto a nivel intra como rápidamente extraAborígen de la iniciativa conocida como *Yuendumu doors* en 1983 y, en segundo lugar con la fundación del centro de arte *Warlukurlangu* en 1985.

El *Men's Museum* de Yuendumu es una iniciativa que hasta 2005 fue olvidada y sobre la que apenas hay estudios significativos que la pongan en relación con el marco contextual relativo a la historia de la génesis del movimiento artístico contemporáneo de los desiertos<sup>119</sup>, un hecho que cambiará el 6 de Septiembre de 2015 cuando se haga la presentación oficial del libro titulado *A desert revelation: the murals of the Yuendumu Men's Museum*, de Jonathan Jones, durante el espacio celebrativo para la reapertura del museo.

---

<sup>118</sup> V. el libro sobre Darby de Campbell 2006.

<sup>119</sup> A excepción del artículo: “The forgotten Yuendumu Men's Museum murals: shedding new light on the progenitors of the Western Desert Art Movement”, V. Carmichael y Kohen 2013. Apolline Kohen fue administradora del centro de arte de Yuendumu.

La decisión de reabrir el museo surge en 2006 cuando un grupo de líderes de la comunidad de Yuendumu, muchos de ellos miembros del consejo del centro de arte *Warlukurlangu* proponen invertir la restauración del museo, una iniciativa que se aprueba por unanimidad en la cooperativa y que para llevarla a cabo han sido necesarias constantes consultas a nivel comunitario para conseguir la aprobación de todos los miembros de más autoridad de Yuendumu relativos a cada nombre de piel. La iniciativa ha sido supervisada desde el *Warlukurlangu* y liderado, bajo guía del consejo del centro de arte, por su directora Cecilia Alfonso y su subdirectora, Gloria Morales. Las fases principales del proyecto han implicado:

- “Meticulous documentation of the murals and collection of significant remains,
- Weather proofing the building with a new roof and floor to prevent further damage,
- Cleaning and conservation of the murals and reconstruction of the ceremonial mounds,
- Creation of a new ground paintings,
- Landscaping of the grounds,
- Design of the interior interpretative displays,
- An accompanying book which tells the story is underway<sup>120</sup>”  
([www.warlu.com/about/special-projects/mens-museum/](http://www.warlu.com/about/special-projects/mens-museum/))

Para su reapertura y de forma significativa, tres nuevos murales han sido creados para ocupar el espacio central del museo, ya que el mural central original en el suelo del espacio expositivo es el único que no pudo restaurarse completamente y que había sido totalmente borrado por el paso del tiempo desde el abandono del edificio. Estos nuevos murales reactivan, una vez más, los procesos de creación tradicionales, reactualizándolos a nivel técnico, de materiales (ocres y fibras naturales de los desiertos) y también en relación a las consultas intraAborígenes. En palabras de Harry Jakamarra, éstos han sido elaborados de nuevo por la “Old People” y “this is shared, not for personal use, used by groups” (citado en Finnane 2015), refiriéndose también a la herencia intangible que dichos procesos creativos y productos finales codifican o visualizan (dependiendo del nivel de información de quien los mira).

Como veremos a lo largo del resto de este capítulo, la iniciativa del *Men’s Museum* ya ilustra muchas de las preocupaciones y necesidades locales latentes y explícitas que ayudan a configurar y estructurar la práctica artística en la comunidad de Yuendumu.

---

<sup>120</sup> El libro, como hemos citado, está a cargo de Jonathan Jones, conservador del *South Australian Museum* que ya ha colaborado en varias ocasiones con el centro de arte *Warlukurlangu* y que es quién publicó también el libro *Behind the doors: an art history from Yuendumu* (junto con el centro de arte) y relativo a la iniciativa conocida como *Yuendumu doors*.

### 3.2.- EL “MOMENTO FEMENINO”: CORRESPONDENCIAS ENTRE PRÁCTICA RITUAL Y PRÁCTICA DE ACRÍLICOS.

El “momento femenino” incitado por la antropóloga Françoise Dussart (1988, 2006 y 2014, Anderson&Dussart 1988, Ryan 2004, Johnson 2000), se inspira en la creciente necesidad por parte de las mujeres de Yuendumu de hacer visitas a sus territorios ancestrales más alejados del asentamiento, hecho que requería la adquisición de un coche 4x4, a lo que fueron destinados los beneficios de las primeras ventas. Como la misma Dussart subraya, hay que contextualizar esta iniciativa en las políticas de autodeterminación gubernamentales que van de la mano de una creciente capa de no-indígenas trabajando en estas comunidades, por voluntad propia, y que: “made countless efforts to render the Warlbiri people and other Aborigines more self-sufficient. Economic imperatives aside, there was also an ideological incentive, a joint effort by both Indigenous and non-Indigenous residents in Yuendumu to encourage a sense of Aboriginal cultural pride and self-reliance.” (Dussart 2006:157)<sup>121</sup>. Como en Papunya el movimiento de acrílicos en Yuendumu se crea en un momento de dinamismo y acción histórica que lo contextualiza y lo facilita, donde, como se subrayará, el elemento intercultural es fundacional también.

El objetivo y el medio de la iniciativa del “momento femenino” es económico; producir objetos para ser vendidos a habitantes no-Aborígenes de Yuendumu y como *souvenir* en Alice Springs y adquirir el 4x4; pero a la vez, el sub-objetivo y la necesidad primera son totalmente culturales: los de visitar sus territorios más lejanos e inaccesibles de la comunidad y llevar a cabo sus responsabilidades culturales asociados a ellos. De nuevo cultura y economía van unidos en esta iniciativa, en un espacio, como en el caso de las obras que siguen al mural de Papunya, que requiere una negociación de las políticas sociales, económicas y culturales de estas culturas en un contexto permanente de contacto hecho de la intersección entre las herencias de las políticas coloniales y de asimilación y el nuevo orden dentro de las políticas de autodeterminación. Esta negociación también conlleva, como las obras de Papunya, un replanteamiento, rearticulación o articulación de las políticas de identidad en este espacio intercultural (entre el colonialismo y el capitalismo, como herencias) y así como de las políticas de Aborígenes, intraculturales e interculturales<sup>122</sup>.

Estas primeras obras eran, muchas de ellas, pintura de acrílicos sobre objetos ceremoniales y de la cultura material de la esfera femenina (desde *nulla-nullas* pasando por *coolamons*, como era el caso de las artistas que pintaban independientes de la *Papunya Tula Artists* a lo largo de la década de 1970 y entrada la de 1980) pero no exclusivamente. Las primeras telas de acrílicos en la comunidad de Yuendumu también se gestan en este período, siendo las mujeres la primera fuerza artística de esta

---

<sup>121</sup> Algo que también contextualiza Myers para el caso de Papunya en su libro de 2002. Es la intersección de agendas gubernamentales a nivel nacional, y agendas individuales Aborígenes y no-Aborígenes a nivel local.

<sup>122</sup> V. especialmente la bibliografía de Dussart.

comunidad. Algunos hombres pintaban también durante estas fechas. Mayoritariamente eran hombres Warlbiri procedentes de Papunya que estuvieron allí durante la gestación del movimiento y que con las nuevas políticas gubernamentales, especialmente la *Aboriginal Lands Right Act* (1976) habían vuelto a Yuendumu por ser un asentamiento en sus tierras ancestrales. A pesar de ello, Dussart sostiene, con su larga carrera de investigación centrada en trabajos de campo en Yuendumu (de 1980-2007 aproximadamente), que es la de las mujeres la primera articulación del movimiento de acrílicos ya dirigida al mercado artístico y la a circulación en el mundo del arte contemporáneo. Recae en las mujeres esta fuerza social (Dussart 2014, 2006, 1988, Ryan 2004, Johnson 2000, entre otros). Los beneficios de las obras y objetos pintados pronto exceden los límites de la comunidad y Alice Springs, con gran repercusión en dos muestras, una en Sydney y otra en Darwin en 1984 y 1985 sucesivamente, que les genera nuevos encargos y que ilustra ya cierto cambio en la aceptación, del mundo del arte nacional, hacía estas telas. Un cambio gestado por los esfuerzos individuales de los múltiples actores que, durante la década de 1970 y principios de 1980, hicieron para promocionar y dar a conocer las obras y el movimiento de Papunya y que abrieron el camino a para las obras surgidas de las nuevas cooperativas y centros de arte que se formaron.

Además, la aceptación más rápida de las obras de las mujeres de Yuendumu también está vinculada a los mecanismos y engranajes propios del mundo del arte, como la ansia de novedad, de continua innovación y de descubrimiento, por lo que las telas se consideran como un soplo de aire fresco, ya que las obras de Yuendumu se diferencian (muy claramente en el uso del color) de las de Papunya, hecho que regenera el incipiente mercado artístico que se estaba formando (Dussart 1988, 2007, 2014 pero también Ryan 2004).

Este “momento femenino”, según las informaciones que ofrece Dussart (1988, 2007, 2014), estuvo liderado por una treintena de mujeres, con una característica particular y de gran importancia intraAborígen: todas ellas totalmente iniciadas, y consecuentemente, todas ellas poderosas en el contexto comunitario Warlbiri de Yuendumu, con grandes responsabilidades sociales y culturales para con la comunidad y el grupo, así como con el pasado y con las futuras generaciones.

Consecuentemente, y como otra de las características troncales de este “momento femenino”, la práctica pictórica se organiza, desde un primer momento, de manera colaborativa y cooperativa, hecho que hace que rápidamente estas mujeres vieran en la nueva práctica pictórica un paralelo, a nivel de articulación de la práctica, de los roles, procedimientos y mecanismos culturales rituales que constituían las representaciones de la cosmología Warlbiri en el espacio tradicional ceremonial. Al ser todas ellas totalmente iniciadas, en ellas recaen las responsabilidades de *kirida* (propietario) y *keurdungurlo* (vigilante) de los saberes culturales y ancestrales sobre sus territorios, saberes codificados

en las narraciones orales que conforman la base narrativa de todas las pinturas. Todo ello significa, en palabras de la misma Dussart (2007:157), que:

“(...) the procedure necessitated the same forms of surveillance as, say, ritual body –or sand- painting. This meant that during the process of creation, the senior painters tend to recount Dreaming stories associated with ceremonial performances. Thus, painting became a conduit for the informal transmission of ritual information (...)”

No obstante, esta translación a un nuevo medio también implicó reflexiones grupales antes y durante la creación de las obras, repensando qué puede pintarse, de qué manera, por quién; modificando a veces motivos utilizados en las pinturas, borrando o oscureciendo otros, en un contexto intraAborígen donde la información es poder y donde se experimentan y buscan políticas pictóricas que no ofendan o no ofrezcan demasiada visibilidad de información de carácter restringido. A pesar de ello, o de ciertos cambios, como sintetiza Dussart (1988:37):

“But such modifications are rare; secret Ancestral designs do not vary markedly from public pictorial arrangements (...) The major difference is determined by who is reading the narrative. Only the initiated can decode the more profound Dreamings (narrativas ancestrales) locked in the canvas and often only the painter herself will know”.

Esta afirmación de Dussart sobre los roles intraAborígenes del transpaso y organización del conocimiento ancestral y del conocimiento de carácter más restringido, ayuda a contextualizar mejor las críticas (procedentes también de los ancianos de Yuendumu) que sufren los primeros pintores de acrílicos en Papunya en 1972: éstas proceden de otros ancianos, plenamente iniciados también, que son quienes “leen” (y pueden comprender con su bagaje, conocimiento y autoridad personales las obras que surgen de Papunya en condiciones no aptas, no ceremoniales, de intercambio de esa información contenida en las telas.

En esta práctica se reproducen también los sistemas de socialización y jerarquización del poder y del conocimiento intraWarlbiri entre generaciones de mujeres: lideran el movimiento y las obras las mujeres plenamente iniciadas con la selección de las narraciones y las decisiones respectivas al grado de apertura pública de los significados que se trasladan a las telas, y luego:

“once the symbols are painted the in-filling is often taken over by women with junior ritual status. The procedure is generally controlled by the elder women so that the production parallels traditional creation. (...) These elder women ensure that designs are properly executed, and that laws of secrecy are not violated. During the painting, the elders often recount the stories that symbols depict” (Dussart 1988:37).

Consecuentemente, Dussart sostiene (2014, 2006, 1988), que la pintura de acrílicos en Yuendumu se convierte en un conducto informal (o nuevo) de transmisión de información ritual<sup>123</sup>, y por lo tanto, de mantenimiento de la cultura y espiritualidad, de actualización de la misma en un nuevo canal sociocultural surgido de las realidades del contexto antes citado.

Por todo ello, la práctica artística femenina en Yuendumu, se constituye como una actividad de resiliencia exitosa en relación a las consecuencias de las políticas de asimilación vividas por los Aborígenes hasta el cambio de gobierno y en el nuevo contexto nacional, pero también como un nuevo espacio significativo de articulación de la identidad propia, o de la *Warlpiriness* o *Walrpiriness*, en el mismo contexto a nivel local. Como define Dussart: “in discussing the creation of canvases, Warlpiri painters and their kin have emphasized and contested cultural, generational and gendered attributes while producing new paths to *Warlpiriness*; locally constituted and globally framed by colonial and post-colonial policies” (Dussart 2006:157). O, parafraseando la misma Dussart: en un contexto neo o poscolonial (Dussart usa ambos conceptos) en las que los Aborígenes definen su “Aboriginalidad” contemporánea a través de la práctica de acrílicos (Dussart 2014:1, pero también Russell 2001 o Langton 1994).

Un fenómeno intracultural relevante de este primer “momento femenino”, que también lo transforma a nivel estético, es la cesión de derechos que los hombres hacen a las mujeres de Yuendumu para pintar puntos para rellenar (*in-fill*) los motivos y símbolos de las telas; un fenómeno ya discutido en Papunya, donde también ocurre casi paralelo temporalmente, y que señala diversos niveles de las modificaciones y reflexiones intragrupalas que la nueva práctica artística, conciente ya de una circulación amplia a nivel (inter)nacional, conlleva. En la práctica pictórica inicial de Yuendumu (1984-1986), las primeras obras entre hombres y mujeres se distinguen (a ojos no-Aborígenes) principalmente por el uso, el tamaño y el color de los puntos: “Men’s paintings had bigger dots, as big as they applied dots with natural pigments on their ritual objects and their body paintings. Women, however, took great care to fill in the space with smaller dots and display a wide range of colours” (Dussart 1988:38).

El estudio de la iconografía Warlbiri, no sólo en su tipología sino sobre sus orígenes, significados, articulaciones formales en la ampliación y creación de narrativas, relaciones con nociones Warlbiri de espacio y tiempo, así como objetivaciones de nociones abstractas de identidad, espiritualidad, cosmología, ley y paisaje, es deudor del trabajo de campo de la antropóloga Nancy Muun y de su larga producción académica, entre la cual destaca su libro de 1973 *Warlbiri iconography*. Sus estudios iniciados en los 1950 en Yuendumu, constituyen aún hoy en día, pero de manera troncal en la

---

<sup>123</sup> “Thus, painting became a conduit for the informal transmission of ritual information –with some caveats” (Dussart 2007:157)

década de 1980-1990, una fuente valiosa para la documentación de las obras de acrílico, para la ilustración en catálogos de exposiciones de la formación estético-iconográfica de las narrativas que constituyen las obras a través de los símbolos iconográficos tradicionales de los desiertos<sup>124</sup>, y también en una aproximación etnoestética a las obras. A través de los estudios de Munn se puede contextualizar la dación de los derechos de pintar puntos de los hombres a las mujeres, o su expansión del ámbito masculino al femenino. Munn define de este modo las diferencias entre los símbolos masculinos (*guruwari* o también escritos como *kurruwarri*) y los femeninos (*jawalju* o también escritos como *yawulyu*):

“Men’s guruwari are for the most part secret from women and children. They appear on sacred boards and stones, in the sand and body paintings of ceremonial, and on temporary ceremonial objects. (...) In contrast, relatively little secrecy is accorded to jawalju: women show them to their husbands and they are also seen by children of both sexes. Walbiri emphasize that jawalju and guruwari are complementary graphic representations for the same Dreamings” (Munn 1962:973)

Los puntos eran un elemento *kurruwarri* que, a través de la dación, modifica su ámbito de actuación a una esfera entre-géneros hecho que permite, por la no-autoridad ancestral o tradicional sobre los puntos que tienen las mujeres, una mayor experimentación con ellos, jugando con tamaños y colores mayoritariamente (Dussart 1988). Además, esta transferencia de ámbitos también ilustra transformaciones a nivel local en la producción y reproducción de las identidades vinculadas al género.

A nivel de etnoestética es importante subrayar que colores y puntos parecen buscar crear efectos de brillo y dinamismo en las pinturas, como características y categorías intraAborígenes que ilustran la objetivación del poder ancestral contenido en el paisaje australiano que vehiculan las obras, así como la vehiculación del mismo poder ancestral que hacen los motivos iconográficos usados, que actúan como imágenes, símbolos o herramientas de transmisión de dicha sacralidad o ancestralidad, actuando como “imágenes-fuerza” (Glowzsweskiswesi 1991:32). Se apunta<sup>125</sup>, sobre la categoría estética del brillo, que tanto los efectos estéticos de los puntos, como el uso de colores brillantes, pasando por la misma elección o apropiación del acrílico como material pictórico, son elecciones concientes que permiten recrear o traducir este efecto estético brillante que para los grupos Aborígenes es símbolo de la presencia ancestral en la obra<sup>126</sup> y es también indicación y

---

<sup>124</sup> Para más información al respecto V. el libro fundacional citado de Munn 1973 y también Munn 1962.

<sup>125</sup> V. Dussart (1988) y Myers (2002) ambos apoyados en los estudios de Morphy en la zona de Arnhem Land (V. Morphy 2001) y dialogando sobre el concepto de brillo Yolngu (*bir'yun*) en las pinturas sobre corteza de eucaliptus pero también en la pintura corporal y la pintura sobre el terreno y objetos ceremoniales.

<sup>126</sup> En los estudios de Morphy esta fuerza ancestral es denominada *muarr*, en uno de los dialectos Yolngu de región de Arnhem Land.

confirmación que la obra resultante es “verdadera” (*true*) en el sentido Aborigen, que está “bien hecha” (*proper*) siguiendo las pautas intraAborígenes.

### **3.3.- LAS YUENDUMU DOORS: EMPODERAMIENTO Y RESILIENCIA LOCAL; ACEPTACIÓN Y CIRCULACIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL (1983-2006).**

Este primer “momento femenino” esbozado sienta las bases de una pintura de carácter colaborativo en Yuendumu, que es una de las principales características que han acompañado las obras y el carácter social de la práctica pictórica en esta escuela artística. También colaborativa es la iniciativa, de consumo interno para la comunidad, que marca el siguiente hito en la génesis del movimiento en Yuendumu, bajo el mismo contexto socio-cultural y político esbozado de autodeterminación: el fenómeno conocido como las *Yuendumu doors*, o puertas de Yuendumu. Éste goza hoy de un carácter simbólico y fundacional similar al que tiene el mural antes descrito de la Hormiga de la miel en Papunya. Ambas iniciativas comparten algún elemento en común, a pesar de sus singularidades y su diferente materialización y promoción pero también en relación a la aceptación y valoración posterior de ellas por su el interés suscitado y su posterior absorción a un mercado del arte y la cultura contemporáneos.

La propuesta surgió del malestar expresado principalmente por la profesora de ciencia de la escuela, Edith Coulshed, sobre la práctica extendida entre los niños, por aquellos años y aún hoy, de pintadas de grafiti en la escuela con mensajes de mal gusto, acusatorios, que mostraban el malestar general de la comunidad y de sus capas más jóvenes, ilustrando la desculturación similar que Yuendumu vivía, como Papunya en 1971 o el resto de asentamientos indígenas de los desiertos o en general los asentamientos Aborígenes llamados remotos a lo largo de Australia. Coulshed y Terry Davis, como nuevo director de la escuela<sup>127</sup>, decidieron ceder las puertas a un grupo de ancianos, liderados por Paddy Japaltjarri Stewart, para encontrar una solución paliativa a este hecho e intentar remediar la situación haciendo la escuela un lugar “menos” no-Aborigen para los chicos. La propuesta tuvo aceptación por parte de un grupo de ancianos y el proyecto que presentaron fue el de pintar las 30 puertas de la escuela con 27 mitos que hacían referencia a 200 lugares sagrados<sup>128</sup> e importantes lugares o espacios de identidad individual y colectiva ubicados en las tierras tradicionales de los grupos de la comunidad.

---

<sup>127</sup> “The new school headmaster (Mr Terry Davies) brought considerable excitement to the Yuendumu community by his interest in and support of traditional Warlbiri culture and language. One of his most modest suggestions was to make the school look less “European” by commissioning senior men to paint the school doors with traditional designs” (Michaels 1988). V. también el reciente libro Jones 2014.

<sup>128</sup> En el sentido de *sacret-sites* expuesto en el primer capítulo de este bloque.

Esta iniciativa surgió de la necesidad intracultural de reeducar a los niños, contra o como resistencia las consecuencias de las políticas gubernamentales de raíz colonial y de asimilación, especialmente a las vinculadas con las políticas de escolarización forzosa en un marco pedagógico exclusivamente occidental. En palabras de Paddy Japaljarri Stewart, líder grupal (y hoy uno de los artistas más reconocidos de la escuela artística de Yuendumu) involucrado en la iniciativa, y Tess Napaljarri Ross, sucesivamente, se expresa claramente los objetivos a nivel intraAborigen de la iniciativa:

“We painted these Dreamings on the school doors because the children should learn about our Law. The children do not know them and they might become like white people, which we don’t want to happen. We are relating these true stories of the Dreamtime. We show them to the children and explain them so that the children will know them. We want our children to learn about and know our Law, our Dreamings. That is why we painted these Dreamtime stories.” (Warlukurlangu Artists, 1987:3, palabras de Paddy Japaljarri Stewart)

“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-” (Warlukurlangu Artists 1987:9, palabras de Tess Napaljarri Ross)

Como clarifica la cita de Tess Napaljarri Ross, la iniciativa se sostiene en los roles de socialización y transpaso de información cultural tradicionales que tiene la estética para los Warlbiri<sup>129</sup>, pero en este caso usando materiales y lugares exógenos, no-tradicionales: los acrílicos (primero pinturas de dedo) disponibles en la escuela, y las puertas de la escuela. El objetivo en la reeducación identitaria ambos lo expresan claramente, elemento que justifica narrativas o discursos de aproximación a este movimiento de acrílicos como un renacimiento y empoderamiento de estas sociedades.

A nivel local, la “colonización” o “apropiación” pictórica y narrativa del espacio de la escuela por parte de las puertas pintadas, como en el caso del mural de Papunya, se convierte en un acto simbólico potente de la resiliencia Walbiri enmarcado en el contexto de preocupación y malestar por parte de los ancianos por la imposición y consecuencias culturales del sistema de escolarización, de raíz, metodología y valores occidentales, impuesto a las jóvenes generaciones. Esta escolarización interfiere con los sistemas de educación Aborigen: “the imposition of regular school hours on the

---

<sup>129</sup> Elemento compartido con el resto de grupos Aborígenes de Australia, y con muchas sociedades indígenas. V. Ocampo 2011, por ejemplo.

younger residents of the settlement –a schedule that cut into the nomadic travels necessary to sustain the community’s vital ceremonial hunting-gathering activities. Because so much of Walpiri activities are site-specific, the school-day routines made travels difficult” (Dussart, en Petitjean 2006:21<sup>130</sup>).

El proyecto de las puertas palía esta situación ya que las pinturas en las puertas son un recordatorio permanente de los valores Warlbiri a los chicos de la escuela, y la participación de éstos en el proyecto como ayudantes consolida un aumento de interés en su cultura originaria. Dussart, participante y observadora en aquellos años, recuerda que una vez las puertas pintadas los chicos se identificaban con ellas<sup>131</sup>. Bajo el mismo contexto, en 1984, el director de la escuela decide ceder también unas horas lectivas a la semana a un grupo de 6 hombres y mujeres iniciados para impartir conocimiento tradicional. Todo ello se enmarca dentro de las políticas de autodeterminación oficiales, que ya en 1974 habían permitido crear un programa de educación bilingüe (warlpiri/inglés) en la escuela y son actos que muestran la necesidad de diálogo en un espacio de frontera cultural –como es Yuendumu o los asentamientos en los desiertos-, en el que se reconfiguran también las identidades individuales y comunitarias implicadas en el contacto.

Contextualizado el proyecto de las puertas localmente a nivel educativo y social, cabe subrayar que los agentes implicados en la creación de las puertas eran todos ellos hombres plenamente iniciados, con autoridad en la comunidad: el ya citado Paddy Tjapaltjarri Stewart, junto con Paddy Tjapaltjarri Sims, Larry Jungarrayi Spencer, Paddy Jupurrurla Nelson y Roy Jupurrurla Curtis. En el proceso de pintado de las puertas, estos hombres se estaban convirtiendo en artistas, y en ese momento eran plenamente concientes de ello ya que conocían los eventos de Papunya, tanto en el verano de 1971 como posteriormente, y además algunos de ellos fueron participantes y actores activos en la producción de obras en Papunya, como el mismo Paddy Tjapaltjarri Stewart<sup>132</sup>.

En términos de apoyo gubernamental, y a diferencia del mural de Papunya, el proyecto de las puertas se lleva a cabo con soporte y beneplácito oficial (Johnson 2000:215), pero como sostiene la misma Johnson: “irrespective of how the activity was perceived by non-Aboriginal authorities, it had the same effect in each case on the Aboriginal residents of the settlements: an upwelling of

---

<sup>130</sup> La descrita por Dussart es aún una “problemática” contemporánea en estos asentamientos remotos: el grado o nivel de asistencia a las escuelas es una de las ramificaciones del “problema Aborigen” a nivel nacional, y genera tensión a nivel local en las distintas comunidades. En mi visita a Yuendumu pude debatir estos elementos con varias personas, y el sentimiento general que viví en 2009 queda perfectamente sintetizado en las palabras antes citadas de Dussart en relación al contexto de 1983.

<sup>131</sup> "Look Nangkala! [nombre de piel de Dussart]. Look this is my country. Look here is mine! Look my grandfather painted that one. This is my grandfather's country. That's my Dreaming." (Dussart en Petitjean 2006:25)

<sup>132</sup> Stewart vivía y trabajaba en Papunya en los '70 antes de volver Yuendumu, donde están sus tierras ancestrales. Era el cocinero de la comunidad en Papunya, y por ello se le conoce también por su apodo, *Cookie*.

communal identification and pride, followed by an eruption of paint and canvas” (Johson 2000:215).

Gran parte de la “identificación comunitaria” que sugiere Johson, se refleja o es consecuencia de la organización metodológica de la iniciativa donde se ponen de manifiesto las relaciones ceremoniales y de identidad tradicionales, como en el caso de las primeras obras femeninas: el respeto por los derechos individuales de los artistas para con sus territorios y narraciones ancestrales, los derechos de propiedad de los mismos, tanto narrativamente como icónicamente, y los derechos y deberes en relación a la vigilancia y supervisión en la plasmación de las imágenes y sus narrativas correspondientes. Las acciones pictóricas de los artistas constituyen afirmaciones de identidad individual y, a la vez, comunitaria. Las figuras antes esbozadas de *kirda* (propietario) y *kudungurlu* (vigilante) en la organización de la práctica pictórica de las mujeres y que rigen la estructura tradicional ceremonial, también se reproducen en el pintado de las puertas. Consecuentemente, también se establecen y discuten qué elementos de carácter más restringido se dejan fuera del pintado de las narraciones de las puertas (Michaels 1992:138). En palabras de Tess Napaljarri Ross:

“There are two groups involved: kirda (father, owner) and kudungurlu (teacher, servant, worker, policeman). The Dreaming and the land belong to kirda, and the kudungurlu prepares, performs and makes sure the ceremony is right. The kirda sits there quietly: he cannot talk to the kudungurlu. (...) Whoever owns the Dreaming will be kirda and the other group will work for them as kudungurlu. Most of the paintings on the doors belong to one kirda group, which includes in this instance Japaljarri and Jungarrayi. (...) This is how the law was long ago and how it is today” (Warlukurlangu Artists 1987:11, palabras de Tess Napaljarri Ross)<sup>133</sup>

Además, el carácter fuertemente intragrupal de esta iniciativa de consumo propio para la comunidad se consolida por estar exenta de cualquier guía, sugerencia o supervisión (estético-artística) por parte de *kardiya* (también escrito como *kartiya*) o no-Aborigen (*whitefella*) (Michaels 1988, 1992, también Myers 2002, Ryan 2004 y *Warlukurlangu Artists* 1987). En relación a ello, Michaels apunta la tensión en la relación dinero-cultura, anteriormente desglosada en los acrílicos producidos para la circulación artística que surgen de Papunya, como un elemento clave tanto de la fuerza significativa de las puertas de Yuendumu como de la libertad de esta iniciativa: “Because no one was planning to buy the doors, no one took any authority away from the painters” (Warlukurlangu Artists, 1987:138, palabras de Michaels).

La iniciativa de consumo interno cambia cuando empiezan a circular las fotografías de las puertas, y suscitan interés por parte de agentes exógenos a la comunidad. Eso significa que su valor y su

---

<sup>133</sup> Para ampliar información o profundizar más sobre dichas figuras V. Myers 2002 o Dussart 1999.

naturaleza son cambiantes, no rígidos, que se crean y recrean en los distintos espacios por los que circulan las puertas, ahora como obras de arte, –o incluso sus imágenes-. Éste momento es ilustrativo del cambio de categoría de estos objetos en su circulación por esferas extraAborígenes.

El pago simbólico que recibieron cada uno de los artistas por cada una de las puertas no es suficiente cuando empieza la circulación de las imágenes de éstas, no sólo por la magnitud intragrupal en sí de la misma iniciativa<sup>134</sup> sino, sobretodo, por su repercusión externa en relación a los valores intraculturales Aborígenes vinculados con el “dar” conocimiento, que es lo que hacen las puertas, e incluso con la plasmación de los motivos ancestrales en ellas. Como dice Myers:

“Because they are believed to have been the designs of the ancestral beings themselves, handed down from the dreaming, the designs are also intrinsically valuable, proof themselves of the Dreaming’s existence. Even the world for such designs is considered to be sacred, and knowledge of them, as well as the right to use them, comes usually as a consequence of ritual discipline and revelation, as a gift that must be reciprocated. They are not free.”(Myers 2002:36).

En esta cita de Myers no solo se establece e incide en la importancia de la iconografía a través de su procedencia ancestral sino que también se enraiza la información antes anunciada sobre las nociones de *dar* para estas sociedades. Revelar estos conocimientos implica que se espera un retorno y un buen uso de los mismos, que en el contexto intercultural de Yuendumu se traduce en que los ancianos, una vez las puertas suscitan un interés externo por la circulación de sus imágenes, esperan una mayor gratificación económica.

Para conseguir este objetivo se propone la búsqueda de financiación para la creación y publicación del libro promocional, *Yuendumu doors. Kurumwarri* (1987), como forma de revalorizar, también monetariamente la iniciativa. Como apunta el mismo Eric Michaels en el libro resultante, en ese momento el estado ontológico de las puertas cambia, así como su objetivo, que se expande y modifica:

“The doors, which were created to serve a particular exchange value [dentro de la comunidad] now are being required to perform a somewhat different task. It is precisely because some European saw the doors (or pictures of them) and decided they were aesthetically significant in a non-Aboriginal context, that this book was proposed. And because the door painters wanted this book to be produced, a new

---

<sup>134</sup> “This was a staggering and unprecedented feat: they were establishing publicly the major Dreamings, and thus the charters and the knowledge for the land emanating from the Yuendumu settlement. (...) But the decision to assemble all this, at one place and one time, must be seen as an historic moment in the life of Warlpiri tradition. It was not one to be celebrated by small honorariums” (Warlukurlangu Aboriginal Artists, 1987:138, en palabras de Eric Michaels).

semiotic exchange emerged from the original event and now invites discussion”  
(Warlukurlangu Artists, 1987:138, palabras de Michaels).

Este punto concreto también marca la entrada de las puertas (como objetos) y de la iniciativa (como hecho histórico) en un espacio de diálogo intercultural –el de la circulación de bienes y cultura, enmarcado o en la intersección entre la herencia del colonialismo, el primitivismo, el capitalismo y el nuevo orden post/neo-colonial-. En este espacio de diálogo intercultural es donde, según Marcia Langton, se pueden crear nuevas narrativas de Aboriginalidad contemporáneas; siendo éstas dinámicas, personales y enraizadas en la “intersubjetividad”. En palabras de Langton:

“Aboriginality is a social *thing* in the sense used by the French sociologist, Emile Durkheim. Aboriginality arises from the subjective experience of both Aboriginal people and non-Aboriginal people who engage in any intercultural dialogue, whether in actual lived experience or through a mediated experience such as a white person watching a program about Aboriginal people on television or reading a book. Moreover, the creation of Aboriginality is not a fixed *thing*, it is created from our histories. It arises from the intersubjectivity of black and white in a dialogue.”  
(Langton, 1994:98 –cursiva original-).

Las puertas de Yuendumu amplían su rol convirtiéndose en elementos de mediación interculturales con su circulación y gran parte de ello es fruto de su recepción (por no-Aborígenes), que se amplía y consolida en 1995, año en que las puertas son adquiridas, todas ellas, por parte del *South Australian Museum*, como un único bloque<sup>135</sup>. Es decisión de los líderes y artistas de Yuendumu el querer conservarlas como un bloque, aunque podrían haber sido vendidas separadas en el mercado artístico, consolidado ya en esas fechas, por un muy alto precio cada una de ellas, ya que son consideradas obras de alto valor bajo los cánones del mundo y el mercado del arte por su carácter transitorio: éstas marcan la transición (o mezcla) entre una práctica ceremonial de carácter tradicional y una práctica artística ya focalizada a una circulación en el mercado artístico, y no sólo en el seno de las carreras individuales de los cinco ancianos-artistas participantes sino también en la marco del arte comunitario de la llamada escuela artística de Yuendumu.

El albergue por parte del *South Australian Museum* de este conjunto implica la aceptación por parte de la institución de responsabilidades en relación tanto a la restauración como la conservación de estas puertas, siguiendo parámetros marcados por el consejo del centro de arte de Yuendumu, el *Warlukurlangu*. Estas directrices fruto del diálogo entre el *Warlukurlangu* y el *South Australian Museum*,

---

<sup>135</sup> V. Jones 2014 o también Jones (en Petitjean 2006) o esta breve presentación institucional del museo a través de la plataforma Vimeo: <http://vimeo.com/30525730> que permite comprender el por qué de la adquisición, las fases de restauración, de exhibición temporal y del nuevo espacio de exhibición permanente en la galería dedicada a las sociedades Indígenas de Australia donde se instalan las puertas en 2011.

entre los actores Aborígenes y no-Aborígenes para conseguir un trato que sea significativo culturalmente por ambas instituciones y culturas, muestran los giros y cambios que los museos de antropología, etnología, culturas del mundo e incluso de arte no-occidental, como instituciones de raíz eurocéntrica, afrontan a partir de 1970 cuando las culturas tradicionalmente recolectadas y exhibidas en ellos demandan control y diálogo constante con dichas colecciones, sus métodos y discursos expositivos, y también, obviamente, en relación a los nuevos objetos u obras que entran en las colecciones, como es el caso de las puertas de Yuendumu.

Además, el *South Australian Museum* organiza con las 12 puertas mejor (y primero) restauradas una exposición itinerante nacional de tres años por distintas sedes museísticas y culturales australianas bajo el título *Unbinged: the Yuendumu doors on tour*. Precisamente es en estos dos mecanismos, 1) la adquisición de las puertas por el South Australian Museum y 2) su entrada en los registros de circulación de cultura/arte que significa también su exhibición, primero en espacio temporales y finalmente de manera permanente en el museo a partir de 2011, que el estatus de las puertas queda redefinido dentro de la categoría restringida de *fine/high art* contemporáneo, y por lo tanto que el proceso de “artificación” (convertir en objeto de arte) se consolida o, al menos, se vislumbra.

Con este cambio, el carácter simbólico, así como el valor tangible e intangible –a nivel de herencia y patrimonio, ahora también nacional- de las puertas se expande, y a nivel de estudios interculturales, se consolidan como puertas (reales pero también metafóricas) que ofrecen un espacio para el diálogo intercultural: las narrativas pintadas en ellas se abren en el marco expositivo como elementos de aproximación a la cultura, cosmología e identidad Warlbiri así como a su realidad histórica y presente en el marco australiano. Además las puertas constituyen una narrativa y autorepresentación de la *Warlbininess* o de Aboriginalidad de Yuendumu, como afirmación de las identidades locales (individuales y colectivas) versus a las identidades de los receptores o quienes contemplan las puertas como obras de arte. En un marco más global, la autorepresentación de identidad que acarrear las obras se erige, cobrando más singularidad, en un espacio culturalmente homogéneo por ser no-Aborígen, que es donde circulan las puertas, donde se exhiben y donde se reciben, pudiendo contestar y confrontar visiones arraigadas y estereotipadas en relación a la alteridad Warlbiri y Aborígen en general. Lo mismo ocurre con el *tour* exhibitivo de las puertas por Europa en 2006-2007 con la exposición *Opening doors* que tiene lugar en el *Aboriginal Art Museum Utrecht* y después al *Sprengel Museum* de Hannover. Esta iniciativa europea se convierte en la primera y única vez que las puertas salen de Australia, hasta la fecha.

Este valor (tangible e intangible) tanto de las puertas como del proyecto comunitario de donde surgen, en su contexto tanto local como nacional, también se consolida y recalifica con la iniciativa, entre el año 1999-2001 que incita Basil Hall con los dos artistas supervivientes del proyecto de la

*Yuendumu doors*: Paddy Japaltjarri Stewart y Paddy Japaltjarri Sims. La propuesta de Hall a los Paddys es la de recontar las historias pintadas en las puertas sobre otro medio artístico. En este caso en grabados<sup>136</sup>. El proceso de repintado sobre el nuevo medio requiere de nuevo diálogos intraWarlpir entre los ancianos y también entre los herederos de los otros artistas fallecidos en relación a quién tiene autoridad (intragrupal e intracultural) suficiente, de los dos Paddys, para pintar los dibujos de los artistas fallecidos. Este elemento ilustra la validez en 2001 de las relaciones tradicionales entre *kirda-kurdungurlo* en el seno de Yuendumu. Además, durante el repintado se cantan y cuentan de nuevo las narraciones articuladas en las puertas, actualizando de nuevo sus saberes asociados. Por último, a nivel local, esta iniciativa permite retornar las puertas a Yuendumu, todas ellas como copia impresa en papel, y de nuevo exponerlas en la escuela, recuperando, en un nuevo contexto –casi 20 años después–, su función y significación intracomunitaria original. En palabras de Hall (en Petitjean 2006:39): “The printed stories have now returned, to be used once more to instruct and inform Warlpiri children (...) about the major Dreamings associated with the land of these desert people.”

Esta nueva etapa en relación al proyecto de las *Yuendumu doors* es también significativa e ilustrativa de los cambios a nivel nacional en el marco de los circuitos del mundo del arte contemporáneo. Fundados en 1984, en plena década transitoria a nivel de apertura y reconocimiento nacional hacia las culturas indígenas australianas, los *Telstra Art Awards* se erigen (a lo largo de los años y hasta la fecha) como un evento anual de consolidación, valorización y categorización de las artes y artistas indígenas contemporáneos de Australia, convirtiéndose en uno de los premios más prestigiosos en el marco artístico contemporáneo australiano (y en el más prestigioso en la esfera de arte indígenas). Estos premios se convierten también en una de las principales plataformas de consolidación de artistas, en un eficaz mecanismo de visualización de sus obras y trayectorias, y, por lo tanto, en un evidente y efectivo mecanismo del proceso de “artificación” de dichas obras ganadoras.

En 2001, los grabados en papel de Paddy Stewart y Paddy Sims ganan en la categoría de *Telstra Work On Paper Award*, y rápidamente los lotes de los grabados se agotan en el mercado y en subastas, siendo adquirido uno de los lotes por la *National Gallery of Australia*, como confirmación de la importancia en el valor patrimonial artístico nacional australiano. La compra de estos lotes confirma por un lado la aceptación y valoración en el mercado del arte de las obras, así como su inclusión en la restrictiva categoría de *fine* o *high art*. Por otro lado, este hecho también ilustra de nuevo, o pone de manifiesto, la relación imbricada entre las nociones de *Aboriginality* (Aboriginalidad contemporánea) y de *Australianness* (Australianidad contemporánea) que conforman una definición y cambio de paradigma en la consolidación de una identidad, también artística, australiana contemporánea, reflejo de la nacionalización, por un lado, de la Aboriginalidad como un fenómeno distintivo y particular de las políticas de identidad australianas actuales (desde los

---

<sup>136</sup> Para todo el desarrollo de la iniciativa V. Hall en Petitjean 2006:35-39.

1970)<sup>137</sup>; y de la creciente intervención en la esfera nacional de las identidades Aborígenes defendiendo y tomando control sobre sus causas locales en el nuevo contexto poscolonial. Todo ello, además, refuerza y consolida la promoción exterior e interior de las artes Aborígenes, especialmente los acrílicos de los desiertos, como uno de los mecanismos para este cambio de paradigma de identidad australiana y como símbolo nacional: “There is therefore a reveling link between economic rationalization [llevada a cabo por parte del gobierno en la década de 1980] and the cultural reevaluation of Aboriginal art, a linkage whose compromise formations make the artistic success of acrylic paintings a significant national symbol” (Myers 2002:205),

Retomando el contexto original de 1983, cabe subrayar que el proyecto de las *Yuendumu doors*, fue un proyecto *cross-gender* donde la participación de los hombres como pintores únicos de las puertas fue una decisión intracultural debatida entre las esferas de autoridad femeninas y masculinas de la comunidad demostrando un frente común en la situación de desculturación de las jóvenes generaciones. Al ser una iniciativa que ocupaba un lugar de visualización en el espacio público de la comunidad, orientado a la visualización de no-iniciados (tanto los chicos como los trabajadores no-Aborígenes en la escuela, y en la comunidad) las representaciones visuales de las puertas son iconográficamente públicas (Dussart 2006).

Con el proyecto de las puertas de la escuela se inicia este tipo de colaboración entre géneros que queda ilustrada por dos fenómenos: 1) el que sería el tercer momento de la génesis del movimiento en Yuendumu: la formación de la cooperativa artística *Warlukurlangu*; y 2) la gran importancia de las telas colaborativas que, por el período de una extensa década (1985/1997), caracterizan (en gran medida, aunque no solamente<sup>138</sup>) la producción de acrílicos en Yuendumu.

---

<sup>137</sup> “Aboriginal forms have provided Australians with a native, local identity, a means to distinguish themselves from a European colonial past.” (Myers 2002:202) o “... the increasing formulation of Aboriginal culture as central to a distinctive Australian national imaginary linked to its land and oriented away from its European ancestry or its American “big brother” (en Myers 2002:201). Para ampliar esta relación y proceso de construcción de identidad, y especialmente los estamentos sociales y políticos implicados en este giro (que inician un claro movimiento de apropiación nacional de las artes Aborígenes) V. Annette Hamilton 1990. Para expandir también la imbricación entre Aboriginalidad y Australianidad contemporáneas V. también el apartado de Myers titulado precisamente: “Aboriginality and Australianess” (Myers 2002:201-207).

<sup>138</sup> Otra de las características del arte producido en Yuendumu es su paleta de colores brillantes, que se contraponen, en la década de 1980 especialmente, a la paleta de colores mas restringida (hay quien dice que tradicional) de Papunya. V. la discusión sobre este tema y la contraposición entre el arte de Papunya y el de Yuendumu que empieza Eric Michaels con su artículo “Bad Aboriginal Art” (1994) y la respuesta al mismo de Vivien Johnson titulada “Especially good Aboriginal art” (2001), ambos ya citados anteriormente.

### 3.4.- 1985: FUNDACIÓN Y ROLES DEL *WARLUKURLANGU* Y LAS TELAS COLABORATIVAS.

La *Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation* se funda en 1985 es la primera de las múltiples cooperativas o centros de arte que se fundan en los asentamientos remotos de los desiertos de Australia siguiendo el modelo de la *Papunya Tula Artists* de 1972 y debido a la expansión transregional de la práctica pictórica de acrílicos. Además, es la primera de las cooperativas o centros de arte fundado a la par por hombres y mujeres, todos ellos ancianos con autoridad en la comunidad<sup>139</sup>. Este elemento ilustra y se intersecciona con una de las características de la organización de la práctica artística en Yuendumu, que como apuntan los estudios de Dussart o el artículo de Susan Congreve (1997) “Painting up big. Community painting at Yuendumu”, se nutre de forma relevante de grandes telas colaborativas, muchas por encargo por parte de coleccionistas privados, primero, y de instituciones museográficas después.

En un primer momento estas telas colaborativas se llevaban a cabo a menudo con separación clara entre la esfera femenina y la masculina, respetando la separación de géneros de la práctica ritual, hecho que se reflejaba, y refleja hoy, en el espacio físico dedicado al producción pictórica en el centro de arte, como ya hemos comentado, y como también pasó con la entrada de las mujeres en la vida pictórica de la *Papunya Tula Artists*. Las telas colaborativas se extienden con telas colaborativas entre géneros. Como subraya Dussart esta primera fase colaborativa se caracteriza por articularse a partir de lo que ella denomina como “acrylic gerontology” (Dussart 2006:157).

“It is important to emphasise here that those senior painters involved were born before sedentarisation at Yuendumu in 1948. Over three decades, the then senior Warlpiri painters had seen their social roles eroded, their land taken away, their freedom to travel and re-enact the essence of their existence –*the Dreaming*–discouraged. Thus, in a settlement environment where some of the traditional gendered gerontologically-constituted economic and political positions had been weakened, the phenomenon of acrylic production invigorated an engendered knowledge system that traditionally privileged seniority. Senior female and male painters reclaimed a small measure of their pre-sedentarised constituted social status by creating or monitoring the reproduction of modified ritual designs in the newfound medium” (Dussart 2006:160, *cursiva original*).

---

<sup>139</sup> Los fundadores son los cinco artistas de las puertas, junto con Darby Jampinjpa Ross, Jack Jakamarra Ross, Samson Japaljarri Martin. Las mujeres son: Uni Nampijinpa Martin, Dolly Nampijinpa Daniels, Rosie Nangala Fleming y Maggie Napangardi Watson, todas ellas involucradas en el “movimiento femenino”. La fundación es en 1985 y su oficialización en 1986.

Consecuentemente, la primera práctica colaborativa se lleva a cabo en un estamento iniciado, con amplios debates entre géneros sobre cuál es la mejor forma de vehicular las identidades en el seno de la comunidad pero también para su consumo fuera, o de representación exógena de la cultura en contextos nacionales e internacionales con la circulación de las obras. Esto se articula, como en el caso de las *Yuendumu doors* y el primer “momento femenino”, a través de la translación de los mecanismos de poder y de parentesco característicos de la práctica ritual; configurando una práctica de acrílicos que puede considerarse meta-ceremonial o meta-ritual (Dussart, en toda su bibliografía).

Este tipo de práctica artística colaborativa se amplía en 1987 con la decisión por parte de estos líderes de involucrar e incitar a las jóvenes generaciones en la pintura de acrílicos con su participación en grandes telas colaborativas, también. Generaciones aún no plenamente (o en absoluto) iniciadas y con una relación con la cultura tradicional más ambigua que los ancianos, fruto de su prolongado contacto y sin experiencia de una vida exenta del mismo. El objetivo de ello: “entice younger kin to commit to the socially and spiritually demanding “business” of representing the Dreaming” (Dussart 2006:160) o, de nuevo, la reeducación de los jóvenes en las prácticas culturales y políticas (por estas imbricadas) tradicionales. Aunque la llamada de los ancianos para consituir una práctica de carácter más inter-generacional y afianzar un conducto de transpaso de información y responsabilidad cultural y ceremonial a través de los mecanismos de creación de los acrílicos consigue ciertos adeptos, también genera frustración a los ancianos que ven que pocos, de los jóvenes, están abiertos a ello<sup>140</sup>. Las complejas relaciones y reponsabilidades asociadas no sólo a la adquisición del conocimiento cultural que se traslada a las obras sino, más específicamente, a las responsabilidades y deberes sociales asociados a la adquisición del mismo y a su traslación a las pinturas, es uno de los elementos que aparta a los jóvenes de involucrarse en la práctica de acrílicos (V. Dussart 2006:160-167). A ello se suma, además, una sensación compartida, dentro del contexto local pero también en el contexto (inter)nacional del mundo del arte, que son los ancianos quienes pueden, únicamente y legítimamente, crear los acrílicos, por razones distintas que se analizan a continuación.

A nivel local, esta idea se vincula con las mencionadas responsabilidades y deberes sociales y políticos locales que implica la posesión del conocimiento asociado al *Tjukurrpa* (que, recordemos, es el concepto en lengua Warliri para la traducción internacional *Dreaming*), que excede, pero enmarca, la práctica pictórica de acrílicos, y que consituyen una responsabilidad también en la esfera nacional e internacional, ya que la práctica de acrílicos significa enrolarse -como se ha ido desglosando- en nociones de “representación” de la cultura propia en esferas locales pero también ajenas, así como en un proceso activo de *making-culture* (Myers 2002): de recreación o rearticulación

---

<sup>140</sup> V. los estudios de Dussart, especialmente Dussart 2006, ya repetidamente citado.

continúa de la cultura Aborigen (Warlbiri o Warlpiri, en este caso) en el nuevo contexto global; algo que, como sostiene Dussart, no interesa a ciertos jóvenes (Dussart 2006).

A nivel nacional e internacional, dentro de los nuevos circuitos y esferas de producción de cultura y valor en relación a la práctica de acrílicos y sus obras -en específico- pero también en relación a las artes Aborígenes contemporáneas -en general-, la noción de que sólo los ancianos pueden crear legítimamente las pinturas de acrílicos recae o conforma un paradigma de autenticidad que se sostiene sobre, o repite, algunas de las narrativas que han encorsetado las prácticas artísticas no occidentales y específicamente aquellas llamadas o englobadas bajo el concepto de arte primitivo, así como a sus sociedades productoras, los conceptualizados largamente como “primitivos”. Como veremos a continuación, las contradicciones de estas narrativas ilustran también como la práctica de acrílicos, por sus significados locales intra y extracomunitarios, desafían y complican discursos de recepción *occidentalocentristas* e imposibilitan e invalidan su asimilación taxonómica en o derivada de el paradigma del llamado arte primitivo.

Aunque los siguientes dos párrafos conforman un todo en relación a los discursos de recepción de los acrílicos vinculados al arte primitivo y a las sociedades llamadas, hasta mediados del siglo XX, primitivas; en primer lugar, debemos desglosar la idea de que estos ancianos o líderes, que se convierten en los primeros artistas, son parte de las últimas generaciones que han crecido con unas estructuras de vida *sin* contacto, hecho que los convierte, bajo una mirada exótica y exotizantes como altamente valorables, precisamente por representar sujetos “puros” (*pristine* Russell 2001) –no híbridos-, por ser representaciones reales y vivas de “ese” *pasado* en el que las narrativas coloniales derivadas del modernismo ideológico situaba a “sus” culturas primitivas, que aunque coetáneas, o mejor dicho, negando su contemporaneidad, las describía y percibía como estáticas, monolíticas y ejemplares de los inicios de la humanidad<sup>141</sup>. Precisamente por ello las situaba discursivamente en un tiempo *atemporal* (Fabian 1983), y en un espacio físico imaginariamente (en el caso de la Australia blanca) o geográficamente (en el caso de Europa) lejano (Russell 2001). Bajo esta percepción o mirada heredera, en gran medida de la primera antropología, los acrílicos se perciben como significaciones de estos ancianos, líderes o primeros artistas, y estos valores de autenticidad y pureza otorgados a estos sujetos, surgidos de los intersticios entre el colonialismo, el evolucionismo y el modernismo, se trasladan y transfieren a las obras, como parte de su valor de mercado económico y simbólico. Además, derivada de esta misma línea se organiza el afán del coleccionismo raro, o de lo que se extingue, o de lo que ya no existe (Clifford 1988), subrayando o reforzando la noción de autenticidad.

---

<sup>141</sup> V., por ejemplo, Errington 1998, Price 1989, Clifford 1988 y 2003, Russell 2001, Ocampo 2011, Myers 2002, Morphy 2007, Torgovnick 1990 entre mucha otra bibliografía, a lo largo de sus trayectorias e investigaciones, aunque subrayo alguno de las principales contribuciones en este ámbito –las que están entre paréntesis-.

Un segundo aspecto a subrayar, derivado de la misma mirada, son las nociones de sacralidad, religiosidad y espiritualidad que se otorga a estas obras producidas de la mano de los promeros artistas, como únicos poseedores de esta espiritualidad, ligada especialmente a la naturaleza (o a cierta noción de paisaje) y desplegada en el ámbito ritual o ceremonial. Aunque las obras de acrílicos, como se ha ido desglosando arriba, retiran de la circulación los elementos altamente significativos o de carácter más restringido a través de amplios y complejos debates intra e intergrupales y especialmente intrageneracionales, y, aunque además no son obras rituales ni parte de la parafernalia ritual sino estrictamente creadas para el mercado<sup>142</sup>; la producción de valor en torno a los acrílicos en los circuitos artísticos de raíz eurocentrista los percibe y categoriza como obras “últimas” o como “últimas” objetivaciones *auténticas* de estas nociones espirituales y sagradas, si son producidas por los artistas ancianos, que se criaron largamente en el estilo de *Bush* y sin contacto. Esta mirada y valoración crítica en la recepción de las obras aún lleva implícita una ideología evolucionista que lee el “otro” cultural o artístico en contraposición al “yo” occidental como modelo, que aún se cree con la autoridad suficiente para determinar el valor y autenticidad de dicho otro. Además, de nuevo esta se sostiene aún en una comprensión de la cultura y la identidad, propia y ajena, como esencialista, biológico o fundamentalista, y no desde la perspectiva del constructivismo que las concibe como dinámicas y social e históricamente construidas.

Este último punto de valoración puede incluso considerarse contradictorio dentro del mismo discurso forjado sobre la base dicotómica del modernismo-primitivismo ideológicos, ya que éstas son ya obras creadas en un contexto de contacto –ya sea Yuendumu en la década de 1980, Papunya en 1970, etc-, híbridas por la mezcla de materiales (acrílicos y telas) y funciones (valor económico y dirección a un mercado del arte) de raíz eurocéntrico con significaciones de las obras de raíz Aborigen (las narrativas cosmológicas del conceptualizado como *Dreaming* pero también las potencialidades de actualización de conductos de mantenimiento de la cultura y la identidad grupal e individual). Consecuentemente, éstas no pueden considerarse un producto puro, auténtico –que además nunca existe ni ha existido- en relación a la mirada antes esbozada, pero aún con esta contradicción discursiva, estas obras se enraízan en esta visión de autenticidad vehiculada a través del trinomio: espiritual-paisaje-ritual, que informaba ciertas narrativas primitivistas. Este trinomio, las vinculaciones con nociones abstractas de ritual que informan los circuitos de valor del llamado arte primitivo, y las nociones de espiritualidad representada a través de una aproximación y relación cosmológica con la naturaleza (paisaje) de estas sociedades bajo el mismo paradigma, siguen plasmando y reactualizando cierta *nostalgia* de las ideas de un *buen salvaje*<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> V. Ocampo 2011

<sup>143</sup> V. P'Estoile 2010.

La construcción de estas miradas sobre los acrílicos se enclavan en una construcción de oposición discursiva (yo-otro/nosotros-ellos, con el punto de creación discursiva en Occidente) multifuncional en relación al concepto *primitivo* que desglosa Torgovnick en su libro *Gone primitive* (1990), donde bajo el paradigma primitivista (Torgovnick 1990:8) el “primitivo” siempre será lo que el “occidental” quiera, a través de la diferencia –ya sea por falta o por deseo-<sup>144</sup>, y que es fundamento de las narrativas modernas en relación a la alteridad y en especial a la representación museográfica de ésta<sup>145</sup>.

Todo ello, tanto en el contexto local, con la visión descrita de muchos jóvenes, como en el contexto de circulación en el mundo del arte contemporáneo (enraizado este discurso en paradigmas primitivistas de raíz modernista, evolucionista y colonial) implica dos consecuencias, que no son exclusivas del caso de Yuendumu, sino también de Papunya y el resto de comunidades que se enrolan en la práctica de acrílicos –aunque en ellas la práctica artística colaborativa no ha sido un emblema tan fuerte de la identidad del arte de estas comunidades-. La primera de estas consecuencias es la derivación hacia una práctica artística de carácter más individual, escindiendo la producción de obras en dos grupos que Johnson (2000) denomina “Big names” –grandes firmas de artistas-, y “no names” –la gran masa de producción de obras de artistas no reconocidos, por no tener, en muchos casos, la *seniority* que el mercado espera y que ve como garantía de “autenticidad” (entre otros factores, como la habilidad artística de la mano del artista)-. Y la segunda, los repetidos anuncios (desde 1990 hasta la fecha) de la inminente “muerte” de este movimiento artístico de acrílicos, bajo la base argumentativa de que a medida que van muriendo los artistas que iniciaron el movimiento –otra forma de decir “aquellos que sí eran *auténticos*” bajo el paradigma desglosado arriba – el movimiento no tendría continuidad, algo que no ha pasado aún.

Todo ello, en especial la segunda de estas consecuencias, ilustra como la creación de valor (y las narrativas que lo crean) en torno a las obras en los circuitos del arte contemporáneo, aún hoy en día, están muy focalizadas o derivan de un punto de mira que es, en muchos casos, *occidentalocentrista*, aunque van surgiendo formas de apreciación y creación de valor que se desvinculan de éste<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> El “discurso primitivista” (1990:8), es el conjunto de tropos que occidente ha manejado, y sigue manejando, en sus propios discursos sobre la “identidad propia” y la “alteridad ajena”. Torgovnick ilustra con los siguientes ejemplos su funcionamiento: “Those who study or write about the primitive usually begin by defining it as different from (usually opposite to) the present. After that, reactions to the present take over. Is the present too materialistic? The primitive is not –it is a precapitalist utopia in which only use value, never Exchange value, prevails. Is the present sexually repressed? Not primitive life –primitives life live in whole, without fear of the body. Is the present promiscuous and indiscriminating sexually? Then primitives teach us the inevitable limits and controls placed on sexuality and the proper subordination of the sexuality to the need of child rearing. (...) (Torgovnick 1990:8-9).

<sup>145</sup> V. también Karp 1991.

<sup>146</sup> Como gran parte de los académicos citados en este ensayo y en especial la nueva capa de comisarios y agentes culturales de herencia Aborígen que a partir de 1980 ocupan posiciones relevantes en los espacios de

También es llamativa de esta segunda consecuencia, que ciertas de las narrativas de creación de valor en torno a los acrílicos como las desglosadas y que ayudan a categorizar los acrílicos en la esfera restringida del *high/fine art*, se convierten en un *corsé*, que con la continuidad de esta práctica cuarenta años después –y con muchos de los artistas pioneros fallecidos-, deben rearticularse bajo otras formas de creación de valor en torno a las nuevas obras. Este hecho marca la “ficcionalidad” de estas –y de todas las- narrativas, a la vez que marca la “flexibilidad” y cambio en las narrativas de creación de valor en torno a las artes, así como de la importancia de la agencia de los actores (individuos) que conforman y crean estas narrativas.

Retomando el caso específico de Yuendumu, y como en el caso de Papunya y del resto de comunidades que siguen con la expansión de la práctica artística de acrílicos, en Yuendumu también la práctica artística se articula de una forma manifiestamente intercultural<sup>147</sup>, el primer estadio de la cual (antes de su circulación *cross-cultural* más amplia y clara fuera de las comunidades) es el de las relaciones con los *art advisors* de las cooperativas, especialmente. Esta relación entre artistas y administradores de cooperativa tiene las mismas características generales (de objetivos, metodología, gestión, pero también de frustraciones por ambos lados –artistas y administradores- surgidos del trabajo en una frontera cultural con límites no marcados o en proceso de ser marcados, o en continua negociación) que en el caso ya descrito de Papunya. A excepción de la organización del pago de las obras a los artistas, que como se ha mencionado ya, en el caso de Yuendumu el administrador de la cooperativa no paga el precio total de la obra sino un avance, dando el resto del importe por la tela cuando la obra se vende finalmente y sale de la cooperativa, hecho que suaviza (un poco) las tensiones y presión en la administración de la cooperativa pero que genera más frustración a los artistas, ya que ellos ya han dado, bajo las nociones intraAborígenes, la obra total (su significación cultural) en el intercambio inicial.

El rol del conocido ampliamente como “Warlu” hoy<sup>148</sup> sigue siendo el de un importante núcleo o foco (*hub*) cultural-comunitario en el asentamiento de Yuendumu, algo en lo que inciden también los centros de arte en sus presentaciones en sus páginas web, y algo en lo que inciden también los artistas al ser preguntados por los roles de los centros de arte. El “Warlu” es un espacio intercultural a nivel físico y también para con las relaciones entre los individuos que los frecuentan; es también un lugar donde las nociones de arte, cultura, sociedad y política (intraAborígenes y extraAborígenes) están manifiestamente imbricadas, hecho que se pone de manifiesto con las múltiples funciones extra-artísticas (desde un punto de mira occidental) que se llevan a cabo en el centro.

---

representación de estas obras, que son también los espacios de producción de valor cultural y narrativas en relación a las obras (en museos, centros culturales, universidades, en los medios informativos culturales, ...).

<sup>147</sup> Aunque en este apartado se haya puesto el foco más detalladamente a nivel intracultural (Warlbiri/Warlpiri).

<sup>148</sup> Basándome en los análisis de mi investigación de campo en el centro en 2009 y las constantes comunicaciones con la directora del mismo desde mi vuelta.

Evidentemente, y como hemos desglosado en el caso de Papunya, en el espacio de frontera cultural que ocupan estas comunidades, la translación de valores y cosmologías entre indígenas y no-indígenas, y el centro de arte de arte es un claro ejemplo de ello.

En el caso específico del *Warlukurlangu*, además de administrar la producción y primera circulación de las obras, éste tiene como función primordial sostentar y ayudar activamente a mantener la cultura tradicional y las necesidades culturales y sociales de los artistas y sus familiares con un gran número de proyectos, que son inseparables de la práctica artística por la relevancia y no-separación de los que gozan a nivel comunitario intraAborígen: visitas a las tierras ancestrales, viajes de caza y recolección, apoyo en los viajes para eventos entre grupos lejanos o asistencia a ceremonias (*sorry bussiness* –asistencia a funerales-, asistencia a ceremonias de compromiso, ...), *workshops* sobre administración del dinero (*dollar dreaming/money dreaming*), *workshops* con los chicos de la comunidad donde artistas ancianos enseñan y pintan con los jóvenes –pasando conocimiento y habilidades técnicas también-, el programa de cuidado de dingos a cargo de Gloria Morales (subdirectora de la cooperativa)<sup>149</sup>, entre muchos otros ejemplos, entro los cuales situamos la iniciativa de reapertura del *Men's Museum* de Yuendumu.

Los roles actuales del centro y de los individuos que en él participan y lo crean, mantienen un paralelo con las funciones y objetivos iniciales que tuvo la fundación del Warlu, entre los que destacan:

- “to promote cultural maintenance” (Dussart 2006:158, o [www.warlu.com](http://www.warlu.com)) en el sentido más amplio del término<sup>150</sup>, y que afecta a las funciones específicas y deseadas (desde el punto de vista Aborígen) de los administradores y trabajadores de la cooperativa, como en el caso de Papunya y el resto de centros de arte que se fundan bajo su estela; y también, a la vez;
- “to share their culture with the wider community, both nationally and internationally (...) to gain acknowledgement, respect and pride” ([www.warlu.com/about/people/artists/](http://www.warlu.com/about/people/artists/))

---

<sup>149</sup> V. la página web [www.warlu.com](http://www.warlu.com) para tener una idea general de estos programas y V. Morales 2004. En el texto de Morales se entiende que los perros, especialmente los dingos, son un elemento fundamental en las comunidades, como perros guardianes, como herramientas de caza y también como compañía e incluso estatus social y político intraAborígen, por ello generalmente los miembros más ancianos disponen de más y mejores dingos. Además, como puede comprobar en mi estacia en Yuendumu, para los residentes no-Aborígenes es indispensable disponer de un perro para habitar más tranquilamente en la comunidad, como herramienta de defensa en relación a otros perros pero también como mecanismo de defensa en relación a la fauna salvaje peligrosa (especialmente serpientes venenosas) que abunda en estas regiones.

<sup>150</sup> Como en funciones como: “... take painters and their kin on hunting and gathering expeditions, facilitate transportation of logistical activities surrounding ceremonial events, gather ochres for paintings and rituals, help with the daily collection of fire wood, drive painters and kin to Alice Springs and outstations to visit relatives. (...) For the painters the art-coordinators were to serves as *de facto* stand-in for non-Indigenous audiences and more broadly the state. They were supposed to “look aftes”, to “care” (*jinamardarni*) for painters and their relatives” (Dussart 2006:159)

Tanto en Papunya, como en Yuendumu, pero también el resto de centros de arte que se fundan a lo largo de 1980 hasta la fecha en los desiertos, hay una voluntad, por parte de sus artistas, de darse a conocer, de compartirse con el mundo exterior –podríamos decir-, de significarse para una audiencia no-Aborígen buscando establecer un diálogo intercultural, que, a la vez, permita ganar más respeto hacia estos grupos y sus culturas, después de más de 200 años de invisibilidad en las estructuras del estado a nivel nacional pero también en su participación a nivel internacional.

Como dice Howard Morphy en relación al arte de los Yolngu de Arnhem Land pero igualmente aplicable a los acrílicos de los desiertos:

“Painting for sale has become one of the main contexts for value creation in Yolngu art –internally as well as externally” (...) Externally, art has become a means to engage culturally with the world outside. It is an arena in which they express their values, to argue for their cause. (...) There is an emphasis on art as a means of communicating Yolngu values and knowledge –both internally through teaching the younger generations through painting and externally through exhibitions and as a medium for disseminating Yolngu knowledge. (...) Yolngu art is today seen by many in the world outside as a way of learning about Yolngu society, a means of appreciating their knowledge of the environment, as an access to the more spiritual perspective on the relations between people and the land. (...) As well as being a focal point of Yolngu identity in the outside world, art is also seen as a potential arena (...) to create new forms of articulation with the non-Yolngu world” (2007:81-82).

Por ello, y como se ha demostrado a través de ciertas de las iniciativas fundacionales de la práctica de acrílicos en Papunya y Yuendumu:

“(...) representation has become increasingly significant as a social practice through which indigenous people engage the wider world. (...) The status of cultural production has been inflected with a further consciousness in this new context: for Aborigines, to make a painting now is also sometimes “representing one’s culture”. (Myers 2002:273)<sup>151</sup>.

A través de ejercer control sobre dicha representación en un marco social vinculado a la producción y circulación de los acrílicos, estos grupos (y las obras como objetivaciones de ellos y sus valores intraculturales) han activado también una revisión y quiebra de los discursos de Aboriginalidad coloniales impuestos exógenamente sobre ellos y que mantienen aún hoy en día un fuerte arraigo en

---

<sup>151</sup> La misma conclusión ofrece Howard Morphy en sus estudios centrados en la producción de acrílicos en zona de Arnhem Land. V. Morphy 2007 y 2001.

el concierto colectivo internacional. En relación a este punto, una aproximación a la pintura de acrílicos permite deconstruir tres puntos principales de las narrativas de Aboriginalidad coloniales: la homogeneización de la diversidad de los grupos Aborígenes que eran presentados como un único bloque social, la visión de dichos grupos como parte de la naturaleza y sin cultura y, por último su ejemplaridad como remanentes de un pasado prehistórico. Los tres discursos se forjan también a través de las herramientas de subyugación de la empresa colonial australiana, como formas de ocupación legítima del territorio y sus gentes.

Como analiza Lynette Russell:

“To create “the Aborigines” as an undifferentiated mass and locate them ... it required the delineation of the people and the land as synonymous, and the depiction of the landscape as a non-cultural entity (McNiven and Russell 1995, Russell 1998, Russell 1999, Russell 2000). The colonial deconstruction of the indigenous cultural landscape involved de-legitimising Aboriginal associations with their land. (...) In settler colonial discourse the Australian landscape has been portrayed as a homogeneous acultural whole rather than a matrix of culturally significant sites and locations. To deny that the indigenous landscape represented a framework through which history was created, and lives were regulated and given meaning (McNiven 1994a:6, 1998), removed from the landscape its cultural properties. Aborigines were viewed as “living in a state of nature” (Collins 1798:452) and therefore as being at home in any natural setting, and constrained by environmental forces” (Russell 2001:2)<sup>152</sup>.

Esta construcción de homogeneidad del territorio, o desierto en el caos que nos ocupa, fue uno de los elementos que facilitó y “justificó” el desplazamiento de estos grupos de sus respectivas tierras ancestrales, los acrílicos como hemos visto se convierten en herramientas para recuperar dichos territorios, a la vez que se afirma la profunda significación cultural del territorio, y por lo tanto, el complejo sistema cultural Aborigen, largamente negado en la ideología colonial. Por otro lado los acrílicos también permiten afirmar la diversidad socio-cultural y política de los grupos de los desiertos enrolados en la práctica artística, elemento que queda también visualmente patente en las diferentes escuelas de los desiertos así como en los usos y formas de su iconografía estética.

Por último, en relación a la preconcepción, estereotipo o mirada ampliamente extendida que localiza dichos grupos como ejemplos de lo que Said (1978:167) denominó “unimaginable

---

<sup>152</sup> Para una información completa al respecto del rol de la declaración de Australia como *terra nullis* y la construcción de la categoría colonial de Aborígenes o Aboriginalidad V. Attwood 1989. A la teoría de Russell se vuelve de forma más extensa, como ya hemos anunciado, en el último bloque dedicado al *Musée du Quai Branly*.

antiquity” y que, consecuentemente, veía dichos grupos sociales como estáticos, sin posibilidad de cambio y también abocados a la extinción; la articulación de una práctica de acrílicos, los roles multifuncionales de la misma (a nivel intraAborígen pero también en relación con el mundo no-Aborígen) y su importancia en los circuitos del arte contemporáneo nacional pero también a nivel internacional que sigue desplegando, afirman: 1) su contemporaneidad, tanto temporal como ideológica en el marco internacional y crecientemente global en el que vivimos, y 2) la adaptabilidad, flexibilidad y constante actualización a nuevos contextos inherente a sus estructuras ideológicas y culturales tradicionales.

El arte, para dichos grupos, o los acrílicos para las sociedades de los desiertos, se ha convertido en una herramienta para interactuar con el mundo exterior afianzando, a partir de 1970 lo que Clifford (2004) conceptualizó como el aumento de la presencia indígena en el mundo crecientemente interconectado en el que vivimos. A lo largo de los siguientes dos bloques de este estudio, se analizan los acrílicos en su circulación internacional exclusivamente en el espacio museográfico europeo, como representaciones de las culturas productoras y como herramientas para el diálogo intercultural.

Como punto de partida, debemos tener en cuenta que la popularización de muchas de las ideas de Aboriginalidad coloniales aún presentes en el imaginario colectivo de raíz occidental se forjan en la constitución del engranaje colonial pero se popularizan a través de las representaciones visuales y textuales especialmente en los ámbitos de la antropología y la representación museográfica. Por ello, el éxito de una práctica artística contemporánea de acrílicos, permite confrontar dichos estereotipos de Aboriginalidad en el mismo espacio institucional en el que se forjaron, en el museo. La aceptación de los acrílicos en los circuitos de circulación, producción de conocimiento y exhibición de las artes y las culturas contemporáneas ilustra además, los giros que las disciplinas que tradicionalmente se habían ocupado de estos sujetos (tratados como objetos) han sufrido desde la década de 1970 especialmente: estos son la antropología y la historia del arte. El revisar y anunciar algunos de los cambios más significativos en dichas disciplinas, es necesario para llevar a cabo una mejor comprensión del objetivo del siguiente bloque de estudio que no es otro que el de presentar una historia de la presencia de acrílicos en los espacios de circulación museográfica europeos de 1982 a 2012.

## BLOQUE 2:

### “*PUZZLED BY ALL DOTS*”<sup>153</sup>”

## HISTORIA DE LA PRESENCIA DE ACRÍLICOS EN EL ESPACIO MUSEÍSTICO EUROPEO.

1982-2012

El siguiente bloque de estudio traslada su marco geográfico de análisis a Europa, recopilando y analizando la historia de la presencia de acrílicos en el espacio museográfico europeo, a través de la articulación de su circulación y de los actores implicados en ella.

La entrada de acrílicos en espacios expositivos europeos es deudora y a la vez activa amplias reflexiones y ensayos prácticos, de comisariado, que denotan e ilustran algunos de los principales desafíos disciplinares y prácticos que la antropología, la etnología y el arte llamado hoy contemporáneo (en formación) afrontaron a partir de 1970. Entre estos podemos subrayar: la centralidad de la multiculturalidad; la construcción de la identidad y la alteridad en el mundo contemporáneo; la noción misma de arte contemporáneo; las correspondencias y problemáticas en torno a lo global y lo local; la práctica de la recolección y exposición del presente de dichas sociedades anteriormente consideradas en proceso de desaparición; la crítica y reflexión, así como la deconstrucción, de actitudes y clichés de larga tradición hacia dichas sociedades indígenas vinculadas a las dinámicas del hecho colonial y las distintas dinámicas de los imperios; la consciencia e investigación alrededor del rol que jugó la representación cultural como estructura de subyugación imbricada a las dinámicas de la estructura colonial; la creciente visibilidad y empoderamiento de la presencia indígena en el nuevo orden global en constitución y la centralidad de las manifestaciones artísticas en estos procesos; los ensayos de autorepresentación y autoafirmación artística de dichas sociedades; y finalmente, también, la construcción de valores y paradigmas en los sistemas de arte-cultura contemporáneos y los agentes y procesos constituyentes de dicha construcción, arraigados en su circulación...

---

<sup>153</sup> Expresión usada por Felicity Whright (1998) en referencia a una frase de una de las coleccionistas europeas que crearon la colección *Walonia*, Franca Meeuwssen.

Estas temáticas se recuperan de forma más o menos explícita a lo largo de los siguientes capítulos, que analizan la entrada, evolución y consolidación de la presencia de los acrílicos de los desiertos en contextos expositivos europeo, o que crean una historia de la presencia de los acrílicos sobre tela en el espacio museográfico europeo.

Como veremos en el primer capítulo de este bloque, una de las principales, aunque no única, vía de acceso de los acrílicos al espacio museográfico europeo es a través de exposiciones de carácter temporal. Por ello, el hilo troncal de los siguientes apartados se estructura alrededor de dicho tipo de exposiciones. No por ello se obvian ni olvidan otros mecanismos de acceso de los acrílicos en Europa, como sería el rol de las galerías y galeristas que se especializan en la promoción de este tipo de arte y artistas<sup>154</sup>, la presencia y entrada a través de bienales y festivales artísticos, la participación en ferias de arte o incluso en festivales de cultura, la formación de colecciones en museos de arte, antropología, museos de las culturas del mundo, o museos de ciencias,... No obstante, estos otros circuitos no se analizan *per se* sino a través de sus relaciones múltiples y dispares con exposiciones de carácter temporal, y sólo en algunas ocasiones se analizan como casos de estudio para ofrecer un marco contextual más amplio, como en el caso de la participación de Australia en las bienales de Venecia de 1990 y 1997. En otros casos, por ejemplo la participación de acrílicos de Papunya en la 13 Documenta de Kassel de 2012 o la participación de acrílicos en la Bienal de Lyon de 2000 son sólo una nota al pie.

La investigación en la que se basan los siguientes capítulos, que - salvo el primero - todos son casos de estudio independientes pero interconectados, ha compendiado (V. anexo) el mayor número de exposiciones temporales en territorio europeo donde los acrílicos son el tema único de exposición, o donde estos desarrollan un papel altamente significativo. El arco temporal que delimita este compendio cubre las últimas tres décadas, empezando en Londres 1982 y concluyendo en París en 2012-2013. El objetivo que guía los siguientes tres capítulos es el de elaborar una primera historia

---

<sup>154</sup> Es importante subrayar que el rol de galeristas y galerías de arte aparecen en este estudio, pero no se analizan ni catalogan las exposiciones temporales que organizan en el marco de sus sedes privadas o en eventos y ferias vinculados al mercado del arte. Por ejemplo, en el caso de la galería parisina *Arts d'Australie*, una de las pioneras en la capital francesa y una de la más dinámicas, el rol de dicha galería se contextualiza a través de las múltiples exposiciones temporales en museos franceses que su fundador, Stéphan Jacob, ha organizado en los últimos 20 años; pero no se analizan sus participaciones anuales a ferias de arte, como *Art Paris Art Fair*, *Parcours des Mondes*, *Art Elysées*; ni las exposiciones que organiza de arte Aborigen para otras galerías; ni las exposiciones que hace en su propia sede (aunque son mínimas). Sí se catalogan y menciona su rol en la organización de varias exposiciones temporales en museos, su rol como comisario de la colección de arte Aborigen del *Musée des Confluences* y en general su rol en la circulación y consolidación de la entrada de acrílicos en el marco expositivo europeo. Otro caso, que se trata a parte, sería el rol de galería *Artkelch* (Freiburg, Alemania), galería especializada en arte Aborigen contemporáneo, que aparece en este estudio analizada a través de su iniciativa anual *PROCOMMUNITY!*, donde las obras salen de la galería hacia distintos museos como espacio de promoción y formación del gusto en torno al arte Aborigen contemporáneo de distintas comunidades de los desiertos, consolidando una expansión de conocimiento sobre dichos artistas, centros de arte y evoluciones de estilo.

general de la presencia y consecuente circulación de los acrílicos en el territorio museográfico europeo, elucidando por lo tanto:

\*el dónde: países y tipo de instituciones donde se llevan a cabo estas exposiciones;

\*el quién: los agentes o actores implicados en la materialización de las exposiciones;

\*el qué: los centros de arte, artistas y colecciones que más circulan en estas exposiciones;

\*el por qué: los marcos contextuales que canalizan estas exposiciones (vinculado a muchos de los temas ya introducidos);

\* el cómo: que aparece a lo largo del estudio a través de distintos puntos como son las relaciones con lo que ocurre en Australia, las negociaciones con actores australianos, las formas expositivas que toman ciertas muestras analizadas, los materiales e informaciones sobre las muestras... Este “cómo” se analiza de forma más clara a través de los diferentes casos de estudio que se han elegido por su singularidad. Y, por último,

\* el cuándo: que es el elemento organizador de los tres capítulos que consituyen la historia de la presencia de acrílicos en Europa. La organización cronológica permite una periodización de la presencia de los acrílicos en tres fases temporales con peculiaridades significativamente distintas. Aunque, como toda periodización, estos cortes temporales no niegan continuidades con la fase anterior, ya que el hecho de periodizar es siempre consecuencia de la voluntad de ordenación y afán de segmentación y categorización para una mejor estructuración del saber. Consecuentemente, en varias ocasiones, para una comprensión más adecuada de los casos de estudio que se presentan, hay saltos temporales que rompen el orden cronológico. Ejemplos de ello es el caso de estudio francés que es el único donde las propuestas expositivas de 1990 a 2012 forman parte del mismo apartado; o el caso de estudio dedicado a los espacios de exposición de “excepción” que también cubre dos de las tres décadas.

Por ello el título de este bloque recoge la cita de una de las dos coleccionistas europeas que crean la colección Walonia: *puzzled by all dots*. Como ya hemos introducido, esta referencia metafórica – centrada en la iconocidad del punto que ha popularizado las telas de acrílicos- ilustra visualmente el trabajo y objetivo que ha supuesto este compendio: unir en un *puzzle* histórico diferentes puntos (países, espacios de recepción, actores implicados, colecciones, centros de arte y correspondencias y relaciones con los desarrollos australianos coetáneos,...) que conforman esta “tela” dedicada a visualizar la presencia de acrílicos en Europa a través de exposiciones temporales. Además, el significado del verbo, *puzzled*, sintetiza a nivel emocional, el proceso y la presencia de acrílicos: desconcierto – incomprensión – sorpresa - perplejidad.

Por último en relación a este bloque de estudio, debemos especificar que no todas las exposiciones se analizan por igual, ya que el foco de atención está en subrayar la construcción de la presencia de acrílicos en el espacio expositivo europeo, por lo que cada exposición sirve para introducir cambios significativos y contextuales en relación a dicha formación. Para reforzar estos cambios al inicio de cada uno de los tres capítulos que conforma esta historia de acrílicos en Europa se desglosan las principales singularidades del período cubierto.

Como también se ha anunciado, los materiales y fuentes que son la base del estudio van desde la lectura de todos los catálogos (de las muestras que sí tuvieron), pasando por la consulta de materiales de archivos en los museos en que se ha tenido acceso tanto digital, como *in situ* o, también, a través de conseguir materiales de archivo que se han digitalizado desde los museos y se me han mandado por correo electrónico. Estos materiales incluyen: tanto notas de prensa, programas de actividades alrededor de la muestra, contactos y negociaciones de los distintos participantes que permiten la materialización de la exposición, e incluso los roles de cuerpos e instituciones gubernamentales implicados en exposiciones que son de promoción de las artes.

En esta primera compilación, redacción e interpretación de la historia de la presencia de acrílicos en Europa, a través de las exposiciones temporales, hay dos puntos que se dejan fuera debido a los límites establecidos en este estudio, que son, recordemos: la circulación y formación de la presencia de los acrílicos en Europa, basado especialmente en los espacios de recepción (tipo de museos y países), agentes implicados (a nivel individual e institucional) y en las narrativas de construcción del valor de dichos acrílicos. El primer punto que se deja fuera es la recepción crítica de dichas exposiciones, especialmente las reseñas en periódicos locales, pero sí se tienen en cuenta reseñas en revistas de arte especializadas, en los casos en que ha habido recepción crítica de las muestras. El segundo punto que queda fuera son las narrativas de visualidad ligadas al análisis de la forma expositiva o escenografía museográfica –salvo contadas excepciones-, que se deja para un proyecto posterior centrado en la visualidad.

Antes de adentrarnos en este estudio de compilación de la historia de la presencia de acrílicos en el espacio museográfico europeo (en sentido geográfico) es necesario, como anunciábamos, enmarcar teóricamente los principales giros que la disciplina (en formación a partir de 1970) del arte contemporáneo y la antropología y la etnología sufren a nivel de práctica comisarial y de estructuración propia, que afectan a la recepción, interpretación y formulación de exposiciones relativas a las telas de acrílicos de los desiertos.

## 4.- MARCO TEÓRICO: GIROS DISCIPLINARES.

### 4.1.- ARTE CONTEMPORÁNEO: MULTICULTURALISMO Y AMPLIACIÓN DE FRONTERAS (GEOGRÁFICAS E IDEOLÓGICAS).

En los circuitos de arte contemporáneo en formación en la década de 1970-1980 –más claramente-, los acrílicos de los desiertos entran en Europa como causa y consecuencia de la crisis artística que supuso el posmodernismo o, según Ian McLean -entre otros-, la crisis del modernismo, si contemplamos el posmodernismo como nomenclatura abstracta e indefinida que sólo refiere al hiato entre el final del modernismo y a la nada o búsqueda de algo después de éste<sup>155</sup>:

“The very need for a term like postmodernism signalled a crisis in modernism. The crisis was not confined to Australia and went well beyond the generational change that had long characterised avant-gardism. It was not another crisis of style –such crises are the life-blood of modernism. For the first time Western modernism did not have answers to the questions being asked by artists and critics around the world. The crisis-driven agenda of avant-gardism seemed exhausted, as if crisis itself was no longer enough to drive meaningful change. Further, the crisis was deep-seated and by 1980 seemed interminable, having stymied the artworld for nearly 20 years. Preoccupied with increasingly arcane critiques of modernism, or with anti-aesthetic strategies that sought the ground zero of meaning, or with the loss of familiar grand narratives, artists stood staring onto an undifferentiated field that, in its infinite variability, seemed a futile place. This hiatus came to be called postmodernism. The time was ripe for something completely different and unexpected.”(McLean 2011:44).

Esta crisis, vista de una u otra forma, está marcada ostensiblemente por una nueva cultura crecientemente global que pone los términos de multiculturalidad, así como los de identidad y alteridad en el foco de debate teórico y en la práctica tanto artística como de comisariado. Junto con ellos, las nociones de centro y periferia artística (o de artista del centro o de la periferia) y las nomenclaturas de global y local, cobran protagonismo y buscan nuevas articulaciones y sentidos.

---

<sup>155</sup> En una línea similar Bhabha define: “The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological “limits” of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, event dissident histories and voices –women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. For the demography of the new internationalism is the history of postcolonial migration, the narratives of cultural and political diaspora, the major social displacements of peasant and aboriginal communities, the poetics of exile, the grim prose of political and economic refugees. It is in this sense that the boundary, according to Heidegger, is the place from which *something begins to its presencing* in a movement not dissimilar to the ambulant, ambivalent articulation of the beyond that I have drawn out (...)” (Bhabha 1993:66)

En esta nueva situación, inestable o en proceso de construcción, la noción de multiculturalidad se establece como núcleo de la expansión de propuestas artísticas y de artistas que entran en los circuitos, también en proceso de descentralización, del mundo del arte contemporáneo. Los acrílicos de los desiertos son parte de estos movimientos y artistas, que bajo el paradigma moderno anterior eran considerados y apartados como “foráneos”, “otros”, “marginales” o sin categorización fija; además de sin voz ni espacio de autorepresentación o consideración discursiva, más allá de la de lo “primitivo” construido sobre un sustrato de diferencia (exotizante o asimilativa) en relación al supuesto modelo “occidental”, como la más alta forma de civilización. Estos elementos se retoman en el siguiente apartado dedicado a los giros en la disciplina antropológica que fue un puntal teórico de construcción de dicha diferencia dicotómica.

Las vías de entrada de la multiculturalidad, y especialmente de una multiculturalidad vista y argumentada desde un posicionamiento que buscaba ser poscolonial<sup>156</sup>, cobra fuerza en el escenario artístico internacional a partir de 1992; año altamente significativo, así como combativo y subversivo discursiva y artísticamente, por marcar simbólicamente el quinto centenario del “descubrimiento” de América bajo la narrativa hegemónica y eurocéntrica moderna en proceso de deconstrucción. A partir de este momento la multiculturalidad ocupó un plano más preferente de manera ya irreversible en los espacios, instituciones y circuitos del arte contemporáneo; y lo hizo, como resume Anna Maria Guash:

“a través de tres vías diferentes: la inclusión de artistas del Tercer Mundo en grandes acontecimientos internacionales como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, la presentación de exposiciones<sup>157</sup> del tipo *Magiciens de la terre*<sup>158</sup> basadas en una apuesta de diálogo y cohabitación entre el arte de las minorías y el del Primer Mundo (*Cocido y crudo*<sup>159</sup>), y la difusión internacional, a través de exposiciones, de arte contemporáneo de África negra, del Magreb, de Australia y de Latinoamérica” (Guash 1997:399).

Estas vías sintetizadas por Guash son altamente significativas para la entrada y posterior asentamiento de los acrílicos de los desiertos australianos en Europa (como centro artístico tradicional dentro del paradigma moderno), y nos permiten situar la entrada de los acrílicos como parte de un fenómeno transnacional. Es necesario subrayar, que aunque el hilo discursivo de nuestro análisis se centra en la llegada a Europa de los acrílicos a través de la tercera de las vías “la difusión internacional, a través de exposiciones, de arte contemporáneo de (...) Australia (...)”,

---

<sup>156</sup> O lo que Thomas McEvilley considera “faceta poscolonial de la posmodernidad” (McEvilley 1992).

<sup>157</sup> También conceptualizadas como *global shows* (Mosquera 1994), concepto que se retoma más adelante.

<sup>158</sup> *Magiciens de la terre*, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou and Grande Halle de La Villette, Paris: 18 Mayo –14 Agosto, 1989. Comisario: Jean-Hubert Martin.

<sup>159</sup> *Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 Diciembre 1994 – 6 Marzo 1995. Comisario: Dan Cameron.

todas las demás tienen presencia en este estudio de forma más o menos profunda metodológicamente.

Además, como ampliación de la vías antes arriba anunciada, en el caso de los acrílicos, y éstos como parte de la categorización genérica de “arte Aborigen contemporáneo”, se amplían a dos más: la presentación y promoción de dichas múltiples formas artísticas en ferias de arte comerciales (como ARCO o la *Cologne Art Fair*), especialmente en la década de finales de 1980 y principios de 1990; y también con la formación (más tardía, a partir de finales de 1990 e inicios de 2000) de museos dedicados a dichas artes en Europa, como el caso del *Aboriginal Art Museum Utrecht* o el *Australian Aboriginal Art Museum “La Grange”* en Môtiers, Suiza, entre otros que se desarrollan como caso de estudio en el último capítulo de este bloque.

En este contexto del arte contemporáneo, debemos tener en cuenta, que la entrada de los acrílicos y del llamado arte Aborigen contemporáneo como categoría genérica de múltiples, complejas y dispares propuestas artísticas contemporáneas, hace su primera aparición en Europa (y en los circuitos artísticos globales contemporáneos) como parte de la entrada de la Australia artística como conglomerado nacional, que, anteriormente, bajo el modernismo artístico, era considerada como un espacio de producción artístico regional europeo, como su extensión –aunque en la otra punta del globo-. Australia es uno de los países del margen que con los giros ideológicos y de reposicionamiento geopolítico a partir de la 2ª guerra mundial, y, especialmente después de los procesos internacionales de descolonización, se emancipa artísticamente de las influencias europeas y americanas forjando y ensayando una práctica artística propia, en diálogo, no sólo con lo internacional sino reflexiva a nivel de demandas nacionales e incluso nacionalistas.

Australia ilustra también parte de los procesos de descentralización de los centros artísticos tradicionales. La fundación temprana de la Bienal de Sídney en 1973<sup>160</sup>, al ser una de las pioneras, se ha convertido en ejemplificativa y afirmativa de este proceso, al que seguirán otras como la Bienal de la Habana (fundada en 1984), la Bienal de artes visuales de Estambul (Turquía<sup>161</sup>) o la corta y

---

<sup>160</sup> Es relevante subrayar el rol del primer ministro Gough Whitlam en la fundación de la Bienal de Sídney, igual que la tuvo en la fundación del *Aboriginal Arts Board* y en la construcción de la *Sydney Opera House*, todas estas iniciativas en 1973. Como se ha comentado ya en el bloque anterior, Whitlam como primer ministro australiano administró también la cartera ministerial de arte y la promoción de éste en todos sus aspectos fue un revulsivo en la participación de Australia en los circuitos contemporáneos de arte y cultura como un país más, lejos de la localización regionalista que había ostentado antes de 1970. La posición australiana como plena participante de los circuitos de arte y cultura contemporáneos será la apuesta de Whitlam y verá sus frutos y se consolidará a partir de 1980. En ella los acrílicos y el llamado genéricamente arte Aborigen contemporáneo tendrán un rol esencial.

<sup>161</sup> Aunque el año de fundación de la Bienal de Estambul fue el mismo 1973, no se hizo una bienal propiamente de artes visuales hasta 1987. En las primeras ediciones las artes plásticas formaban parte de un marco expresivo más amplio, aglutinando música, teatro, cine..., es a partir de 1984 que empieza una separación de disciplinas artísticas, con la creación del Festival de Cine, al que sigue el 1987 la mencionada Bienal de artes plásticas.

simbólica historia de la Bienal de Johannesburgo, fundada en 1995 y cerrada en 1997, un mes antes de lo que estaba establecido en el programa.

El caso australiano, especialmente vinculado con la entrada del “arte Aborígen contemporáneo” en los espacios expositivos y discursivos europeos (y no sólo europeos), se avanza a la fecha simbólica de 1992 antes mencionada, aunque revolotea a su alrededor. Es especialmente en la fecha, también simbólica, de 1988, como marca del bicentenario de la llegada y asentamiento permanente británico a Australia, cuando las manifestaciones artísticas Aborígenes empiezan a canalizar, sin vuelta atrás, la revisión y crítica a la historia colonial ampliamente silenciada en las narrativas históricas oficiales (lo que W.E.H. Stanner conceptualizó en 1968, como ya hemos mencionado, como “*the great Australian silence*”<sup>162</sup>), y al mismo tiempo a repositionar y a rearticular a través del arte cuestiones de central importancia como el cómo estar en un mundo rápidamente cambiante y marcado por la herencia colonial, sus secuelas neocoloniales y con una estructura imperante del capitalismo en expansión de forma más y más global. Todos estos elementos aparecen, pero también delimitan, estrechamente la circulación y el consumo del arte y la cultura, así como su producción y categorización; y los acrílicos, como ya hemos visto en el bloque anterior, son parte constituyente de estas dinámicas.

Es a partir de la fecha simbólica de 1988 que los acrílicos hacen su entrada más significativa en Europa, y estos entran como ejemplo icónico de la revolución y renovación de una práctica artística Aborígen estrictamente contemporánea: no sólo a nivel de coexistencia temporal –algo que bajo el paradigma moderno se les había negado a dichas sociedades Aborígenes australianas, como ya hemos anotado y como retomaremos en el siguiente apartado bajo el marco antropológico-, sino también por ser innovadora y resolutiva en relación a temas en debate del mundo del contemporáneo. Por ejemplo: en los debates sobre el conceptualismo artístico, las articulaciones global-local en el arte y la cultura, la formulación de identidades poliédricas (que van de lo individual a lo colectivo) que son tanto políticas como artísticas, la faceta política del arte, la *territorialización* de la identidad -vinculada por ejemplo a temas de soberanía sobre tierras ancestrales, empoderamiento, percepciones y formas de estar y habitar dichos territorios-, la centralidad de posturas sobre el medioambiente y la ecología o la revisión y crítica histórica relacionada con las estructuras y narrativas de los procesos de modernización, entre muchos otros elementos actuales.

---

<sup>162</sup> *The great Australian silence* fue definido por Stanner como el repetido ‘cult of forgetfulness practised on a national scale’ en el que las relaciones entre indígenas y no-indígenas en Australia eran foco central de revisión, especialmente por lo que se refiere a invasión del territorio, desplazamiento, masacres y políticas genocidas como las llamadas *stolen generations*. Siguiendo la línea de Stanner y con un crecimiento exponencial nace una disciplina histórica australiana renovada, que va de la mano también del nacimiento y formulación de la disciplina de los estudios indígenas australianos, participantes de dicha revisión. Entre los participantes más notables encontramos por ejemplo a los historiadores Henry Reynolds o a Bain Attwood.

Esta eclosión de la consciencia de la multiculturalidad, que de manera exponente a partir de 1980, ocupa la escena internacional del arte y que creó la ilusión y debates en relación al concepto de un nuevo internacionalismo en la década de 1990<sup>163</sup>, ha sido foco de duras críticas que ven en su presencia, o mejor dicho, en cierta articulación y promoción de su presencia una nueva fase de expansión y “colonización” por parte del capitalismo (crecientemente global) hacia las estructuras de la cultura y del arte contemporáneo; donde, bajo la seña de la multiculturalidad, los tradicionales polos de poder artístico se repositionan a través de una actitud de “canibalismo estético del otro”, para desactivar su verdadera potencialidad subversiva y dialógica. En esta línea, críticos como Gerardo Mosquera, Iván de la Nuez o Néstor García Canclini, todos voces procedentes de esos márgenes modernos que se repositionan como emergentes centros, avisaron, en la década de los 1990:

“(…) el multiculturalismo resulta en ocasiones un eufemismo que oculta relaciones de dominación. Por un lado, la representación multicultural no porta a menudo los intereses de las mayorías de cada grupo étnico. Por otro, puede prolongar la vieja mentalidad que separa lo “cultural”, lo “local” y lo “no occidental” de lo “internacional”, del “Arte” en mayúsculas. (...) La cuestión que nos ocupa advierte acerca del uso de términos como “multiculturalismo”, “comunidad” o “hibridación” en calidad de totalizaciones armónicas, sin analizar las estructuras y relaciones de dominio que en ellas actúan. Estos conceptos nunca deben significar una complacencia en la condición subalterna, sino lo contrario” (Mosquera 1994:14).

“Si el proyecto anterior de la modernidad asumía la reconstrucción del mundo desde los modelos centrales, que eran extendidos por toda la periferia, ahora el juego se ha invertido: ha cambiado el *gesto* y la dirección por la que el mundo occidental se restituye a partir de su propia crisis. Vivimos un presente en el que los centros se restauran desde unos modos periféricos (...) Todo ello con el espejismo, aducido por más de un crítico cultural, de que pertenecemos a un mundo policéntrico (...) y a los postulados de lo que bien podríamos llamar la “versión eufórica” de esta crítica. (...) Desde estas posiciones *afirmativas* se ha configurado una variante hegemónica del multiculturalismo que ha apostado por una especie de invasión a los centros culturales y dibuja un itinerario cultural que se ha hecho dominante en lo que ha transcurrido de los años 90. Es así como se ha formulado el espectáculo homogéneo y hegemónico de la cultura contemporánea. (...) En realidad, esta variante inclusiva parece repetir con un *gesto* diferente un *sentido* similar al de la modernidad, enmascarado en el a cadena de descentramientos que propone” (de la Nuez 1994:27 cursivas del mismo de la Nuez).

---

<sup>163</sup> V. Fisher (ed.) 1994.

En la misma línea el crítico y artista portugués Carlos Vidal también decía en 1994:

“Pero el multiculturalismo no es, obviamente, ningún estilo estético. Se convirtió en un concepto al servicio de los productores de conceptos y de *representaciones separadas* de la realidad, de lo vivido o, muy particularmente, de la vivencia intrínseca del arte y del propio mercado (en el fondo, el fomento de todo ello). Esto es, fue el mercado y su modo de funcionamiento vinculado a las facetas más avanzadas del capitalismo lo que impulsó la necesidad de este debate, tal y como, por otro lado, fue consolidando y cotizando otros debates como el de los “derechos humanos,” la bioética”, etc.)”  
(Vidal 1994:22)

A pesar de estas críticas que ahondan en las estructuras de expansión del capitalismo en su fase de globalización cultural y artística, y a pesar de la consciencia de dicha situación, no se niega en ningún momento la oportunidad que dicho multiculturalismo, y la consecuente circulación de arte transnacional que supone, puede repercutir en diálogos interculturales más intersubjetivos, que más que distanciar la alteridad, esos “otros” de la ideología moderna y en cierta tendencia los mismos “otros” pero posmodernos, ésta sea usada para repensar de forma expansiva e inclusiva la identidad, o mejor dicho la narración y construcción de ésta<sup>164</sup>.

En estas décadas iniciales, el multiculturalismo parte de una subyacente noción de identidad conscientemente construida, dinámica, cambiante e histórica, y ya no monolítica, esencial, natural y estable. En palabras de Néstor García Canclini, apoyado en los discursos del constructivismo académico de las ciencias sociales y culturales, se define la identidad como “not as an atemporal essence that is expressed, but as a construction that is narrated” (Canclini 1995:37); y propone estudiar los modos de construcción y narración (así como de representación de éstas) “within the sociocultural conditions of production, circulation and reception” (Canclini 1995: 37). Bajo éste marco teórico, el mismo autor gira la mirada al creciente contacto cultural que lleva al multiculturalismo y propone sobrepasar el paradigma que aproximaba el contacto cultural contrastando las diferencias entre grupos estáticos (Canclini 1995:38) y aproximarla estudiando las “*unequal ways in which the groups appropriate elements from various societies, combine them and transform them*” (Canclini 1995:38, cursiva de Canclini). Consecuentemente, Canclini afirma: “The object of study must therefore be not only difference but also hybridity” (Canclini 1995:38),

---

<sup>164</sup> En esta misma línea ahonda Ivan Karp, con el que terminamos este capítulo, cuando, analizando las políticas de representación de la alteridad y la identidad en la marco expositivo, concluye: “Exoticizing and assimilating are all we have to reach out to the unknown (...) The error is not in using these strategies, but in failing to reflect on our own work when making analogies with the other and in treating our Works as if they were naturally occurring –as if they did not also carry the unacknowledged baggage of other associations” (Karp 1991:14)

aproximándose a la línea propuesta de Homi Bhabha<sup>165</sup>. Ambos parten de una comprensión de la identidad contemporánea como “polyglot, multi-ethnic, migrant, composed of cross-elements from various cultures” (Canclini 1995:38), hecho que lleva a Canclini a definirla como “transterritorial and multilingual” (Canclini 1995:39) en oposición a la comprensión y articulación de las identidades modernas que define como “territorial and almost always monolingual. They were fixed by subordinating regions and ethnic groups to a more or less arbitrary defined space called nation, which was opposed –in the form of its state organization- to other nations” (Canclini 1995:39).

En este proceso de repensar y replantear la identidad, en el sentido de construcción narrativa, la manifestaciones del llamado genéricamente “arte Aborigen contemporáneo”, y los acrílicos convertidos en icono de éste, actúan y activan en Australia los procesos de definición de la identidad (o identidades) australianas desde 1970, y especialmente 1980, hasta hoy en día. Y más si contemplamos la identidad hoy, en su sentido de constante construcción narrativa, como un proceso de “coproducción”, como lo hace Canclini: “insofar as it is a narrative that we are incessantly reconstructing, and reconstructing together with others, identity is also co-production” (Canclini 1995:39). En este caso los acrílicos son una de las opciones y experiencias (o experimentos) del replanteamiento de dicha identidad (no sólo artística pero también) australianas; así como de los distintos grupos indígenas implicados en el movimiento, que buscan nuevas opciones de relación con el país, el territorio, la política, la historia, el entorno y la cultura, lejos ya de las oposiciones entre tradicional y moderno, sino creando, negociando y articulando, como sugiera Bhabha, desde el intersticio, el *in-between*:

“These “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood and communal representations that initiate new signs of cultural difference and innovative sites of collaboration and contestation. It is in the emergence of the interstices –the overlap and displacement of domains of difference- that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated” (Bhabha 1993:63).

Porque, a partir de 1970, uno de los elementos que está en el primer plano es el derecho a significar y a significarse, a posicionarse y a representarse, en relación a las políticas de identidad. Y este “derecho de significar” (parafraseando a Bhabha) “concerns not so much the celebration of the persistence of tradition as much as an acknowledgment of its powers of reinscription and iteration: its forms of displacement and relocation” (Bhabha 1993:63). En este proceso, dentro del marco de circulación y replanteamiento del arte contemporáneo y la cultura contemporáneas, los acrílicos de

---

<sup>165</sup> “ ‘difference’ is not so much a reflection of *pre-given* ethnic or cultural traits set in the tablets of ‘fixed’ traditions as it is a complex, ongoing negotiation –among minorities, against assimilation” (Bhabha 1993:62, cursive de Bhabha).

los desiertos cobran un rol de experimentación y afirmación singular, que dialoga y se opone de forma fundamental con el “no-derecho” a significar que tuvieron (dichas culturas Aborígenes productoras y sus artes) bajo el paradigma y la ideología modernas, así como con el encorsetamiento, aun discursivamente presente, de la noción de tradición versus la de innovación o modernidad que, como categorías inmóviles, están próximas e interpelan también a las de autenticidad e inautenticidad para definir dichas producciones artísticas y sus grupos de origen y producción<sup>166</sup>. Por ello, y también en palabras de Canclini, “The study of how relationships of continuity, rupture and hybridisation unfold between local and global, traditional and ultra-modern systems of cultural development, is today one of the greatest challenges in rethinking identity” (Canclini 1995:40).

Bajo el imperativo contemporáneo del derecho a significar o significarse, representar o representarse, una de las críticas más significativas en relación a la gestión y articulación de la multiculturalidad en el arte contemporáneo desde mediados de 1990 se ha centrado precisamente en los llamados *global shows* y también en las exposiciones de arte contemporáneo de una cultura (especialmente de las consideradas “otras”, “periféricas” o “minoritarias” bajo el centralismo cultural modernista occidental) en otra; específicamente cuando se exhiben en localidades consideradas centrales, que es en la mayoría de los casos. Este tipo de exposiciones y los *global shows*, encabezados por *Magiciens de la terre* de 1989 en París como contrapartida crítica y posmoderna al *Primitivism in XXth century art* de 1984 en Nueva York, han sido percibidos por parte de la crítica del arte como espejismos de un cambio de rumbo en la práctica de comisariado y en la democratización y descentralización del arte contemporáneo, ya que de modo más general se consideran un espejismo del giro ideológico que se viene narrando.

El foco de esta tendencia crítica se centró en el *hegemonismo curatorial* o *imperialismo curatorial* (Mosquera 1994:17) que denuncia la proliferación de un número de comisarios occidentales<sup>167</sup> que se especializan, cual nuevos “exploradores posmodernos”, en “descubrir” artistas y formas artísticas contemporáneas en las “periferias”, en los “mundos otros” del modernismo, para “exhibirlos”, y con su exhibición, oficializarlos, en el *mainstream* occidental; una oficialización que parte del gusto, el ojo y el saber exclusivo del “comisario-explorador” occidental que, consecuentemente, mantiene el poder narrativo de la representatividad de los artistas y movimientos implicados en la exposición<sup>168</sup>. Este modelo de gestión de comisariado se engendra y activa en Occidente y se consume en Occidente, por lo que olvida el diálogo intercultural y niega, de nuevo, el derecho a representarse y

---

<sup>166</sup> Este punto se retoma en el siguiente apartado dedicado a la antropología y la creación de cierto canon relativo al llamado largamente arte primitivo.

<sup>167</sup> Jean-Hubert Martin, Achille Bonito Oliva, Dan Cameron... acostumbran a estar entre los citados más recurrentemente.

<sup>168</sup> Esta última frase con los conceptos entrecomillados sigue el recurso discursivo usado por el mismo Mosquera para acentuar ciertas correspondencias entre la práctica curatorial moderna y la posmoderna.

a significarse a las culturas en exhibición, recuperando un silencio y operando una nueva “*subjectation*” (Russell 2001)<sup>169</sup> sobre dichos artistas, sus culturas y sociedades. A partir de este modelo de comisariado surgen nuevos exotismos discursivos, y no se desestabilizan las miradas eurocéntricas o *occidentalocentristas* sino que se reposicionan<sup>170</sup>.

Para sobrepasar este hegemonismo del gusto, los discursos y la práctica de comisariado incentivando una más democrática circulación intercultural del arte que sea verdaderamente dialógica tanto en su circulación como en su recepción, se proponen tanto gabinetes de comisarios mixtos (implicando comisarios de los centros de recepción occidentales junto con comisarios de los centros de producción artística), como propuestas de comisarios autóctonos de las culturas representadas, un fenómeno en creciente profesionalización a partir de 1980. Este tipo de propuestas aseguran la cooperación y el diálogo desde la gestación de la idea expositiva, hecho que facilita que se forje un verdadero diálogo intercultural de carácter también más intersubjetivo en la recepción del público, ya que se ha abierto desde el inicio un espacio de autoafirmación, autorepresentación o autosignificación a las culturas en exhibición (y ya no “exhibidas o expuestas”).

Para mejorar aún más la práctica de comisariado y asimismo la representación multicultural o de las múltiples identidades artísticas en juego en el mundo contemporáneo de hoy, otro elemento que se propone de forma creciente es el analizar, teniendo en consideración, el público al que va dirigida la muestra. Analizar la propia heterogeneidad del mismo y la heterogeneidad de los conocimientos, tener en cuenta la multiculturalidad del mismo así como las preconcepciones (y a veces prejuicios) sobre las culturas que se van a exponer a su alcance. Dicho de otro modo, dejar de considerar el público como un ente abstracto que absorbe las ideas y gustos de las exposiciones, sino como un agente activo que acciona y reacciona con la muestra, que es transformado y que transforma la muestra<sup>171</sup>. Esta propuesta refuerza las posibilidades dialógicas de la exposición, creando verdaderos espacios interculturales, y convirtiendo los museos en zonas de contacto<sup>172</sup> (Clifford 2003:34)

---

<sup>169</sup> El término acuñado por Russell *subjectation* refiere a: “the simultaneous and mutually reinforcing actions of subordination and objectivation (the production of the Aborigines as an object of study)” por parte de la institución museística y de las disciplinas de al antropología, etnología, arqueología y también las ciencias naturales (Russell 2001:6). Los mecanismos museográficos y disciplinares que operan esta *subjectation* en el espacio de representación museográfico, textual y visual se analizan más detalladamente en el siguiente bloque, dedicado al proceso curatorial del *Musée du Quai Branly*.

<sup>170</sup> Para más información específica sobre esta crítica a los *global shows* y las exposiciones de una cultura a otra V. Mosquera (1994). Para un marco general donde situar esta crítica de Mosquera (o las de Iván de la Nuez, Carlos Vidal, entre otros críticos que siguen esta línea) V. Guash 2000: 557-579.

<sup>171</sup> El rol y la nueva consideración del público como agente activo de las exposiciones se amplía también en el siguiente apartado.

<sup>172</sup> Clifford las define como: “... a contact zone can never be reduced to cultural dominance or (more positively) education, acculturation, progress, etc. The concept deflects teleologies” (...) “In *Routes* I found it useful to think of museums (and a wide range of heritage cultural performance sites) as “contact zones” because it opened them up to contestation and collaborative activity. It helped make visible the different

donde las agendas de artistas, comisarios, y público encuentran un espacio para la interacción y la constestación.

Todas estas demandas surgidas del contexto narrado, por un lado engendran y por el otro afectan la llegada y modelos expositivos de los acrílicos de los desiertos en instituciones artísticas europeas. Pero estos acrílicos, aún considerados como obras de arte contemporáneo, no encuentran sólo espacio de exposición en museos e instituciones artísticas sino también, de forma relevante, en museos y espacios, que tanto de forma estrecha o tangencial, están ligados a la disciplina antropológica y etnológica (ya sean estos museos etnológicos o antropológicos, museos “de las culturas del mundo” –un nombre en creciente uso- o incluso museos contemporáneos derivados de los museos de ciencias naturales -los que engloban entre las ciencias naturales las creaciones humanas-).

#### **4.2.- ANTROPOLOGÍA Y ETNOLOGÍA**

Ambas disciplinas, la antropológica y la etnológica, así como sus prácticas de comisariado, se ven afectadas por el mismo contexto ideológico en cambio que la esfera de la producción, circulación y exposición artística contemporánea, antes narrado; estrechamente ligado a las repercusiones de los procesos de descolonización y también a la crítica del cientifismo positivista. Por ello, desde finales de la década de 1970 pero exponencialmente en 1980 y en 1990 las mismas problemáticas y desafíos en torno a la consciencia de la creciente diversidad y consecuente multiculturalismo, que como sintetizó Clifford Geertz ya está más “aquí” que no “allá”<sup>173</sup> –hablando desde el punto de vista del etnógrafo-antropólogo occidental-, producen un giro crítico tanto a nivel teórico como práctico de ambas disciplinas<sup>174</sup>.

Además, los replanteamientos de aproximación discursiva, ideológica y práctica en relación a la representatividad en auge con el posmodernismo, la emergencia de los estudios poscoloniales y los estudios de los subalternos afectan de un modo particular a la disciplina antropológica y también a la etnológica en todas sus facetas, operando un replanteamiento que va más allá de sus roles

---

agendas –aesthetic, historical and political- that diverse “publics” bring to contexts of display”. (Clifford 2003:34).

<sup>173</sup> “We could think about “primitives” (“savages”, “natives”,...) as we thought about Martians –as possible ways of feeling, reasoning, judging and behaving, of going on, discontinuous with our own, alternatives to us. Now that those worlds and those alien turns of mind are mostly not really elsewhere, but, alternatives for us, hard nearby, instant ‘gaps between me and those who think differently than I,’ a certain readjustment in both our rhetorical habits and our sense of mission would seem to be called for” (Geertz 1986:118-119)

<sup>174</sup> Para un estudio esquemático y completo de aproximación al cómo afectan estos dos factores (descolonización y crítica al cientifismo positivista) en la disciplina antropológica y a su reaproximación a los museos V. Duarte 1992.

contemporáneos y activando un creciente movimiento de reaproximación al estudio de los museos. La reaproximación crítica de estas disciplinas hacia la institución del museo las sumerge en un proceso de revisión del origen, fundación, roles, metodologías y funciones de las mismas disciplinas así como del museo como lugar de nacimiento de éstas<sup>175</sup>.

#### 4.2.1.- *La crisis del objeto de estudio*

Como introducción para nuestro estudio de todos estos cambios estructurales que serán centrales para la entrada de los acrílicos como tema de estudio de la antropología pero también en su valoración y exposición en museos antropológicos, cabe destacar en primer lugar, lo que en antropología se ha categorizado a veces, como “**la crisis del objeto de estudio**” (Fabian 1983, Clifford 1986). Esta crisis está estrechamente marcada por las repercusiones y el nuevo contexto generado en los procesos de descolonización<sup>176</sup>. Las sociedades y culturas bajo estudio y análisis en la antropología moderna ya no son vistas bajo el prisma de sociedades puras, intactas y muchas de ellas, debido al prolongado contacto, no son siquiera consideradas bajo la definición de sociedades tribales por los cambios en sus estructuras sociopolíticas y culturales. Parafraseando a Georges W Stocking, la definición del objeto de estudio deja de ser ya realista, en su búsqueda normativa de una incontaminada otredad no-europea como foco sustantivo privilegiado de la investigación antropológica (Stocking 1982:176).

Unido a este punto, los antropólogos no pueden seguir negando la importancia del contacto, hecho que se convierte en central en los nuevos estudios antropológicos y también en los nuevos estudios culturales. A raíz de ello, se investigan los procesos de interacción cultural, social y política durante el contacto, bajo formas dispares, desde la aculturación al hibridismo, la agencia, la narrativa

---

<sup>175</sup> Actualmente (18.05.2015) en la página web asociada al *Pitt Rivers Museum* de la Universidad de Oxford que estudia y difunde las investigaciones relativas a la “inventions of museum anthropology” desde un punto de vista disciplinar global, la frase de presentación del proyecto se apoya en la cita de Jefferson Chapman: “The truth is... anthropology was born in a museum” (Chapman 1981:III). <http://web.prm.ox.ac.uk/sma/index.html> (consultada por última vez 18.05.2015)

<sup>176</sup> Algunas de estas repercusiones de la descolonización y sus efectos sobre la práctica antropológica son resumidas por Alice Duarte como: “Em primeiro lugar, dado que as relações de poder foram completamente alterada, no contexto pós-colonial passa a haver mais restrições ou maiores dificuldades de acesso aos terrenos empíricos tradicionais da investigação antropológica. Em segundo lugar, de uma forma relativamente brusca, emergem unidades nacionais que poderíamos designar por “sociedades mistas”, *i.e.* países onde lado a lado passam a coexistir elementos organizativos e socioculturais característicos das “sociedades modernas” e das “sociedades tradicionais”, sem que o conjunto obtido seja, no entanto, idêntico aos modelos anteriormente conhecidos de uma delas. É a emergência do Terceiro Mundo e dos “países em vias de desenvolvimento”. Em terceiro lugar e conseqüentemente, os “povos primitivos” ou “povos tribais” como tal anteriormente definidos *desaparecem*, surgindo esses grupos incorporados em novas unidades políticas. Por fim, poucos anos depois da independência daquelas novas nações, a Europa que até aí se tinha mantido essencialmente como centro de emigração passa a lugar de destino de imigrantes vindos das suas ex-colônias.” (Duarte 1998:125)

intrahistórica y la micro-narrativa local; todas ellas nuevas aproximaciones que permiten, por un lado, relativizar y ampliar el complejo de realidades, dinamismos y procesos fruto del prolongado contacto y sus secuelas y transformaciones culturales, no sólo ya en las culturas colonizadas sino también en los agentes de la colonización. En este ámbito la noción acuñada por Mary Louise Pratt “zonas de contacto<sup>177</sup>”, ya utilizada en este estudio, cobra un espacio central. Como consecuencia de todo ello, las narraciones hegemónicas y homogéneas, dadas por objetivas en la antropología más ligada al colonialismo, se revisan y deconstruyen.

Esta “crisis del objeto de estudio” puede relacionarse también con la entrada de la contextualización histórica en la disciplina antropológica, hecho asimismo asociado con la deconstrucción de la noción de identidad y cultura, vistos anteriormente como conceptos esencialistas ligados a un sustrato “natural”, y, por lo tanto inmóviles, monolíticos, estáticos. El nuevo constructivismo académico, tal como se ha comentado ya, pone en el foco de atención la noción de construcción y *narratividad* (construcción de una narrativa) tanto de las culturas como de las identidades, elemento que repercute también en una investigación crítica y reflexiva de las construcciones anteriores en torno al “objeto de estudio”, que poco a poco van siendo *deconstruidas*. La suma de estos elementos implica que estas sociedades y culturas ya no son vistas como estáticas, atemporales, monolíticas e aisladas, sino contingentes y dinámicas por formar parte de un tiempo y espacio concreto, unos contextos históricos cambiantes, con los que dialogan y a través de los cuales se reformulan, responden y modifican. En relación a ello Georges W. Stocking (1982:177) habla de un cambio en el cuadro teórico en la antropología, direccionando la disciplina a problemas más sociológicos e históricos. En este cambio la noción de interacción, tanto pasada como presente, entre culturas y sociedades, transforma el punto de mira y los objetivos de la antropología. Esta es una de las aproximaciones que se han utilizado en el primer bloque para presentar la génesis y la articulación de la práctica de acrílicos en los desiertos.

Relacionado estrechamente con este punto, las relaciones entre lo local y lo global, fruto de la consciencia de la interdependencia e interacción entre los distintos puntos del globo que se ha acentuado tanto en los últimos años, también pasan, como en el caso del arte contemporáneo, a formar un núcleo troncal de la antropología hoy. Por ello, como dice Alice Duarte, no puede sostenerse ya, en rasgos generales, la vigencia del sistema colonial que había “permitido manter extensas áreas do globo como que secundarizadas e sem participação direta na cena internacional, com o fim do colonialismo a conjuntura política e económica mundial passa a ter que contar com um número considerável de novos intervenientes” (Duarte 1998:126). De este modo, estudios

---

<sup>177</sup> Recordemos que la autora define estas zonas del siguiente modo: “I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.” (Pratt 1991:33)

focalizados en la agencia empiezan a ocupar un lugar central también en la antropología: la agencia de las sociedades estudiadas tradicionalmente pero también la agencia y acción de los antropólogos, en revisión crítica al pasado y también en sus procesos y metodologías presentes. Por último, la agencia se otorga también a la cultura material, y especialmente a aquellos objetos artísticos de las sociedades estudiadas tradicionalmente por la antropología, cuando Alfred Gell en *Art and agency* (1998) los contempla como mediadores de la acción social y cultural y, por lo tanto, como mecanismos altamente viables de interrelación y comunicación intercultural; visión que expande la aproximación straussiana del arte de dichas sociedades como una alta forma de materialización y visualización del lenguaje (y, consecuentemente, de la ideología y la memoria) intracultural.

El libro mencionado de Gell es ejemplo de los nuevos estudios antropológicos surgidos de una nueva aproximación y concepción sobre el objeto físico, sobre la cultural material, donde ya no se cree que los objetos hablen por sí mismos (a través de verlos) sino que necesitan ser interpretados<sup>178</sup>. En este nuevo contexto, y como Gell, los estudios editados por Arjun Appadurai en el *The social life of things: Commodities in Cultural Perspective* (1988) abren otra vía de aproximación, que afecta de forma clara a las nociones antes aceptadas, también en la antropología, como las ligadas al concepto de arte primitivo, pero también a la entrada de los acrílicos en los circuitos de arte y cultura: la de la mercantilización. Otra línea abierta, bajo esta expansión de las miradas antropológicas hacia la cultura material son los estudios realizados por Nicholas Thomas, donde en su *Entangled objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific* (1991), presenta miradas poliédricas en torno a la cultura material, resiguiendo sus múltiples historias e interpretaciones que podríamos considerar “transcontextuales” y como éstas transforman al objeto bajo distintos escenarios de apropiación, recepción, consumo, utilidad,... .

#### 4.2.2.- *La antropología de la antropología*

Junto con la “crisis del objeto de estudio” y en simbiosis con ésta, surge paralelamente una antropología crítica de carácter revisionista centrada en reconstruir los mecanismos, objetivos, metodología y roles de la misma disciplina, que se daban por sentados en la antropología anterior. Es lo que en algunos antropólogos llama la “**antropología de la antropología**”. En ésta el componente posmoderno es altamente significativo ya que a través de los estudios bajo esta

---

<sup>178</sup> “Enquanto as anteriores perspectivas de abordagem da cultura material partiam do pressuposto do valor intrínseco dos objetos, o que permitia atingirem-se avaliações “objectivas” dos mesmos sem levar em linha de conta as respectivas mudanças de contexto; as novas perspectivas de abordagem enfatizam o carácter contingente e relativo, no tempo e no espaço, do valor dos objectos, o que implica passar-se a atribuir relevância teórica quer ao estudo dos movimentos históricos dos objectos (ou classe de objectos), quer a análise das contingências históricas, políticas e ideológicas, implicadas na sua avaliação e interpretação.” (Duarte 1998:123-124).

categorización la antropología como disciplina se deconstruye, se atomiza y relativiza. El pilar central en ella es la consciencia que la antropología a nivel disciplinar es una institución cultural, como ya apuntaba Geertz (1983 citado en Duarte) pero también social, como analizaba también Bordieu (1991) en relación al museo, por ejemplo. Consecuentemente, la antropología está situada en un tiempo y en espacio concreto y es contingente a ellos y a las ideologías imperantes en esos momentos, convirtiéndose en una construcción de ese presente sociocultural. En estos estudios y por estas razones, la antropología en sí misma se convierte en objeto de estudio, y permite que los antropólogos críticos analicen y revisen en profundidad los recursos retóricos y de autoridad de la propia disciplina, tanto antropológica como etnológica, que en el anterior contexto ideológico, bajo un cientifismo positivista, se presentaban como objetivos.

Estudios como los de Mariana Torgovnick (1990), Johannes Fabian (1983), James Clifford (1988), Georges Stocking (1988), Sally Price (1989), Shelly Errington (1998 o 2005), Annie E. Coombes (1994), Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1989 y 1998), Michael Ames (1992), Ivan Karp (1991b) o Ivan Karp, Steven Lavine y Christine Muller Kramer (1991) entre otros y en diferentes esferas, son fundacionales en este sentido, tanto en la revisión del presente de indicativo usado en los estudios antropológicos como forma de autoridad, como en los usos del tiempo o de los tiempos en la antropología, como los mecanismos retóricos de construcción del “objeto de estudio” en lo textual y en lo visual y sus repercusiones de negación de agencia del objeto/sujeto de estudio, así como investigando sus articulaciones e imbricaciones con las dinámicas imperiales y nacionales de la antropología, ... Entre ellos, Georges W. Stocking es de los antropólogos pioneros en convertir no sólo la antropología sino a los antropólogos en objeto de estudio de la antropología, una práctica y metodología que aplicará a su propia vida y trayectoria en su último libro, *Glimpses into my own black box: an exercise of self-deconstruction* (2010), y que refuerza también la importancia de la entrada de la interpretación histórica en esta disciplina, como forma de condicionamiento ideológico en la construcción de realidades, afirmaciones y aproximaciones.

En nuestro caso particular, los estudios como los de Errington, Torgovnick o Price, que giran en torno a revisar las poéticas y políticas de construcción del “otro primitivo” como parte de un proceso paralelo e imbricado a la constitución de un “yo moderno”, tienen especial relevancia. En ellos se visualiza como la creación de este “otro” socio-cultural está estrechamente ligada y es paralela a la creación, como categorización pero también como encorsetamiento, de la noción de “arte primitivo”; y en cómo estas prácticas y formas estético-artísticas fueron usadas a modo de sinécdoque para representar e ilustrar la supuesta realidad de sus culturas productoras (punto al que volveremos en breve en relación al museo).

En el caso o el caso de las culturas y sociedades Aborígenes australianas es singular e ilustrativo. La antropología moderna consideró, aproximó y definió estas sociedades, en primer lugar y como ya hemos comentado, como un único bloque homogéneo –“los Aborígenes” (Russell 2001)-, una mentalidad que se deconstruye sólo de manera clara a partir de 1970, como ya hemos visto en el primer bloque de este estudio, aunque es una idea todavía hoy popular en Europa. En segundo lugar, la antropología moderna, fuertemente influenciada por el evolucionismo socio-cultural, situó a “los Aborígenes” en el eslabón más bajo de la cadena (racial) humana. Bajo esta segunda mirada, hubo una constante negación de la producción cultural (y religiosa) de estas sociedades, hecho que reforzaba una aproximación a ellas como ejemplos por antonomasia de “lo salvaje” entendido éste como parte misma de la naturaleza y llegando a negar incluso su condición humana. La negación de cultura, y por ende de estudios sobre ella, repercutió incluso en una invisibilidad de sus prácticas estético-artísticas en la constitución del canon del llamado arte primitivo y en una muy baja presencia de su cultura material en la circulación bajo esta categoría artística (contraria a su amplia presencia en museos antropológicos, donde su cultura material era considerada un artefacto ilustrativo de los niveles más pobres de desarrollo tecnológico). No es de extrañar que en el *Mapa del mundo surrealista*, publicado en 1929 en la revista *Variétés* de Bruselas, Australia no ocupe más que un lugar minúsculo en él.

La conceptualización o entrada tardía del arte Aborígen australiano como arte primitivo es paradigmática e ilustrativa de las interdependencias entre arte y antropología ya que muestra como la noción de “arte primitivo” y la entrada o no de ciertos objetos de la cultura material de dichas sociedades en él está estrechamente vinculada a las narrativas textuales (y visuales) de la alteridad “primitiva” producidas por la antropología. La larga negación de producción cultural por parte de la antropología determina también su mirada artística. Aunque estos elementos se retoman en este capítulo más adelante, es necesario subrayar que la entrada de las producciones estético-artísticas Aborígenes bajo la categoría de “arte primitivo” es casi paralela, a pesar de su aparente incongruencia, a la eclosión del llamado, genéricamente “arte Aborígen contemporáneo” y su entrada en la categoría de *high* arte contemporáneo que ocupa a este estudio, hecho que dificulta aún más su problemática categorización<sup>179</sup>.

Como base troncal en el reposicionamiento, replanteamiento y revisión de la disciplina antropológica especialmente a partir de 1970, hay la consciencia (y extensa revisión) de la antropología como herramienta y mecanismo colonial. No sólo por surgir y estructurarse en ese contexto histórico, y por lo tanto por ser la respuesta de una necesidad de ese contexto ideológico concreto, sino también por su rol activo en la empresa colonial: a nivel de metodología de trabajo – con el trabajo de campo- y como validación teórica de la misma expansión colonial con su

---

<sup>179</sup> V. Morphy 2007.

construcción de la otredad, y especialmente, del “ser primitivo”. Parafraseando las palabras de Georges Stocking (1982), el paradigma teórico-conceptual de la antropología moderna fue el contrafuerte de un colonialismo maduro, y la consciencia y revisión de esta afirmación sumieron a la antropología en una revisión de sus actos relacionados con la empresa colonial a partir de la década de 1970 de forma más visible y exponencial.

#### *4.2.3.- Museología reflexiva o crítica reflexiva: la importancia de la voz y la visión*

Gran parte de esta revisión se centra en el giro de la antropología hacia la institución que la vio nacer, el museo, desembocando en lo que algunos críticos llaman **museología reflexiva** o **museología crítica reflexiva**. El punto de partida de esta línea crítica, como sintetiza Shelly Ruth Butler: “associates museums with a politics of domination, especially with regard to questions of how the West exhibits non-Western cultures. It focuses on museum practices of collecting, classifying and displaying material culture” (Butler 2000:74). Y sigue definiendo Butler en otro de sus ensayos, apoyada en los estudios de Steven Lavine (1989): “reflexive museology is informed by the premise that exhibits are neither neutral nor tropeless, despite claims otherwise. Rather, exhibits are informed by the cultural, historical, institutional, and political contexts of the people who make them” (Butler 2003:16-17).

Consecuentemente, el museo no es sólo el lugar de visualización, difusión y popularización (en el que sentido que a partir de él llegan y penetran en el imaginario del pueblo-público) de las construcciones de la otredad surgidas de la antropología sino que también es altamente permeable a las ideologías de sus contextos histórico-políticos y socioculturales. En los estudios de revisión de las prácticas, requisitos y procesos de recolección, clasificación y exhibición de los materiales de las colecciones de los museos antropológicos, los contextos ideológico-políticos y socioculturales florecen como sub-contextos subyacentes a la historia de dicha institución. Por lo tanto, en el acto de representar al “otro” el museo y los agentes antropológicos implicados se están representando a sí mismos también, y estos procesos caen en revisión. Como dice Estela Ocampo: “el museo no es sólo el ámbito de conservación o exhibición de objetos, sino también el espejo en el cual se mira la sociedad” (Ocampo, 2011: 102), tanto en relación al “otro” pero también como mirada hacia uno mismo. La focalización en este segundo ámbito mencionado por Ocampo, relacionado con la sociedad productora del museo, forma una parte troncal de esta revisión reflexiva.

Bajo esta nueva mirada crítico-reflexiva abunda la consideración, como articuló Nieke Bal en 1992, que el museo “is a product of colonialism in a poscolonial era” –hablando en términos de categorías históricas- (citado en Butler 2000:74). Bajo esta consideración y en el marco general que

se está esbozando, la cuestión central de la museología reflexiva antropológica de las últimas décadas ha sido, y es, preguntarse y ensayar a nivel práctico si es posible regenerar el museo, apartándolo de su carácter de proyecto colonial y convirtiéndolo en un espacio educacional intercultural. Para esta regeneración teórico-reflexiva y también para los ensayos curatoriales de las últimas décadas, tanto a nivel de reorganización de colecciones en exposición permanente en museos antropológicos y etnológicos así como a nivel de exposiciones temporales, las políticas de representación han sido el foco de atención. Como puede extraerse de estudios seminales como son *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (1988), editado por Georges W. Stocking, *Cannibal Tours and Glass Boxes* (1992) de Michael Ames o la edición de Steven Lavine, Ivan Karp y Christine Mullen Kramer *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (1991), el cuestionamiento de las políticas de representación en los museos están estrechamente ligadas a repensar el lugar de la visión y la voz en estas instituciones culturales.

En relación a la categoría de lo visual o de la visión, los estudios de museografía reflexiva toman una línea de revisión muy próxima y que completa muchos de los aspectos antes subrayados en la revisión de la “antropología de la antropología”, pero fijándose en los recursos y mecanismos principales usados por los museos antropológicos y etnológicos en su representación de sus “objetos de estudio” (tanto la cultura material como ésta como sinécdoque de sus sociedades productoras). Es a través del recorrido visual del visitante y de la propuesta escenográfica de cada institución que las representaciones de alteridad son construidas y consumidas. En este ámbito ligado a los recursos visuales, el uso de vitrinas y dioramas se van sustituyendo en las actualizaciones de muchos de los museos de carácter antropológico y etnológico a partir de finales del siglo XX hasta hoy en día. Ambos recursos museográficos reforzaban una construcción y comprensión de la otredad basada en lo visual y el estatismo. La traslación de la noción de estatismo a las sociedades representadas a través de estos recursos reforzaba ideas de estatismo sobre ellas; como culturas o sociedades no dinámicas, hecho que incrementaba a la vez nociones de diferencia con el público visitante, distanciando aún más el objeto de estudio (la cultura material y las sociedades que eran simbolizadas en el espacio del museo) del público.

Esta distancia, como conceptualiza Russell (2001) apoyada en Saïd (1978), también ayuda a reforzar la idea de una distancia temporal insalvable, proyectando dichas sociedades en lo que Saïd acuñó como “profunda antigüedad” (1978), como ya se ha mencionado en el bloque de estudio anterior. Vitrinas y dioramas construyen esta percepción a través de localizar dichas sociedades en un pasado (lejano respecto al visitante) que es a la vez *ahistórico* (Russell 2001:13<sup>180</sup>), por lo que se refuerza de nuevo la noción de que éstas son sociedades sin historia y de nuevo estáticas, monolíticas. Además

---

<sup>180</sup> “Confining the Other to the past and yet simultaneously describing them as ahistorical is a common feature of colonial representations” (Russell 2001:13).

estos mismos recursos museográficos aún refuerzan más la separación temporal entre el visitante (y el constructor de los discursos museográfico, el comisario, y por ende el museo) y las culturas representadas, negando la coexistencia temporal entre ambas culturas o sociedades, como analizó Fabian (1983). Esta combinación de elementos también permite acentuar la noción y percepción de gran distancia física entre la cultura que colecciona y exhibe y la cultura productora exhibida. Los sujetos de las colonias se perciben muy lejos a nivel físico, geográfico, ya que se niega la interacción (tanto en las representaciones textuales como visuales en el espacio del museo); pero además esta separación física aparece en el contexto museográfico como insalvable debido a su combinación con la ya mencionada negación de coexistencia temporal y la localización de dichas culturas doblemente en el pasado y en un pasado *abistórico*. De esta forma se acentúa la distancia física entre ambos, construida a través de la visualidad también.

Como ejemplos de esta revisión visual del museo, y especialmente del uso de dioramas, el estudio de Russell sobre la herramienta de los dioramas en museos antropológicos y etnológicos europeos como formas de representación visual de las sociedades Aborígenes ayuda a comprender la construcción de Aboriginalidad que se populariza en Europa durante los siglos XIX y gran parte del siglo XX, además que ilustra la revisión de recursos por parte de la museografía reflexiva:

“The diorama to a greater degree than any other form of museum display objectifies people. The fixing of the audience’s gaze on both the artefacts and the bodies of the people is something that cannot be achieved by the display of objects alone. The bodies of the Aborigines depicted in dioramas are offered to the visitor’s curious gaze. The body itself becomes a trophy to be displayed... the Aborigines’ nakedness is both masked and accentuated. Clothing, when depicted, was either placed on the ground or worn by only one of the assembled group. Clothes signify civilisation. The objectified and essentially naked bodies depicted in the dioramas represent civilisation’s antithesis. (...) The three-dimensional image, invariably a campsite scene, was intended to suffice as both description and explanation of Aboriginal culture. (...) The common thread that bound all of these together was the notion that Aboriginal culture was sufficiently simple to enable it to be reduced to a frozen moment in time. The illusion of presence achieved by the display implied a total coverage of the culture. (...) The institutional authority of the museum and the way in which Aboriginal culture was depicted is indicative of how curators and display designers thought Aboriginal Australia should be viewed. (...) Temporal distance and the assumption that the Aborigines represented humanity’s primitive children were substantiated by the use of dioramas that were otherwise used exclusively to depict “prehuman lifeways”. Dioramas of Aboriginal life premised on primitivism also stressed a homogeneous Australian

cultural tradition, despite (generally) being composed of material from a number of different areas.” (Russell 2001:47-48)

Y Russell sigue analizando cómo estos dioramas proyectan y reproducen además ideas de género, que son propias de las sociedades europeas, y no de las sociedades Aborígenes en representación; hecho que ilustra como los museos - antes de los procesos de revisión que estamos narrando- hablan más de las ideologías de la sociedad que “construye” el museo que no de la sociedad representada en él<sup>181</sup>.

El uso de vitrinas y dioramas está totalmente imbricado con la negación de la voz de las sociedades representadas a través de estos recursos en los espacios museográficos. El silencio reina en los primeros museos etnológicos, acentuando la importancia de la visión. Se presenta la cultura material, a nivel visual, como objetos que contienen significado. En la nueva revisión crítica hay una creciente percepción de la cultura material como “muda”, donde el significado de ésta ya no reside en el objeto mismo sino también en su contextualización, en su interpretación, en su circulación, mercantilización e incluso recontextualización y descontextualización, elementos que relegan la autoridad del reino de lo visual.

El segundo campo más ampliamente revisado en la museografía reflexiva es la cuestión de la voz: tanto de la autoridad discursiva que construye las representaciones en el espacio museográfico como de las políticas de representación en torno a esta voz. La cita usada por Michael Ames de Lenore Keeshig-Tobias, que se cita a continuación, es ilustrativa de la importancia de la autoridad discursiva como mecanismo de dominio y sujeción político-cultural de unas culturas (las que representan) sobre otras (las representadas en el espacio museográfico). “When someone else is telling your stories” Ojibwa writer and storyteller Lenore Keeshig-Tobias said “in effect what they’re doing is defining to the world who you are, what you are, and what they think you are and what they think you should be” (citado en Ames 1991:8, de Greer 1989:11).

En la práctica museográfica antropológica anterior la autoridad discursiva recaía sobre el comisario, el antropólogo, el museo –a través de la recolección de objetos, de su organización, de los discursos asociados a su visibilidad, de los recursos usado para exhibir...-, nunca en las sociedades representadas, hecho que las distanciaba aún más del público y las silenciaba, ya que el museo no contemplaba espacio para su autorepresentación. De esta forma, el dominio colonial y su alteridad se acentuaba, así como la desigualdad en las relaciones de poder, haciéndolas extensivas a la práctica

---

<sup>181</sup> “The view of Aboriginal society generated by dioramas was conservative. Images consistently suggested gender differentiated activities and activity area, with the implication that Aboriginal culture was male dominated. The active-male/passive-female dichotomy identified in the dioramas (...) ensured the perception of Aboriginal culture as primarily masculine. (...) Traditional Eurocentric gender stereotypes were reinforced in a number of ways.” (Russell 2001:47).

curatorial guiada por un claro imperialismo cultural. Esta visión y organización visual de ella en el espacio museográfico denota a su vez las miradas paternalistas sobre esas culturas y también las miradas evolucionistas (ya sea a partir de una noción biológica del evolucionismo -visible en la idea de su inminente desaparición durante parte del siglo XVIII y XIX-, o en relación a su cultura, organización social o desarrollo tecnológico) imperantes en los sub-contextos ideológicos de la tradición antropológica anterior. En relegar dichas sociedades y culturas a una posición de inferioridad respecto al “yo” *occidentalocéntrico*, autocoronado como modelo en lo universal y base de toda comparación, su capacidad de autorepresentación era también negada.

En el creciente contexto de diversidad cultural y conciencia de multiculturalismo en el que estamos situados en esta introducción teórica, las demandas de la nueva museografía reflexiva se centran en una mayor visibilidad, especialmente a través de la presencia de la voz, y por consiguiente, a través de la participación de las “poblaciones de origen o originarias”: aquellas que la antropología y los museos antropológicos “have traditionally studied, collected from and represented” (Ames 1990:162). Muchas de estas demandas son paralelas a las ya anunciadas de forma esquemática en los circuitos artísticos del arte contemporáneo, siendo ambas coetáneas.

Por último, estas peticiones también responden a lo que James Clifford ha conceptualizado como una creciente “global Indigenous presence” (2004), donde las sociedades indígenas replantean sus roles y funciones en el nuevo marco más global, donde, a través de las demandas de autodeterminación van ganando mayor empoderamiento político y sociocultural. Estas demandas de autodeterminación también afectan y usan la esfera cultural. Por un lado, cuestionan de forma directa las políticas de representación de la antropología moderna, tanto visual como textual, en el museo y en los escritos antropológicos y etnológicos; y también expanden la reflexión y cuestionamiento sobre la procedencia de las colecciones y el futuro de las mismas, poniendo sobre la mesa un debate cadente hoy sobre la repatriación (tanto de cuerpos usados por la antropología física pero también en las políticas de representación), así como de objetos<sup>182</sup>. Por otro lado, la visibilidad y empoderamiento de estas culturas usa también la esfera cultural para sus demandas y para afirmar su lugar en el mundo, el caso de los acrílicos o la mayoría de manifestaciones dentro de la categoría genérica de “arte Aborigen contemporáneo” que surge y eclosiona dentro de este mismo contexto son ejemplos de ello, e ilustran el caso australiano tanto a nivel nacional como internacional<sup>183</sup>.

Otra de las crecientes formas de recuperación de la voz y de la representación en el ámbito museográfico, que repercute también en la visibilidad sociopolítica de dichas sociedades antes

---

<sup>182</sup> En relación a este punto en el marco nacional australiano V. Langton 1997.

<sup>183</sup> V. Glowczewski y Henry 2007.

silenciadas y “representadas externamente”, es a través de la creciente profesionalización de un comisariado indígena, como representantes de las sociedades tradicionalmente estudiadas por la antropología y representadas en los museos. Siguiendo con la ejemplificación del caso australiano, a partir de 1970 aparecen nombres como Francesca Cubillo, Margo Neale, Hetti Perkins, Djon Mundine, Wally Caruana, por nombrar algunos, y artistas contemporáneos indígenas australianos que también se acercan a la práctica curatorial como Lin Onus, Maree Clarke, Brook Andrew o Brenda Croft, por poner sólo algunos ejemplos. Muchos de estos nombres reaparecerán a lo largo de este bloque de estudio ya que participan en la articulación, asentamiento y consolidación de los acrílicos en Europa, participando en la gestación de la circulación de acrílicos y en la materialización de exposiciones en instituciones europeas. Su creciente presencia participa de forma indistinta en museos antropológicos y etnológicos como en museos de arte, contemporáneo y moderno. Este punto es relevante porque indica el grado de ficción y, especialmente, de proyección de valores *occidentalocentristas* en la distinción entre arte-artefacto, que ha operado a su vez una fuerte separación disciplinar entre la historia del arte y la antropología en la aproximación de estas culturas y de su cultura material. Como dice Ames:

“From a curatorial point of view it may simply be a matter of how to order the works of others through the exercise of discriminating judgment and objective classification: art, artifact, craft, folk art, tourist art, Western and non-Western art, etc. From a First Nations perspective, on the other hand, it is a problem of how their cultures, which they view holistically, are being separated and interpreted according to alien categories of domination. It is also a matter of status and power. Artifacts hold a lower rank than art in the Western prestige system, and craft is even lower down the scale of public worth. To have one’s own works or one’s own culture represented in a national gallery adds value to it, while to be excluded is to be considered inferior” (Ames 1991:8).

La creciente participación de una capa de comisariado indígena hace aún más patente la realidad política de la práctica curatorial, y la demanda de una institución museográfica también política, que muestre y dialogue conscientemente con las realidades de las sociedades en representación en su espacio cultural<sup>184</sup>. Repensar el museo, no como un lugar fosilizado en el pasado, un baúl de los recuerdos, sino involucrado en el presente, tanto del público que lo frecuenta con sus múltiples realidades así como en relación a las realidades de las sociedades representadas es un objetivo perseguido por los museos de raíz antropológica. Estas demandas se hacen extensibles en relación a la crisis de los museos en general, que a partir de las mismas fechas busca repensar su rol para las

---

<sup>184</sup> Como dice Ames: “We have learned from these examples that curation and museum policy can no longer make undisputed claims for the privileges of neutrality and universality. Representation is a political act. Sponsorship is a political act. Curation is a political act. Working in a museum is a political act. Even living is a political!” (Ames 1991:13)

sociedades del siglo XXI. Ejemplo de ello es la exposición *Els límits del museu*, celebrada en la Fundació Tàpies de Barcelona en 1995. En ella los comisarios John G. Hanhardt y Thomas Keenan y los artistas participantes se plantean y revisan qué ha sido y qué ha hecho el museo (de arte) como institución occidental y, especialmente, a dónde se dirige; preguntas estrechamente vinculadas y dialogantes con el contexto artístico y la nueva realidad social y cultural que estamos esbozando en esta introducción. En el catálogo Borja-Villel (1995:212-213) incide en dos aspectos clave que permiten a la museografía contemporánea (en ese texto artística, pero extensible a las prácticas de los museos en general) un reposicionamiento del museo a finales del siglo XX e inicios del XXI: el público y las obras. En relación al público, dejar de considerarlo, como ya hemos anotado, un actor pasivo y homogéneo sino activo y altamente heterogéneo con el que dialogar a través de las exposiciones temporales y permanentes que muestren compromiso con sus múltiples realidades. En segundo lugar las obras, buscar nuevas lecturas a las obras, más allá de las celebratorias y de canonización, y usarlas como catalizadores para estos diálogos.

En el caso de los museos antropológicos la consulta y participación activa con las sociedades originarias de los objetos de la colección ayuda a reactivar los objetos, a *desfosilizarlos*, ofreciendo miradas más poliédricas en torno a ellos: investigando sus posibles roles contemporáneos (de reactivación cultural, por ejemplo), las significaciones múltiples –pasadas y presentes- para las sociedades indígenas, operando una revisión crítica de sus funciones pasadas en el marco museográfico, ... Son muchos los artistas englobados genéricamente bajo el término étnico “Aborígenes contemporáneos” que trabajan, revisan y revistan los objetos de la cultura material en almacenes y exposiciones permanentes de los museos antropológicos, creando trabajos artísticos que operan una “remediación” de la memoria, en sentido terapéutico de la palabra, hacia el pasado pero de manera altamente significativa a nivel de la biografía personal del artista y también a nivel de sus comunidades de origen. En el caso australiano, y por poner sólo tres ejemplos, podemos subrayar la trayectoria artística de Brook Andrew, Christian Thompson y especialmente Christine Watson, dos obras de la cual aparecen en este estudio. La creciente profesionalización del comisariado indígena refuerza aún más esta tarea, y está en sintonía también con las peticiones que desde mediados de 1980 también hacen muchos comisarios no-indígenas en relación a una práctica de comisariado más inclusiva. Como ejemplo de estas peticiones las demandas de Michael Ames muestran esta sintonía. Suyas son las máximas para un comisariado de exposiciones “biculturales”, como él las menciona (1991): “no curation without consultation” y “no curation without collaboration” (Ames 1991;13-14), tanto con las sociedades representadas como con comisarios y miembros de las mismas para hacer exposiciones que sean más representativas y poliédricas.

Estas mismas demandas también sintonizan tanto con la práctica de comisariado que se replantea por las mismas fechas en los circuitos del mundo del arte contemporáneo global, como con las

demandas de las sociedades indígenas en general. Ames también sugiere un mayor grado de participación permanente (no puntual, por ejemplo en el marco de una exposición temporal) en las estructuras del museo antropológico de las sociedades tradicionalmente representadas, y un mayor acceso a los materiales de las colecciones para estas sociedades, dejando de restringir el acceso a los almacenes y archivos que caracteriza aún muchos museos. Otras formas de reformulación de los museos, en creciente uso, pasan por digitalizar las colecciones, haciéndolas accesibles a un mayor número de personas, indígenas y no-indígenas, para su estudio. En el caso del público indígena, especialmente de los miembros descendientes de los objetos digitalizados, esta vía puede considerarse (aunque hay divergencia entre la recepción de esta práctica entre miembros de dichas comunidades<sup>185</sup>) como una “repatriación digital, virtual o visual<sup>186</sup>” (Harris & O’Hanlon 2013:12) de los objetos.

Para concluir este marco contextual histórico y de giro teórico y metodológico en torno a la antropología y la práctica de comisariado en museos antropológicos y etnológicos es necesario subrayar dos últimos aspectos que permiten una mejor comprensión de la entrada de los acrílicos también en estos espacios de exhibición y teorización en Europa.

Por un lado, estas instituciones se preguntan *cómo recolectar el presente*: ¿qué se debe y puede (ética y moralmente también) recolectar hoy? Entre las complejas y múltiples preguntas que genera esta postura arraigada en un giro hacia lo contemporáneo, una de ellas es: ¿cuáles son los cánones de valoración en torno a la cultura material hoy? Y, a raíz de ella, ¿quiénes son los agentes que “crean” este valor? Para afrontar estas cuestiones es útil subrayar, como pusieron de relieve estudios y ensayos curatoriales alrededor de las décadas de 1980-1990 como son los de Sally Price (1989),

---

<sup>185</sup> En relación al caso indígena australiano, en el reciente (Mayo 2015) simposio en el *British Museum* en torno a la exposición *Indigenous Australia: enduring civilization* (23 de Abril – 2 de Agosto de 2015) los artistas participantes en la exposición hicieron visible su unidad respecto a la necesidad de repatriación y acceso a los objetos de las colecciones de las instituciones antropológicas, pero las demandas relativas a este acceso fueron polifónicas:

- 1) algunos abogaban por una repatriación total de los objetos a sus comunidades de origen,
- 2) otros apuntaron a la necesidad de valorar qué objetos son hoy indiscutiblemente indispensables que sean retornados a sus comunidades de origen –por múltiples motivos: alto contenido espiritual, por lo motivos de su adquisición, por su clara vinculación a ciertas biografías familiares en el grupo de origen, porque supone un peligro que no estén descansando en su “territorio” (country)),...-
- 3) otros sugirieron alternativas ingeniosas como el “alquiler” o el “préstamo” temporal de estos objetos a las comunidades de origen para que puedan trabajar con ellos en diversos niveles,
- 4) otros demandaron un retorno de los objetos en colecciones europeas a instituciones museográficas australianas porque forman parte de la narrativa nacional y porque allí su acceso es más fácil para las comunidades de origen;
- 5) otros se mostraron contentos con la “repatriación digital”, viéndolo como un primer paso a otros estadios de repatriación,...

Este marco de giro ideológico iniciado a partir de 1970 forma parte de un debate totalmente actual hoy.

<sup>186</sup> En su texto, Harris y O’Hanlon puntualizan que el concepto hoy está discutido: algunos antropólogos y sociedades indígenas prefieren “digital”, otros “visual” por encima de “virtual”. El concepto “repatriación” no está en cuestión.

Shelly Errington (1998), James Clifford (1985) o Susan Vogel (1989) -por poner algunos ejemplos relevantes-, que “artefacts can be readily construed as “art” according to criteria determined by people who are neither their makers nor anthropologists” (Harris&O’Hanlon 2013:9). Esta tendencia produjo una bifurcación y aumentó la tensión disciplinar entre las aproximaciones del arte y las de la antropología, complicando los criterios de valor subyacentes en la circulación de arte-cultura y en la formulación de sus categorías<sup>187</sup>, operando una distinción metodológica en su exposición –por simplificar, la contextual y la formal- y haciendo que el mismo objeto pudiera ser representativo de ambas categorías: la de “artefacto” y la de “arte”.

Es importante subrayar que los objetos bajo la segunda de las categorías acarreaban un matiz conceptual e ideológico importante: no eran arte sino *arte primitivo*, con unos criterios de valor en el mercado artístico - a lo largo del siglo XX - distintos a los de las producciones artísticas coetáneas de las sociedades occidentales, hecho que acentuaba la alteridad de sus sociedades productoras. Esta categoría de definición de las obras bajo el concepto de arte primitivo reunían una serie de características y definiciones que reflejaban más las miradas imperantes de la antropología evolucionista y el imperialismo cultural occidental hacía las sociedades productoras que no la realidad de dichas sociedades o las características formales e ideológico-contextuales del objeto mismo o de sus procesos de producción<sup>188</sup>.

#### 4.2.4.- *El corsé ideológico del llamado arte primitivo*

En primer lugar, la definición de “arte primitivo” se imbrica en la definición del carácter de sus sociedades productoras. Estas ideas surgen de categorizarlas fijándose en:

- 1.- el grado de desarrollo técnico. Por lo que serán sociedades con una cultura material rudimentaria (en estadios de progreso técnico opuestos a los occidentales del momento –Hooper & Burland 1953 citado en Price 1989:2-);
- 2.- Fijándose en su nivel de alfabetismo, por lo que serán sociedades sin escritura (Lévi-Strauss en Charbonnier 1968 o Christensen 1955 citado en Price 1989:2); y por último,

---

<sup>187</sup> Para una referencia del funcionamiento de esta circulación y creación de valor V. Clifford 1988.

<sup>188</sup> Para mayor información sobre la categoría extensiva de “arte primitivo”, desde un punto de vista transcultural, y con el foco de atención a la estructuración de un canon surgido a partir de la investigación de las estructuras de los contextos de elaboración, formales e ideológicos (cosmológicos) de dichos objetos consumidos como artísticos por Occidente V. la trayectoria de Estela Ocampo 1985 y 2011.

3.- Fijándose en el tipo de estratificación social, por lo que serán sociedades de carácter más igualitario o *classless* (Moberg 1984, citado por Price 1989:2, otra versión de la cuál sería la oposición y conceptualización straussiana entre “sociedades frías y calientes” –Strauss en Charbonnier 1968-).

Imperante en estas categorías de definición primarias está la comparación constante con el modelo occidental, entronizado como modelo en lo universal. Complementaria a esta primera definición, luego el mercado y el consumo artístico occidental –en museos de “arte primitivo”, en coleccionistas de “arte primitivo”- establece una serie de requisitos generales que son los que otorgan más o menos valor a dichas producciones, estableciendo su separación entre “arte primitivo” y “artefacto”. Entre éstas destacamos ahora algunas de las más recurrentes (que a menudo aparecen discursivamente como imbricadas), ya que no es el objetivo de este estudio revisar la construcción de la categoría de “arte primitivo”<sup>189</sup>.

\* La noción de sacralidad: el grado de sacralidad de las obras para los grupos productores. Esta categoría es uno de los mecanismos más usados de autenticación de dichas producciones; por lo que se valoran especialmente objetos materiales pertenecientes a las esferas de lo ceremonial y lo ritual.

\* La noción de cierto rango: objetos más ligados a las esferas de poder de dichas sociedades, por ejemplo objetos usados por chamanes o líderes espirituales en general (ligados a la categoría anterior) o en relación a lo secular, por ejemplo objetos que denotan cierto rango de clase ya sea a través de la *seniority*, o jefes de clanes en otros grupos (ejemplo de ello puede ser la noción de arte *heráldico* de las sociedades de la costa noroeste de América) o incluso ligado a la preciosidad o valor de los materiales de producción (elemento que en occidente denota rango).

\* cierta noción de exclusividad o cierta unicidad ligada a estas producciones: cuanto menos de ellas producidas mejor, y por lo tanto, mayor valor en el mercado y, supuestamente según el mercado, mayor autenticidad.

\* y por último (dejando muchas otras valoraciones atrás<sup>190</sup>), la noción de producción por consumo interno. Esto implica especialmente que no sean obras producidas por el mercado y su circulación intercultural sino obras de uso intracultural. Esta noción refleja la búsqueda de sociedades y,

---

<sup>189</sup> Para ello V. de nuevo Ocampo 1985 y 2011, Errington 1998 y 2013 y Price 1989, por ejemplo.

<sup>190</sup> Por ejemplo la definición, también centrada en la circulación en el mercado y exposición de dichas producciones, que establece Sally Price cuando dice que el “arte primitivo” es: “any art capable of evoking in Western viewers images of pagan rituals – particularly cannibalism, spirit possession, fertility rites, and forms of divinations base on superstition-. Any artistic tradition postdating the Middle Ages for which museum labels do no identify the artist of exhibited pieces. (or its corollary: any artistic tradition postdating the Middle Ages for which museum labels give the dates of displayed objects in century rather than years.) Any artistic tradition for which the market value of an object automatically inflates by a factor of ten or more upon export out of its original culture” (Price 1989:2-3).

consecuentemente producciones, auténticas; una idea de autenticidad vinculada a lo puro. El contacto con lo occidental, necesario para la circulación de dichas obras, queda negado y borrado acentuando una visión de estos objetos como atemporales y pertenecientes al pasado, negando la coexistencia de nuevo de dichas sociedades con sus coetáneos occidentales y los agentes del colonialismo con quienes tenían interacción en varios grados.

Muchas de estas nociones afloran de nuevo y se problematizan cuando buscan ser aplicadas a manifestaciones contemporáneas de dichos grupos, como hemos visto ya en el bloque anterior en el caso de los acrílicos<sup>191</sup>.

Además, estas estas nociones y la formalización del mercado del llamado “arte primitivo” se complican en el contexto pos1970 que se viene narrando. Uno de los importantes puntos de fricción que desestructuran la coherencia interna (construida e impuesta a dichas producciones) de este paradigma del “arte primitivo” es, especialmente, la visibilidad e imposibilidad de negación de la interacción y el contacto histórico (de forma más o menos larga según el grupo o sociedad). Este hecho se acentúa y visualiza también con los nuevos tipos de producciones estético-artísticas contemporáneas de dichas sociedades (como es el caso de los acrílicos que nos ocupa o, en general - y por seguir con Australia - todas las producciones que se categorizan bajo la noción genérica de “arte Aborígen contemporáneo”) que no pueden ya categorizarse como auténticas bajo las categorías antes narradas, como decíamos. En este sentido se comprende la narración unidireccional que impone el paradigma del “arte primitivo”, construido narrativamente sobre la base de las dinámicas de estructuración de la modernidad occidental, en contraste a ellas. Por ello, la interacción con las sociedades indígenas o colonizadas, por lo general, (antes de los procesos de descolonización al menos) contempló sólo tres posibilidades:

1ª.- la desaparición física y real de estas sociedades y sus producciones culturales, hecho que explica también el afán de recolectar el mundo por parte de occidente, un mundo, el indígena o colonizado que se contempla en vías de extinción. Esta visión de desaparición impera de forma generalizada hasta mediados del siglo XX y también moldea políticas de los gobiernos coloniales así como acciones de la capa de población colona.

2ª.- la desaparición cultural bajo el signo de la aculturación total, una narrativa próxima a la asimilación, basada en el borrado de diferencias culturales (y a veces incluso físicas) bajo la absorción plena de las sociedades indígenas en los modos de operación y estar en el mundo impuestos por los agentes del colonialismo y sus secuelas ideológicas; y, por último, ya más contemporáneo,

---

<sup>191</sup> En concreto en el capítulo dedicado a Yuendumu.

3ª.- cierta noción de hibridación, un poco lejana a como la trabaja Bhabha, que en el mundo de la producción cultural y especialmente la crítica del arte contemporáneo fue usada por ejemplo por Thomas McEvelley (1993) y rebatida, a su vez, por Nicholas Thomas (1996).

Las tres vías se basan en una concepción unidireccional del tiempo bajo la noción de evolución (ya sea biológica, cultural o técnica), que sigue el presupuesto moderno de la ejemplaridad (como ejemplo único) e incluso de la superioridad de las formas ideológicas, prácticas y evidentemente también artísticas de occidente como vanguardia del mundo en todos los aspectos. Esta superioridad, en las tres posibilidades antes desglosadas, se concibe también como una superioridad biológica, natural y racial bajo la primera de las posibilidades desglosadas. De un modo distinto, en la tercera de las posibilidades, Nicholas Thomas critica la euforia de cierta parte de la crítica del arte contemporáneo en relación a la “hibridación”, especialmente aquellas narrativas en auge en 1990 donde la “hibridación” artística se vanagloria como forma de “hibridación” en los procesos de formulación de identidades culturales contemporáneas, una narrativa aplicada discursivamente al caso de los acrílicos, por ejemplo. En palabras de Thomas:

“I argue that some of the enthusiasm around hybridity reproduces cultural hierarchies that anthropologists have disputed in the past and might continue to oppose. In the art world especially, I find that the interest in hybridity enables critics and curators to celebrate their own capacity for acknowledging cultural difference, while refraining from engaging with the stories and Works that emerge from ground remote from their own.” (N. Thomas 1996:9).

Y sigue Thomas más adelante con la mencionada crítica a la aproximación propuesta por McEvelley en 1993: “What is arresting in this formulation is its unilineal evolutionism. McEvelley may regard himself as a postmodernist, but the denigration of premodern cultures and the assumption that a variety of constructions of identity exemplify “stages” are paradigmatically progressivists and modernists” (N. Thomas 1996:10). Por último Thomas propone otra forma de mirar la construcción de la identidad y la negociación de la misma, sin un inicio ni un final, sin visión temporal occidental, afirmando que:

“Native American, Aboriginal Australian, and Maori artists, together with those in other “fourth world” situations, are conspicuously engaged in working from their traditions. It would in many cases be less apt to say that they aim to “recohere around a long-lost identity (1993:11), as McEvelley has it, than that they integrate the continuing dynamisms of indigenous cultural forms that were never entirely suppressed, with reflection upon the circumstances of colonization and opportunistic appropriations of introduced artistic techniques and styles. Since settler colonialism in

North America, Australia, New Zealand, and elsewhere has consistently relegated these indigenous traditions to prehistory, indigenous artists and activists have had special reasons for emphasizing their presence and contemporaneity. Such cultural affirmation cannot be relegated to an earlier phase of the global history of identity, because the settler-colonial conditions that energize them are as much part of the contemporary order as the situation of decolonization in West Africa, or the diasporas for whom hybridity seems singularly progressive (Gilroy 1993; Rushdie 1991)” (N. Thomas 1996:11).

En relación a esta forma concreta de enaltecimiento discursivo y artístico de la hibridación, lo que queda al descubierto es la localización central que aún tiene la concepción del tiempo occidental, y que se traslada a las culturas indígenas. También queda al descubierto cierta noción de aproximación a dichas culturas como “tradicionales” y la concepción occidental de ver y argumentar lo “tradicional” como inmóvil; cuando en realidad las estructuras de organización sociocultural de las sociedades indígenas, aunque premian la permanencia, tienen una amplia flexibilidad interna que es, precisamente, lo que les ha permitido incorporar y adaptar mecanismos de resiliencia y afirmación sociocultural en situaciones complejas y extremadamente opuestas a lo largo de los siglos. Para comprender la flexibilidad y dinamismo de las estructuras vistas como “tradicionales” en la organización Aborigen australiana se recomiendan los textos de Myers (1991, 2002), Glowzsweski, (1999) y Munn (1973), por ejemplo, en relación al concepto genérico de *Dreaming*. En relación a los acrílicos, el mismo fenómeno y articulación de esta manifestación artística contemporánea, es prueba de la flexibilidad interna de los mecanismos de producción cultural y de incorporación de nuevos canales para el mantenimiento sociocultural, como ya se ha analizado en el bloque anterior.

Por último, cabe destacar que es precisamente la cuestión del tiempo o de la temporalidad uno de los puntos de cuestionamiento centrales, que junto a la interacción, hacen tambalear el paradigma del “arte primitivo” anteriormente narrado a partir de 1970-1980 y, más importante aún, la imposibilidad de categorización de nuevas manifestaciones artísticas como las acrílicos dentro dicha categoría. Como afirma Price:

“... certain art objects produced in the 1980s are systematically excluded from membership in the category of “modern art” for *modern* here refers to the artist’s sociocultural identity, not to physical contemporaneity with the present moment. By contrasting Primitive and Modern art, we are in effect utilizing a temporal metaphor to distance people and cultures that are fully our contemporaries in historical terms” (Price 1989:63).

No obstante, las reformulaciones que en el mismo momento sufren ambas disciplinas y sus prácticas curatoriales, tanto en la esfera del arte contemporáneo como en la antropología, y que se han narrado a rasgos generales hasta ahora, permiten poco a poco, pero de forma muy clara a lo largo de 1980 y especialmente de 1990, la absorción de estas producciones en ambos circuitos de circulación y exhibición. Este es el punto central que se desarrolla extensamente en el resto de este bloque, dedicado al análisis de la entrada, establecimiento y consolidación de la circulación de acrílicos en museos europeos.

#### **4.3.- EL AUGE DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES COMO MECANISMO MUSEÍSTICO.**

El último punto a desglosar en esta introducción teórico-contextual es el relativo a las exposiciones temporales, una práctica que aumenta de forma exponencial y considerable su presencia en los museos tanto de arte contemporáneo como de antropología y etnología a partir de 1980; y que se convierte, como se ha mencionado anteriormente, en la principal vía de entrada de los acrílicos en Europa (método que se puede hacer extensible a otros lugares del globo).

El carácter y la proliferación de exposiciones temporales permiten ampliar la flexibilidad de exposición de los museos, dando visibilidad a manifestaciones artísticas y objetos que no forman parte de su discurso troncal permanente, ofreciendo también una mayor vinculación con las realidades culturales y sociales contemporáneas de las sociedades que se exhiben en dichas muestras, reconectando con el presente; y, finalmente, reactivando los objetos de la colección permanente entrando en diálogo con los objetos, visiones y discursos de la exposición temporal.

Es en la práctica curatorial de este tipo de exposiciones temporales donde se vieron los primeros ensayos de una práctica de comisariado más intercultural, basada en el diálogo y la presentación de realidades poliédricas en relación a dichas sociedades y grupos culturales y también en relación con el objeto artístico. Es también a través de dichas muestras donde las nociones de arte contemporáneo más se han ampliado, abrazando en su circulación y muestra, artistas lejanos a los centros tradicionales de producción artística (europea y americana, especialmente) y donde las fronteras entre categorías como arte, artefacto, arte folklórico, artesanía, (como apuntábamos antes en relación a la cita de Ames), más se han desestabilizado.

Por último, y como analiza Ivan Karp, estas exposiciones, en un tipo de museo u otro pero teniendo en cuenta su lugar de exposición, Europa, giran inevitablemente alrededor de la noción de identidad y alteridad, algo que afecta de forma clara a la producción y recepción de acrílicos en Europa desde su llegada en 1980 hasta hoy en día. Karp dice:

“Exhibition represent identity, either directly, through assertion, or indirectly, by implication. When cultural “others” are implicated, exhibitions tell us who we are, and perhaps most significant, who we are not. Exhibitions are privileged arenas for presenting image of self and “other”” (Karp 1991b:15).

Y siguiendo con otro estudio de Karp que amplía las líneas de aproximación a la exposición el “otro” desde el “uno”, pero centrado ya en la exhibición de producciones estético-artísticas de este “otro”, como son los acrílicos, dice:

“Two strategies are used when representing other cultures of their works of art. Exoticizing showcases the differences between the cultural group being displayed and the cultural group doing the viewing, while assimilating highlights the similarities. Whether we are describing a text or an exhibition, otherness is either made strange by exoticizing or made familiar by assimilating.” (Karp 1991b:10).

En los siguientes capítulos se analiza y desmenuza la presencia de los acrílicos en Europa, desde su entrada a partir de 1982 hasta 2012, cubriendo 30 años de ensayos expositivos. Como se ha anunciado ya, el objetivo de estos capítulos es montar el puzzle de la presencia de acrílicos en Europa a través de las propuestas de exposiciones temporales que los representan, juntado los puntos geográficos en los que se promociona y por los que circulan las obras, mirando el tipo de instituciones de acogida de dichas propuestas expositivas, analizando el tipo de agentes implicados en su promoción, los discursos en torno a las obras y el movimiento y las estrategias de representación de dicha “alteridad” en el sentido expuesto por Karp.

## 5.- HISTORIA DE LA PRESENCIA DE ACRÍLICOS EN EUROPA

### (I): 1982 – 1989

El primero capítulo de esta historia de la presencia de acrílicos en Europa se dedica a las exposiciones pioneras en la muestra de acrílicos de los desiertos australianos en el espacio expositivo europeo. Como veremos, esta primera promoción se concentra en dos centros artísticos europeos de larga tradición: Francia y Gran Bretaña, y más concretamente París y Londres (con alguna excepción, como la exposición materializada en el *Pitt Rivers Museum* de Oxford).

En estas exposiciones pioneras en la exhibición y promoción del arte de acrílicos en los desiertos y a través de ellas puede verse como las telas de acrílicos se encuentran en una posición de limbo taxonómico: tanto son presentadas y promocionadas como arte contemporáneo en sincronía con los desarrollos internacionales de éste, como son presentadas como una forma en transición, ni artefacto ni arte contemporáneo. Esta segunda categoría se arraiga en un paradigma aún moderno que opone lo tradicional a lo moderno de forma insalvable e ilustra uno de los principales debates sobre la presentación de las obras que no se soluciona a lo largo de los ensayos curatoriales en los 30 años que propone este análisis.

A nivel artístico australiano, dos importantes eventos marcan la presencia de los acrílicos en este primer período, la *Australia Perspecta* de 1981 en Sídney, y el bicentenario de la llegada británica a Australia en 1988. Este segundo está marcado por un lado por un amplio boicot artístico por parte de los grupos Aborígenes, pero también, por el otro, por un aumento de la visibilidad de sus causas socio-políticas y culturales a nivel internacional a través de manifestaciones artísticas. A nivel artístico internacional, a lo largo de la segunda mitad de la década de 1980, especialmente a partir de la exposición en Nueva York *Primitivism in XXth century art* las estructuras y políticas de presentación y consumo de la alteridad artística se ven totalmente sacudidas, hecho que acentúa e incrementa la seminal entrada de artistas periféricos, entre ellos los heredados de los grupos “tradicionalmente” objetos de la antropología, en los centros artísticos y en la circulación internacional, que intenta expandir sus fronteras artísticas. Entre estos artistas “periféricos” encontramos los artistas de los desiertos.

También relativo a este período vemos como actores individuales e institucionales australianos, con arraigo o conexiones con los desiertos, buscan abrir el mercado artístico europeo, posicionando los acrílicos crecientemente fuera del ámbito etnográfico y antropológico, insertándolos, a través del tipo de museos que reciben las muestras, en la esfera de circulación de los desarrollos del arte contemporáneo. Este punto, como veremos a lo largo de la historiografía, no se consigue por

completo en el espacio europeo, hecho que contrasta con los desarrollos durante el mismo periodo en el espacio australiano, donde hoy, las exposiciones temporales de arte Aborigen pos1970 ya no se llevan a cabo en museos etnográficos o antropológicos sino artísticos. En Europa vemos un constante vaivén caracterizado por presentar como contemporáneos los acrílicos y a la vez apartarlos de la historia contemporánea del arte (tanto a nivel discursivo como a nivel de institución de recepción), un vaivén que se acentúa a partir del cambio de milenio. En este primer período la voluntad es el diálogo con la contemporaneidad, y, de forma creciente, la revisión con el pasado colonial.

En relación a qué se muestra en esta primera década, son los acrílicos de Papunya los que primero hacen entrada en la escena expositiva europea, ya que el segundo centro de arte en los desiertos (*Warlukurlangu* de Yuendumu) no se funda hasta 1986. Al final de la década vemos como poco a poco Yuendumu empieza a hacer presencia en el espacio europeo también.

Una singularidad de esta década es que los acrílicos entran en muchos casos a Europa como parte de exposiciones de carácter “nacional”, en el sentido que intentan posicionar la Australia artística en el mapa europeo, en este período de expansión de las fronteras del arte contemporáneo. Ya hemos indicado que históricamente las producciones artísticas australianas eran consideradas un subestilo regional europeo. Esta entrada de los acrílicos como representación de lo nacional se mantiene a lo largo de los 30 años de exposiciones en Europa, fruto de la creciente instrumentalización por parte del gobierno de este movimiento como icono artístico de la Australia moderna. No obstante, es sólo en este primer período que hay muestras “nacionales” que aglutinan artistas Aborígenes y no-Aborígenes en su presentación.

De igual modo que a lo largo de los siguientes dos capítulos, la historia de las exposiciones de acrílicos o con relevante participación de estos en el espacio museográfico europeo, se analizan a partir de casos de estudio de carácter temático, hecho que permite ilustrar diversos puntos de la historia de esta presencia.

### **5.1.- 1982: PAPONYA EN LONDRES**

Es en el *Makind Museum* de Londres donde empieza esta historia de la presencia de las exposiciones temporales de acrílicos en Europa<sup>192</sup>. La exposición se tituló *Australian Art of the Western*

---

<sup>192</sup> El estudio tiene conocimiento de dos exposiciones anteriores en territorio europeo llevadas a cabo a través del *Aboriginal Arts Board* y su fase de promoción internacional narrada en el primer bloque de este estudio. Una exposición itinerante titulada *Arts and Crafts of the Australian Aborigines* con presencia de acrílicos, visitó Maastricht, en La Haya (Holanda) en 1976 y otra exposición promocional en Varsovia (Polonia) en 1979. De las exposiciones en La Haya en 1976 y la de Varsovia en 1979 no se han podido conseguir materiales. En

*Desert* y se celebró de 8.03.1982 al 2.05.1982. La muestra la constituían exclusivamente fotografías y acrílicos de la *Papunya Tula Artists*, ya que, recordemos que hasta la formación de la siguiente cooperativa o centro de arte de los desiertos aún faltan 4 años<sup>193</sup>. La exposición en el *Mankind Museum* fue organizada conjuntamente con la participación del *Aboriginal Arts Board*, el consentimiento del coleccionista Holmes á Court, y la participación de Andrew Crocker.

En esta exposición la fotografía tomó un lugar central. Las fotografías estaban montadas en cartón prensado y daban, a través de la visualidad, contextualización en relación a la vida contemporánea de Papunya y a la producción de acrílicos en los distintos campos de los grupos que por aquel entonces vivían en el asentamiento. La mayoría de ellas eran fotografías tomadas por el arqueólogo y antropólogo J.V.S. Megaw, en su trabajo de campo en Papunya en Julio de 1981<sup>194</sup>, aunque también hay otras fotografías que fueron tomadas en 1980, posiblemente por el mismo Andrew Crocker, por aquel entonces director de la *Papunya Tula Artists*, hasta su resignación en 1982. Las inscripciones de cada una de las fotografías informaban de la vida de Papunya, dando desde visiones generales de los distintos campamentos, imágenes de distintos tipos de chozas construidas con materiales de desecho, fotografías de actividades diarias; y especialmente, el mayor número de fotografías en la exposición estaban dedicadas a mostrar la articulación de la práctica artística en los asentamientos: artistas pintando tanto producciones grupales como individuales en el suelo de los campamentos, imágenes de mucho de los artistas mostrando sus obras finalizadas, otras imágenes donde aparecían charlando o negociando los artistas con Andrew Crocker, ...

Todas las inscripciones que acompañaban estas fotografías en la muestra especifican los nombres de los miembros que aparecen en ellas, especialmente el de los artistas (indicados como tal: “artista”) o miembros de la *Papunya Tula Artists*, y en menor medida, aunque se intenta, los de otros miembros de la familia, mujeres e hijos, que aparecer en alguna fotografía<sup>195</sup>. Esta práctica de identificación informa de los cambios relacionados con el tratamiento hacía los miembros de estas culturas: valorando su agencia, dando visibilidad a su autoría y participación, negando ya el

---

1978 el *Aboriginal Arts Board* también envía un lote de materiales etnográficos y algunas telas, consideradas hoy históricas, de acrílicos de los primeros años de Papunya para la inauguración del *Ethnographic Museum 'Gerardus van der Leeuw'* como nuevo museo de etnografía de la *Groningen University*. Esta donación se contextualiza en las políticas internacionales de promoción del *Aboriginal Arts Board* analizadas en el bloque anterior de este estudio. Sobre esta donación se ha consultado el folleto producido por el museo de la *Groningen University* durante la estancia de investigación en los archivos del *Aboriginal Art Museum Utrecht*, que es la institución que tiene desde 2012 los acrílicos históricos de Papunya en préstamo. No obstante, esta donación no cualló en una exposición temporal, por lo que no forma parte de nuestra historia de la presencia de acrílicos en Europa a través de las exposiciones temporales.

<sup>193</sup> El *Warlukurlangu Aboriginal Artists* de Yuendumu se establece en 1985-1986.

<sup>194</sup> Las fotografías pueden consultarse en el catálogo de colecciones del *British Museum*, bajo el concepto de búsqueda “Papunya” o directamente en la dirección: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=papunya&people=163546&view=list](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=papunya&people=163546&view=list) (consultada por última vez 02.06.2015).

<sup>195</sup> Los textos que acompañan las fotografías han sido todos consultados *in situ*. Los materiales relativos a esta exposición están en el Centro de Antropología del *British Museum*, bajo la catalogación: Oc-B93-1-30.

anonimato que había sido imperante tanto en las muestras como en la catalogación de materiales en museos antropológicos, y también en las prácticas ligadas al llamado “arte primitivo”, donde, como establece Price en 1989, los artistas eran anónimos y la datación de las obras en los carteles de los museos databa las obras en siglos y no en años<sup>196</sup>. Estos cambios informan también de la imposibilidad de categorización del movimiento de acrílicos bajo el paradigma de “arte primitivo”, un punto al que volveremos en el siguiente párrafo.

Entre las imágenes de la muestra no hay fotografías ni de pintura corporal ni de pintura sobre el terreno (*ground painting*) una práctica habitual que irá ganando terreno en muchas muestras y especialmente en los catálogos producidos en torno a ellas, para establecer la vinculación entre las formas efímeras de pintura ceremonial que dan paso y se rearticulan en la producción de acrílicos. Esta elección de no incluir fotografías de este tipo de prácticas ceremoniales en la exposición del *Mankind Museum* marca una puesta en escena totalmente centrada en el nuevo fenómeno de la producción de acrílicos en Papunya y en subrayar la estricta contemporaneidad del fenómeno, retomando los debates ya comentados en relación a como recolectar y exhibir el presente de dichas sociedades en museos como el *Mankind*.

No obstante, en la nota de prensa relativa a la exposición sí se hace la relación explícita entre las prácticas efímeras ceremoniales y la translación a los acrílicos, categorizando dichas obras en la imperante categoría de *transitional art*, conceptualizada por Jacques Maquet. Esta categoría se aplicará de manera amplia en la literatura relativa a los acrílicos especialmente en la década 1980, cuando estos aún no se habían abrazado como formas “*high contemporary art*”, hecho que remite a las problemáticas de clasificación en categorías ya establecidas, de raíz moderna, que el movimiento de acrílicos hace aflorar, tanto en el ámbito de la antropología visual como en el ámbito del arte contemporáneo en formación discursiva.

En relación a este punto la nota de prensa indica:

“The work on show is transitional art, an amalgam of European materials and a very ancient visual artistic tradition. This arose both because the visual art before 1970 was ephemeral, comprising in the main painting on the body and designs upon the ground, and also secret, forming part of the esoteric, male, ceremonial life. It was accidentally (if inevitably) that the men came upon European materials and chose to paint their ancient but current iconography. They adapted it for a novel purpose, expurgating secret imagery, and in concentrating on the aesthetic dimension of the activity,

---

<sup>196</sup> V. Price 1989:2-3.

developed in expertise and adventurousness to produce the original work we see today<sup>197</sup>.”

En la misma, breve, nota de prensa se informa, enfatizándolo, el carácter joven del contacto de estos grupos con la “civilización europea” (tal como la menciona la nota), hecho que denota aún la búsqueda y la relevancia de lo puro y lo intacto en relación a dichas sociedades y sus producciones materiales y estético-artísticas, y el uso de esta “pureza” como mecanismo de autenticación de las mismas culturas y producciones<sup>198</sup>. Sigue la nota con la introducción de la temática de las obras, relativas al *Dreaming*, nombrado *Dreamtime* en esta nota, y descrito como “traditional mythology which explains the phenomena and meaning of life”. El concepto “mitología” caerá en desuso en las descripciones relativas al *Dreaming* a lo largo de la proliferación de exposiciones en relación a los acrílicos<sup>199</sup>, ya que desde el punto de vista Aborígen, la descripción como mitología se percibe como una falta de respeto, ya que denota un juicio de valor que es Occidental y que se articula en comparación con el modelo Occidental de concepción del tiempo y de concepción de la realidad, implicando un carácter ficticio o fantasioso de los acontecimientos relativos al *Dreaming*, algo que para estos grupos es estrictamente real en su concepción del mundo.

La nota de prensa explicita la importancia que el sistema cosmológico del *Dreaming* otorga a la localización y al territorio, hecho que permite a los redactores de la nota de prensa subrayar la desposesión territorial de estos grupos por parte de las políticas coloniales y gubernamentales así como resaltar la importancia en la lucha por los derechos sobre la tierra, haciendo explícito el papel que el arte y los acrílicos juegan en esta dirección a partir de 1970. La propuesta de la exposición es la de mostrar los acrílicos como formas de autoridad de dichas culturas, especialmente sobre la tierra, y sin negar, sino reconociendo a la vez, la sensibilidad y experimentación artística:

“Today the artists live in Central Australia, trying to come to grips with the catastrophe of cultural dislocation, many of them dispossessed of the homelands which had always been theirs. Their painting is a conscious statement to us by them of

---

<sup>197</sup> La nota de prensa es uno de los materiales de la carpeta ya mencionada bajo la catalogación Oc-B93-1-30, que se puede consultar en el Centro de Antropología del *British Museum*.

<sup>198</sup> “*Australian Art of the Western Desert* is the work of tribal Aborigines from the area west of Alice Springs, in Central Australia. These people were among the last to confront the spread of European civilisation, some indeed lived a fully tribal life until about 1970. Many of the others, including artists, lived on cattle stations from the time of the First World War but continued to practise their traditional culture.” (nota de prensa de la exposición, localización de su catalogación en Oc-B93-1-30, Centro de Antropología del *British Museum*).

<sup>199</sup> V. el análisis de la guía curatorial realizada para acompañar el encargo de las obras Aborígenes para el *Musée du Quai Branly* que se analiza en el siguiente bloque de estudio. Guía elaborada a través de las peticiones Aborígenes, y desde el punto de vista Aborígen.

their authority as well as of their artistic sensibilities. It would be ironic were we to appreciate the one and not the other”<sup>200</sup>.

Por último, subrayar también en relación a la nota de prensa, la descripción de la adscripción de los artistas a la *Papunya Tula Artists*, y los roles que ésta desarrolla. La adscripción a un centro de arte se ha convertido a lo largo de estas últimas tres décadas como una vía de autenticación de los acrílicos, por el carácter de autocontrol por parte de los artistas que la organización de dichas cooperativas y centros de arte implican: 100% bajo el control Aborigen, que son quienes conforman la junta de los centros. Este también es uno de los mecanismos más usados para evitar los temas de fraude, explotación y los llamados *carpet-buggers* que extendieron su práctica a lo largo de 1990 en un mercado de acrílicos sin control<sup>201</sup>.

Las obras que conformaron la exposición del *Mankind Museum* pertenecen a la colección Holmes á Court, de Perth, adquirida sólo un año antes, en 1981. La formación de esta colección es un punto de inflexión importante en el mercado de los acrílicos de los desiertos y para la historia local de la *Papunya Tula Artists* (Myes 2002:199-200, McLean 2011:40), ya que es la primera colección privada de acrílicos que se forma; pero también es relevante para la entrada de los acrílicos en Europa, como estamos narrando, por ser la primera colección de acrílicos que se muestra en Europa. La colección Holmes á Court, se expandirá a lo largo de los años y es de las colecciones privadas más grandes sobre arte Aborigen contemporáneo a nivel mundial, con una especial atención en número y calidad de obras de acrílicos de los desiertos, por ser el foco inicial de la colección. Además, por ser los acrílicos el foco de atención y ser la primera colección que se forma de ellos, la importancia de las telas de acrílico que configuran la colección tiene un peso historiográfico importante sobre la génesis del movimiento en Papunya.

La colección que se expone en el *Mankind Museum* fue adquirida por Holmes á Court en 1981 y es un caso singular de compra, ya que el empresario compró las 26 telas seleccionadas por Andrew Crocker para la exposición itinerante y el catálogo de *Mr Sandman*. Dick Kimber, por aquellos entonces co-director o ayudante de director de la *Papunya Tula Artists* atribuye a Crocker un giro en las políticas de promoción de las obras que se gestan en Papunya, caso estudiado y subrayado también por Vivien Johnson, Fred Myers o Ian McLean, donde se establece una distinción interna, desde la *Papunya Tula Artists* y a través del ojo de su *advisor* Crocker, entre las obras de mayor calidad, buscando “museum quality” como dice Myers (2002:198), y aquellas de menor calidad enfocadas al mercado del arte turístico, participando por lo tanto en la construcción del valor en las

---

<sup>200</sup> En la misma nota de prensa. Localización de su catalogación en Oc-B93-1-30, Centro de Antropología del *British Museum*.

<sup>201</sup> Esta problemática se retoma brevemente en el Bloque 3 de este estudio donde se introduce la redacción e importancia del *Indigenous Art Code* para buscar soluciones a este tipo de abusos.

obras y en jerarquías y cánones también de valor estético, ya que la autoridad de ellas es igual bajo el sistema ideológico Aborigen.

“Avoid the temptation to sell the best paintings to friendly schoolteachers etc. at a discount. The best paintings are the bread, butter and cake of the Company (refiriéndose a la *Papunya Tula Artists*). More and more, as the art becomes recognised and in demand, there will be one price, a world price. This is what you should aim at and express. With this in mind do not be upset that you cannot sell good work at high prices in Alice Springs. You will sell them later, for more, elsewhere” (Crocker 1981:24).

El estilo de Crocker ha sido alabado por unos (por ejemplo, Johnson 2007) y criticado por otros (como Myers -2002-, especialmente basado en las opiniones de los artistas y amigos Pitupi del antropólogo con los que estaba llevando a cabo su trabajo de campo en el momento de la génesis del movimiento de acrílicos en Papunya y sus campamentos circundantes). El estilo de dirección de Crocker se centró más en la promoción que en consolidar relaciones con los artistas. Viajaba frecuentemente, era difícil para los artistas tener contacto fluido con él, y buscaba promocionar el arte en los círculos artísticos tanto nacionales (Melbourne y Sydney especialmente) como internacionales, por ejemplo con la exposición itinerante de *Mr Sandman* a Estados Unidos. En su promoción, Crocker buscaba sacar y a la vez evitar, en un contexto en cambio, las obras de acrílicos del nicho del “arte primitivo”, a medio camino entre artefacto etnográfico y arte; y buscaba promocionarlo en círculos e instituciones que subrayaban su contemporaneidad. En palabras de Dick Kimber y volviendo a Holmes à Court:

“It was Holmes à Court buying things that set off the market. You know how it was going, little waves and troughs (refiriéndose a la situación económica de la *Papunya Tula Artists* de la primera década, tal como se ha narrado en el capítulo dedicado a Papunya). In 1978, we hadn't done any better than 1971. It just muddled along. Andrew Crocker really set it off. He used the pone... he'd call nationally, internationally. He called up Holmes à Court. I reckon that was the key to it. There's the big upmarket bloke. Only Bon and Packer could also have had such an effect” (Kimber 1991, citado en Myers 2002:200).

La compra por parte de Holmes à Court, reconocido empresarios y coleccionista, dio valor a las obras y visibilidad al movimiento. Y, también, cierta tranquilidad económica, aunque mínima, a la *Papunya Tula Artists*, quitando un poco de presión. El año anterior, Crocker también había conseguido vender a la *Art Gallery of South Australia* algunas obras de Papunya, y se convirtió en la primera galería estatal en adquirir acrílicos y en abrazarlos como arte contemporáneo.

Otro evento de trascendental importancia que también ocurre en territorio australiano en 1981 bajo la dirección de Crocker en la *Papunya Tula Artists*, y que afecta directamente la entrada de los acrílicos en Europa es la participación de tres obras de la *Papunya Tula Artists* en la primera *Australia Perspecta* de 1981, en la National Gallery of New South Wales, comisariada por Bernice Murphy. Murphy seleccionó personalmente tres pinturas murales de Clifford Possum Tjapaltjarri, Tim Leura Tjapaltjarri (ambos artistas Anmatyerre-Arrernte) y Charlie Tjapangati (Pintupi) y les dio un espacio troncal en la exposición. Como afirma McLean:

“This seemingly minor event, in which three Papunya paintings were juxtaposed with abstract non-Aboriginal contemporary art, had a far greater impact on the artworld than the large travelling exhibition, *Aboriginal Australia* [Canadá y Estado Unidos]. If previously various modernists –rather than the artworld per se- had developed and enthusiasm for Aboriginal art as primitive art, after the first *Australian Perspecta* the artworld scrambled to woo it as contemporary art” (McLean 2011:33).

Esta participación a través de la selección de Bernice Murphy, que ya había trabajado en dos exposiciones anteriores con acrílicos aunque de pequeño formato y una de ellas itinerante por Indonesia<sup>202</sup>, acarreó una visibilidad y estatus a los acrílicos como manifestaciones y articulaciones artísticas contemporáneas, línea que en el mismo momento buscaba promocionar y consolidar Andrew Crocker. A pesar de que la exposición situó por primera vez de forma mundialmente visible y clara los acrílicos en el mapa del arte contemporáneo, como comenta la misma comisaria en el siguiente fragmento, la inclusión de los acrílicos desató una fuerte reacción crítica. Ésta denota el momento de cambio entre el modernismo y el posmodernismo; y especialmente, el arraigo (aunque en un contexto de creciente descrédito) de visiones, actitudes y prejuicios de larga tradición colonial relativos a la segregación y encorsetamiento de dichas sociedades Aborígenes y sus producciones, que beben de nociones de autenticidad, pureza y paradigmas en torno a construcciones de “lo primitivo”:

---

<sup>202</sup> *Landscape and image: a selection of Australian art of the 1970s*, Australian Gallery Directors Council, exposición itinerante en Indonesia, 1978. En ella Murphy selecciona 42 artistas no-Aborígenes australianos, e incluye la participación de David Djuta, artista Yolngu-Milingimbi de la zona de Arnhem Land, y Billy Stockman, de la *Papunya Tula Artists*. El primero con pintura de corteza sobre eucalipto, y el segundo con pintura de acrílico sobre tela. Según McLean (2011) el posicionamiento de Murphy en esta exposición es experimental, y abre ya la puerta a la *Australia Perspecta* de 1981. McLean dice al respecto de la exposición de Indonesia y del “ojo” de Murphy: “This was uncharted territory and her explication of Aboriginal art in the catalogue essay was, understandably, equivocal. Its meaning was explained in conventional anthropological terms to acknowledge “the much older, pre-European tradition of painting in Australia”. However, Murphy did suggest a hitherto unrealised convergence between Aboriginal art and the principal genre of Australia art, landscape. She also sketched a theoretical space for Aboriginal art within the contemporary scene when she noted the recent collapse of modernist paradigms and the concomitant spread of new practices. This is the first sign of the artworld beginning to imagine a new way of understanding Aboriginal art that was distinct from modernist and anthropological paradigms of the 1960s” (McLean 2011:47).

“The inclusion of works from Papunya was much debated, and quite strongly criticised from within the art critical community. It was argued that it was impossible to bring together art works that proceeded from such totally contrary cultural bases as western art and traditional Aboriginal art. More particularly, it was alleged that the inclusion of the Papunya artworks in the Company of artists such as David Aspen was to falsify their meaning, suggesting that they be read simply within the domain of western abstraction. Such criticism has to be placed against the fact that the three Aboriginal works had full-page typed explanations mounted alongside them, giving personal and clan background explanation, and detailed explanations about the “stories” that the paintings “depicted”, to help provide a context of Reading outside of western abstraction. Nevertheless I am too conscious that such isolated gestures cannot re-shape the grossly deformed social relations of two centuries of colonisation. However there were some wilder allegations ventilated in 1981 and beyond: about the proclaimed contamination and dilution of Aboriginal culture represented by the association of these Works with the “art market” –the fact that they were for sale. Worse, there was a suggested “rip-off” operating on the part of the Aboriginal Artists’ Agency, which was supposed to be making a predatory entrepreneurial profit out of promotion and sales of works from Papunya. A double traducement of Aboriginal culture was argued. First, a stylistic one: of “traditional” and “true” forms of Aboriginal art by western-inspired, large-scale formal abstraction; second, at the social level: the Aboriginal artists themselves were purportedly lured from pursuit of ceremonial cultural forms to the manufacture of “artifacts”, for sale and circulation through the art market. I believe that both these lines of argument are in part founded in ignorance, and that their promotion for ideological interests in the arena of metropolitan art criticism, without further enquiry into the circumstances and interests of Aboriginal culture is, at best, mischievous; at worst, a further expression of dominant-culture arrogance and paternalism about Aboriginal culture itself.” (Murphy 1987:23).

A nivel narrativo en el catálogo de la *Australia Perspecta*, Murphy empieza a teorizar la agenda contemporánea ya del arte Aborigen a través de las obras de Papunya, pero no puede salir totalmente del encorsetamiento ligado a lo ritual, mítico y tribal del paradigma de lo primitivo. Esta línea, como vincula McLean (2011:48), será la que seguirán exposiciones como *Magiciens de la terre* de 1989 en París. Además, la espiritualidad ha sido y sigue siendo central en las perspectivas relacionadas con los acrílicos, y en general con muchos de los estilos, movimientos y artistas que configuran el amplio mapa del llamado “arte Aborigen contemporáneo”. En el caso de los acrílicos,

como también de manera clara en las pinturas sobre corteza de eucaliptus de Anrhem Land o incluso en los ocres sobre tela de la región de las Kimberley, la espiritualidad, o mejor dicho, una concepción cosmológica del mundo, es central para los grupos productores; por lo que no puede ser extirpada de las narrativas y discursos alrededor de estas producciones, algo que sería imponer una visión no-Aborigen a estas producciones artísticas, menospreciando las estructuras de significación locales y borrando o silenciando de nuevo su agencia, estetizando dichas producciones y desactivando sus potencialidades de diálogo intercultural y de representación de cultura.

Por otro lado, la *Australia Perspecta* abre una problemática en relación a los acrílicos a nivel discursivo. Como sintetiza McLean, los críticos y comisarios “could sense its authority as contemporary art but did not know what to do with its Aboriginality or how to theorise its contemporaneity” (McLean 2011:49). El problema en este sentido aún persiste, y la base del mismo está ligada a la visión del mundo *occidentalocentrista*, lineal en el sentido temporal, que, por un lado, le cuesta concebir una práctica contemporánea e innovadora que se arraiga a milenios de tradición y, por el otro, en un mundo con un creciente descrédito de las identidades grupales y étnicas a favor de identidades poliédricas, transversales, trans-étnicas, transnacionales. Un mundo que le cuesta contemplar una práctica artística que centra su foco de atención artístico en la reproducción cultural Aborigen y, consecuentemente, la afirmación de la misma.

## **5.2.- LA AUSTRALIA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN PARÍS: *FESTIVAL D'AUTOMNE* 1983.**

La *Australia Perspecta* fue determinante en la consolidación de la exposición parisina, en el *Musée d'Art Moderne, D'un continent autre. Australie: le rêve et le réel*<sup>203</sup> (4.10.1983- 4.12.1983), en el marco del *Festival d'Automne* con participación como país invitado de Australia y con una propuesta curatorial encabezada por Suzanne Pagé<sup>204</sup>. Aun siendo Pagé la comisaria visible de la exposición, ésta se gestionó con un doble comité de organización, uno francés<sup>205</sup> y el otro australiano<sup>206</sup>, y el

---

<sup>203</sup> La iniciativa de esta propuesta surge de la involucración entre el *Visual Arts Board* del *Australia Council*, la *Aboriginal Cultural Foundation* de Darwin, la *Aboriginal Artists Agency* de Sídney y la *Association Française D'Action Artistique* de París.

<sup>204</sup> Asistida por: Mm. Laurence Bossé; Mm. Juliette Laffon; Mm. Béatrice Parent y con la colaboración de Mm. Dany Bloch et Mm. Annie Mérie. Y del comisariado general Australiano, con M. Léon Paroissien, asistido por Mm. Janet Parfenovics.

<sup>205</sup> « M. Louis Joxe, Ambassadeur de France. Président de l'Association Française d'Action Artistique; M. Jacques Boutet, Directeur Général des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques au Ministère des relations extérieures; M. Jacques Sallois, Directeur du Cabinet du Ministre de la Culture; Mm. Catherine Clément, Sous-Directrice des Échanges Artistiques et Culturels au Ministère des relations extérieures, Directrice de l'Association Française d'Action Artistique; M. Michel Boutinard-Rouelle, Directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Paris; M. Bruno de Saint-Victor, Sous-Directeur du Patrimoine Culturel de la Ville de Paris; M. Jean-Claude Redonnet, Conseiller Culturel près l'Ambassade de France en Australie Mil.

desarrollo y materialización de la exposición se forjó a través de dos viajes de Pagé a Australia, que fueron determinantes para la presencia y participación Aborigen en el proyecto, como el mismo Maurice Jupurrula Luther explicita en el catálogo de la exposición:

“The Aboriginal Cultural Foundation is the body in which, for many years, our old people have placed their trust. Mme Pagé approached our Foundation personally, in the North of Australia, and displayed great respect for our old people. That is why the concept of establishing the ground painting in the Museum of Modern Art was approved by our old people.” (Luther en Pagé 1983:24).

La afirmación de Maurice Jupurrula Luther, seleccionado por los líderes ancianos de Lajamanu para ser el representante y mediador para el catálogo y la exposición<sup>207</sup>, indica la necesidad de encontrar nuevas formas de negociación respetuosas con los sistemas Aborígenes en la organización de exposiciones. Como pone de relieve la cita es una actitud, la de respecto hacia la cultura Aborigen que muestra Pagé hacia los ancianos en su visita personal al *Aboriginal Cultural Foundation* de Darwin, el detonante de la participación Aborigen<sup>208</sup>. Esta participación es aún más relevante si volvemos la mirada al contexto local de los desiertos un momento, ya que muchas de las críticas Aborígenes hacia la articulación del movimiento de Papunya y la plasmación perene de saberes intraAborígenes que supone la práctica de acrílicos (narradas en el capítulo dedicado a Papunya) surgieron de los ancianos (Warlpiri<sup>209</sup>, en su mayoría) de Lajamanu y también Yuendumu. Este posicionamiento

---

Bernadette Contensou, Conservateur en Chef du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; M. Yves Mabin, Chef du Bureau des Arts Plastiques à la Sous-Direction des Échanges Artistiques et Culturels au Ministère des relations extérieures; Mm. Anne-Marie de Brem, Chef du Bureau des Musées de la Ville de Paris » (Pagé 1983 : s/n).

<sup>206</sup> « Dr Timothy Pascoe, Directeur de l'Australia Council; M. Nick Waterlow, Directeur de Visual Arts Board; M. Lance Bennett, Directeur de l'Aboriginal Cultural Foundation, Darwin; M. Anthony Wallis, Directeur de l'Aboriginal Artist Agency, Sydney; M. Paul Carpenter, Chargé des Affaires Culturelles à l'Ambassade d'Australie à Paris » (Pagé 1983 :s/n).

<sup>207</sup> V. en el catálogo de la exposición como Maurice Jupurrula Luther explica sus rol de mediación que le han pedido los ancianos que haga en relación a la exposición (Luther en Pagé 1983:23-24). En ellas también cuenta el rol central que para los ancianos de Lajamanu tiene la *Aboriginal Cultural Foundation*, que vincula y pone en diálogo a los ancianos de distintas comunidades del Territorio del Norte para acordar y controlar la cultura y la representación de ésta a nivel nacional e internacional. La *Aboriginal Cultural Foundation* se establece en 1975, también fruto de los cambios políticos del gobierno de Whitlam, y en él Lance Bennet (uno de los miembros de la comisión de la exposición parisina) tiene un rol importante, además de ser quién introduce a Pagé a la *Aboriginal Cultural Foundation*. En palabras de Jupurrula Luther: “Our Aboriginal Cultural Foundation, based in Darwin, is funded by the Australian government, but we are not an extension of any government department. The Foundation is fully controlled, in its formal constitution and in practise, by ceremony leaders across the North and in the Desert. It is the only body which is recognised by our old people as representing, and fulfilling, their hopes and wishes to keep our living culture strong and supported by young and old working together. The fact is, the old leaders are the Foundation, and the young are attracted to Foundation activities and their respect for their tribal traditions is thus renewed” (Jupurrula en Pagé 1983).

<sup>208</sup> Un punto que se repite de boca de los ancianos mismos en el mismo catálogo: V. Pagé 1983: 49-50.

<sup>209</sup> Como se ha anotado ya y como se retoma en el relativo al del *Musée du Quai Branly*, las nomenclaturas de los grupos de los desiertos no están aún estandarizadas. En relación a esta exposición se utiliza el nombre

contrario de los artistas de Lajamanu en relación a los acrílicos queda explícito en el catálogo de la exposición parisina<sup>210</sup>, pero también en la forma de participación que eligen los ancianos para participar en París: una pintura sobre terreno de 12 metros de largo, elaborada con dos toneladas de arena roja del desierto australiano. La realización de la obra se desarrolla *in situ* siguiendo los acuerdos estipulados por los ancianos Aborígenes que la desarrollan y se contextualiza en el espacio expositivo a través de un vídeo que muestra la misma pintura en su contexto local ceremonial, y con un texto largo elaborado por los ancianos donde explicitan sus motivos de participación en la exposición de París.

En relación a este último punto, el catálogo de dicha exposición lo podríamos conceptualizar como un ejercicio de comisariado reflexivo, en relación a la participación Aborigen, donde se pone de relieve las negociaciones múltiples entre los ancianos Warlpiri, la *Aboriginal Cultural Foundation* y los comisarios, así como el personal que materializa la exposición en París. Dar visibilidad a las complejas negociaciones curatoriales e interpersonales a través del catálogo marca un punto de partida de diálogo intercultural, basado en relaciones intersubjetivas, donde la agencia de los Warlpiri es reconocida. El punto clave de dicho ejercicio es el empoderamiento a través de la voz que muestran los ancianos de Lajamanu, como miembros y representantes de la *Aboriginal Cultural Foundation*: a) al elegir y explicitar en el catálogo su forma de participación en la exposición; b) al elegir qué explican en relación a la pintura sobre terreno, qué no explican y cómo lo explican en el catálogo<sup>211</sup>; c) al elegir cómo debe materializarse *in situ* la pintura sobre el terreno, quién puede verles trabajar y quién no (respetando las leyes y estructuras intraAborígenes); d) al decidir cómo debe ser borrada esta pintura y por quién; y finalmente e) al dar voz a los motivos, necesidades y objetivos de la decisión de su participación en París así como transparencia en las negociaciones

---

Warlpiri, y no Warlbiri, ya que los ancianos que participan en el catálogo así lo escriben. En cada exposición se sigue la nomenclatura que usan las fuentes relativas a dicha exposición.

<sup>210</sup> “We Warlpiri present you here in Paris not with a “showpiece”. We are not, and do not, ever, want to become professional painters. Instead, we present you with a glimpse of the way we venerate the sacred Heroes who have given us our identity, so that Europeans can have some understanding of what we are, and of how strongly we feel about being allowed to remain ourselves. We will never put this kind of painting on to canvas, or on to artboard, or on to any “permanent” medium. The permanence of these designs is in our minds. We do not need museums or books to remind us of our traditions. We are forever renewing and recreating those traditions in our ceremonies.” (Pagé 1983:49).

<sup>211</sup> En la sección Aborigen del catálogo hay un apartado de contextualización antropológica, donde se explica del *Dreaming* y especialmente los roles de los *kirda* y *kurdungurlu* en la estructura de reproducción social, cultural y política en el seno intraAborigen. Luego sigue el apartado donde los ancianos explican y explicitan los significados y funciones de la pintura sobre terreno ceremonial, mientras desglosan su proceso de creación, ejemplificado en la pintura dedicada al ancestro creador *Tjundu*, la serpiente pintón, que es la que desarrollan los ancianos en el *Musée d'Art Moderne* de París. En esta sección, por decisión de los ancianos, se explicita en el catálogo que: “There is no authorisation for replication of these statements in any other context”, por lo que no se analizan en este estudio, respetando esta decisión. Sólo remitir a las páginas en que puede leerse las explicaciones relativas a las significaciones, funciones y procesos de creación estéticos de la pintura ceremonial, y decir que son una fuente de información inestimable en relación al rol de la estética en las sociedades Aborígenes, como sostén y materialización de sus sistema cosmológico de estar y concebir el mundo. V. Pagé 1983:44-48)

intraAborígenes necesarias para llevar a cabo dicha participación. Tanto en la práctica como en el catálogo los artistas tienen espacio tanto textual como visual para su autorepresentación y autoafirmación.

Para ejemplificar estos puntos, se han seleccionado algunas partes del catálogo, relativas al punto titulado “Why we brought this to Paris”. Es un fragmento largo pero también ejemplar y único de la potencia de la voz Aborígen en la participación en procesos curatoriales en Europa; en él se afirma el carácter de representación cultural que la estética y el arte desarrolla en dichas comunidades, a nivel intraAborígen y a nivel intercultural, abriendo espacios para el diálogo y la aproximación a la identidad Warlpiri, en este caso; pero también como vías de empoderamiento y visibilidad de sus causas y necesidades grupales en el mundo global actual. La voz narrativa también hace implícita la deslocalización cultural y la marginalización sufrida por estas sociedades y sus prácticas fruto de las políticas coloniales y gubernamentales australianas, así como su encorsetamiento y representación por parte de la antropología, y los esfuerzos y ganas de mantener el poder en sus estructuras de reproducción social y cultural en el mundo consecuencia de los estragos de la colonización. En él también se vislumbra y afirma su fuerte contemporaneidad, presencia, que por estos grupos no es contraria ni contradictoria con su larga históricamente presencia cultural:

“We have brought this painting to Paris because we want to show that our traditional ceremony life, which has gone on since the beginning of time, is still living today. We, the Warlpiri tribe of the central Desert, want the outside world to know that our traditions have never collapsed. We want to show the people of Paris that our culture is as modern as today.

We did not do this ground painting in Paris to seek out praise, or honour. We only want the world to accept and respect our culture. We only want recognition that we have a culture, and that we remain strong, as Warlpiri people, in Australia. We do not want to be venerated as “special”. We just want to be recognised as part of the human race, with our own traditions which we maintain, as we always have.

We are going, not as professional artists, but to make our points to the world. Our points are these:

Please, understand what we are and accept us as we are. Do not try to change us to suit your own taste. Understand our point of view when we say to you, as we say among ourselves back in our homelands in the Desert:

-We can see that politics in the western world consists of changes upon changes, upon changes. It is perpetual turmoil. That is the way of the western world.

-The way of our tribal world is:

The traditions of our culture must be allowed to stand firm, as they have stood, and kept us strong, since the Beginning of Time.

Allow us to be what we are.

We old people had many discussions about whether we could leave this ground painting intact for a short period in Paris.

On the one hand, our Law says that as soon as that painting has been completed, it must be erased by the owners who have, themselves, been transformed into the Heroes for those few minutes. On the other hand, if we had erased it thus, only a tiny handful of people in Paris could have witnessed our culture. Therefore, we old people decided on a special procedure in the case of this exhibition. We agreed among ourselves:

-that ground painting will be done, in the Museum of Modern Art, to make the point that our culture is modern, even though it is 40,000 years old.

-The female staff of ARC conveyed to us, through Suzanne Pagé that they would respect our Law by staying away from us while we were occupied with the sacred act of painting.

-That painting can be left intact for the period of the exhibition, so that as many Europeans as possible can visit the Museum and recognise the fact of our living culture.

-We trust the ARC Museum staff at the end of the exhibition, to have that painting erased by men.” (en Pagé 1983:48-50).

La participación de la pintura sobre terreno Warlpiri entra contextualizada en una exposición centrada en la práctica artística contemporánea de Australia, en un espacio, el *Musée d'Art Moderne de la ville de Paris* con la misma función; hecho que localiza y categoriza la obra Warlpiri como arte contemporáneo y a sus culturas productoras como contemporáneas, alejándose de paradigmas en torno a lo primitivo y a la visión de estas sociedades y sus producciones como artefactos etnográficos (aunque ya se ha comentado que aparece cierta contextualización antropológica en relación a las estructuras de las sociedades Warlpiri de la mano de Lance Bennett en el catálogo). No obstante, esto no implica que el arraigo de muchas preconcepciones y prejuicios de larga tradición en torno a estas comunidades, sus prácticas estéticas y su forma de estar y concebir el mundo, altamente populares e imbricadas a las representaciones textuales y visuales de la antropología de carácter más evolucionista, estén ausentes. Estas concepciones aparecen en el catálogo de la mano de los comisarios franceses, especialmente. Por ejemplo, en la introducción la misma Suzanne Pagé, presenta las sociedades Aborígenes de los desiertos en los siguientes términos:

“At the centre of this mass of contradictions, multifarious, unstable (post-war immigration brought people from many lands), Aboriginal society, divided as it is into many tribes, stands with serene permanence and timeless transcendence based on a religious, initiated gerontocracy, custodian of a rich cultural heritage, where any notion of property is foreign, wanting only to live on the land where it belongs, according to the law of the Dreamtime. (This does not apply to urbanized Aborigines) (Pagé 1983:11)”

O en otro fragmento: “In the Antipodes, and on an essential level the necessarily ephemeral ground painting of the Aborigines, in clear and unshakable terms, bears witness to the timeless permanence of a solid religious tradition which finds its life and purpose in an unspoilt landscape (cr Stacey), owner of life Force” (Pagé 1983:12). En ellos se pone de manifiesto la problemática articulación en relación al “tipo” de contemporaneidad de estas sociedades y a la articulación de la Aboriginalidad (por ejemplo con la especificación entrecomillada de Pagé “this does not apply to urbanized Aborigines”). Ambos elementos denotan la misma problemática de aparato discursivo ya apuntada sobre la línea narrativa de Bernice Murphy en torno a las obras de Papunya que elige para la *Australia Perspecta* de 1981. Pero ciertas nociones alrededor de las culturas Aborígenes empiezan también a deconstruirse. Es el caso, por ejemplo, del reconocimiento a la diversidad de culturas Aborígenes, rompiendo con la homogeneización socio-cultural que las concebía como un único bloque.

A un nivel más general, la exposición *D'un continent autre. Australie: le rêve et le réel* busca la entrada de Australia a los centros artísticos tradicionales del modernismo, en este caso París, hecho que apunta a la ampliación que en ese contexto histórico está reformulando la presencia de artistas y centros en el arte contemporáneo. La exposición ve Australia como foco o núcleo de las preocupaciones más contemporáneas en relación al arte del momento, especialmente en relación a una práctica artística comprometida, social y en búsqueda de identidades poliédricas:

“Australia could now be considered as the time and place for asserting of its entirely original identity, the outlines of which could have formed through tensions from within and without. Though not ignoring the regional aspect by straightforward acceptance of a multiplicity of cultures -assumed as inherent Australia is an illustration of a multinational culture (which for Paul Taylor differs from internationalism), which lacking current nationalistic reflexes, appears at a time where exchanges have reached a planetary level, as a specific solution showing promise for the future.” (Pagé 1983:10)

Por ello se puede afirmar que la entrada de las formas artísticas Aborígenes contemporáneas en París entran como parte de un conglomerado nacional, el australiano, fruto de la incipiente ampliación de las fronteras del arte contemporáneo. Es a partir de los 1970 que la situación australiana cambia, no sólo a nivel artístico, pero especialmente, saliendo del aislamiento y empezando una carrera artística propia que se separa del regionalismo y el provincialismo al que había sido evocado y con el que había sido recibidas las propuestas artísticas australianas dentro del marco moderno. Según Chris McAuliffe, este histórico provincialismo y regionalismo, estaba ligado a dos principales impedimentos que los artistas australianos tenían por trabajar internacionalmente, éstos son: “the so-called ‘tyranny of distance’ (coined by Geoffrey Blainey in 1966) and ‘cultural cringe’ (coined by A.A. Phillips in 1950)” (McAuliffe 2012). Esto es visto hoy (ya a partir de finales de 1980) como un hecho del pasado y el cambio se dio a partir de la década de 1970 también, cuando hay una mejora importante en la rapidez del transporte aéreo, que se junta a un abaratamiento de los precios; y cuando, en palabras del mismo Chris McAuliffe se consolida “an extensive system of state and federal grants, along with a network of residency studios, have replaced the rare travelling scholarships once craved by artists of the colonial and modern eras” (McAuliffe 2012), ya iniciado por el gobierno de Gough Whitlam (McAuliffe 2012). Es a partir de estas fechas cuando Australia empieza a entrar a unos circuitos artísticos contemporáneos en redefinición y la presencia del arte Aborigen en las mismas fechas contradice muchos de los posicionamientos que los artistas no-Aborígenes más de vanguardia estaban ensayando, como por ejemplo el ser y participar de los desarrollos internacionales, cuando los artistas de acrílicos se arraigaban a lo local, o la reflexión en torno a identidades no étnicas, cuando estos mismos artistas de acrílicos subrayan las identidades étnicas de su arte.

La de París es la primera exposición en territorio europeo que pone en diálogo, conscientemente, a artistas Aborígenes y no-Aborígenes australianos, una deuda a la consulta curatorial de Bernice Murphy y, consecuentemente, un guiño a la *Australia Perspecta* del año anterior. Ian McLean (2011:49-52) analiza la recepción que esta doble exposición generó a nivel crítico: mientras que la obra de los artistas Warlpiri estuvo al frente de la recepción positiva, causando gran impacto entre la prensa y el público; las obras de sus compañeros no-Aborígenes cosechó amplias críticas negativas, entre ellas la de no originalidad, viendo sus propuestas artísticas como formas asimilativas y de emulación de modas europeas y norteamericanas (McLean 2011:50), reabriendo un debate fuertemente tratado por la crítica del arte australiana, así como seno de preocupación de los artistas por aquellas fechas.

No obstante, en relación a nuestro tema específico, Francia en 1983 había descubierto el arte Aborigen como contemporáneo, y muchos de los comentaristas de la exposición, tanto franceses como australianos, convinieron que “in order to revitalise Australian art... contemporary artists are

turning increasingly towards aboriginal art and its traditions” (Montgomery citado en McLean 2011:50); hecho que llevó a alguno de los participantes no-Aborígenes de la exposición a arremeter contra el “European desire for the exotic and the novel” (Juan Davila, citado en McLean 2011:49).

La presencia Aborigen en la exposición se limita a la pintura sobre terreno ya mencionada, pero en el marco más amplio del *Festival d’Automne* la presencia Aborigen se diversifica y afirma con otras manifestaciones artísticas contemporáneas, a través de programaciones paralelas. Una de ellas *performativa*, con la participación de la compañía *Dancers of the Dreaming* vinculada a la *Aboriginal Cultural Foundation* en la que Lance Bennett –uno de los miembros del comité de comisariado de la exposición- tuvo un rol central reclutando bailarines de la zona de Anrhem Land para representar Australia y, especialmente, la cultura Aborigen en diversos eventos internacionales<sup>212</sup>. Estas representaciones se llevaron a cabo en el teatro *Bouffes du Nord*, donde los bailarines Yolngu también manifestaron las condiciones de su participación, como sus compañeros Warlpiri: “C’est en nos propres termes que nous entendons partager ce qui est à nous avec les étrangers –pas en leurs termes. Pour nous, ce n’est pas de l’égoïsme, c’est la seule façon dont nous pouvons survivre” (Gawirrin Gumana 1983:12<sup>213</sup>). En ambos eventos (pintura sobre terreno y danza), a través de la voz de los participantes, se afirma el carácter diplomático<sup>214</sup> de las manifestaciones estéticas Aborígenes, los roles que despliega el arte como representación cultural y como forma de empoderamiento y visibilidad de sus causas a nivel internacional. Por la crítica los ancianos y bailarines fueron alabados como artistas contemporáneos, haciendo entrar sus manifestaciones en la categoría de arte contemporáneo.

La otra vía de presencia Aborigen en el festival es a través de la presencia de la colección de acrílicos de Holmes á Court, exhibidos en la Embajada Australiana en París, que –como se refleja a lo largo de este estudio-, se convierte en uno de los focos más importantes y singulares para la promoción de las artes Aborígenes en Europa: no hay otra embajada australiana en países europeos que tenga una trayectoria tan larga ni consolidada en la promoción del arte Aborigen contemporáneo en territorio europeo, con exposiciones temporales regulares, y no hay otra embajada Australia en Europa que tenga un colección propia<sup>215</sup> especialmente focalizada, como afirma la misma embajada, en el arte Aborigen contemporáneo:

---

<sup>212</sup> Entre otros: el *World Black Festival* de Lagos en 1977, en Los Ángeles, San Francisco, Washington, Philadelphia y Nueva York en 1981, o también en Estados Unidos en 1995 (Arizona, Texas y California). París cuenta entre dichos eventos.

<sup>213</sup> También citado en Arnaud Morvan 2007:129.

<sup>214</sup> El carácter diplomático que ocupa la estética en las culturas Aborígenes se traslada a sus representaciones culturales contemporáneas. En relación a la presencia Aborigen en el Festival d’Automne de París, uno de los representantes Warbiri dice: “Nous sommes venues faire alliance avec le Française” (Glowczewski 1989:189)

<sup>215</sup> La última incorporación a la colección de la Embajada australiana en Francia ha sido una obra del artista Wiradjuri Brook Andrew, titulada *Donut II*, en Marzo de 2015.

“Depuis toujours, l’Ambassade d’Australie à Paris expose des œuvres d’artistes australiens, mettant particulièrement en valeur l’art aborigène des quatre coins du pays. La collection donne un aperçu de l’évolution de l’art aborigène depuis les années 1970 et reflète le dynamisme et la diversité de ce courant artistique majeur<sup>216</sup>”.

Las obras de acrílicos de Holmes à Court amplían la visibilidad Aborigen en el festival parisino, además de ampliar, de manera troncal, la diversidad de manifestaciones artísticas que a partir de 1970 se articulan en distintos puntos del territorio australiano, a través de distintos grupos. Es precisamente la diversidad de manifestaciones artísticas y la articulación plural de formas artísticas, uno de los elementos que otorgan contemporaneidad a estas sociedades, desde el punto de vista del arte y la crítica del arte del momento. Otro de los elementos discursivos que afloran a nivel de aparato crítico en torno a la exposición de París, es la catalogación de dichas manifestaciones asimiladas a la categoría del arte conceptual, en pleno desarrollo (McLean 2011:52-53). A través especialmente de los textos de Andrew Crocker en el catálogo de la exposición *Mr. Sandman, bring me a dream* (1981) –que explica las obras que se convierten en la colección Holmes à Court-, el énfasis se pone en el “cambio”, la “experimentación” y la “modernidad” de los acrílicos de Papunya y también en cierta noción de “misterio” en torno a las obras y a los registros y niveles de conocimiento intraAborígenes que despliegan y a los que el público no-Aborígen (y ciertas capas Aborígenes de los grupos locales) no tiene acceso. De esta forma, y aunque las telas de acrílicos se aproximen visualmente a distintos tipos de estilos modernistas (como el op art, por ejemplo), con los que gran parte de la crítica los asimiló partiendo de los modelos occidentales, éstas, en realidad, empiezan a consumirse como obras conceptuales. Se debe subrayar que si la narración de cierta parte de la crítica artística las ve como conceptuales, no deja de ser ésta una categoría de encorsetamiento impuesta, extraAborigen, podríamos decir, que no investiga los motivos locales de la producción artística sino que de nuevo la asimila a los desarrollos occidentales. Recordemos las palabras de los ancianos Warlpiri, que son convenientes en este punto: “Do not try to change us to suit your own taste”, o lo que sería más preciso: no nos narréis (no nos construyáis) para acomodarnos a vuestros gustos o modas (artísticos) del momento.

Aquí son de nuevo útiles las reflexiones de Ivan Karp en relación a la exposición de la identidad y la alteridad. En el *Festival de Automne* de París las sociedades Aborígenes son a la vez *exotizadas* y asimiladas, presentadas como afines a través de elementos familiares, y como ajenas a través de diferencias, pero lo que ha cambiado en el marco de este festival, es especialmente la forma de

---

<sup>216</sup> Comunicado de prensa de la embajada australiana en París, Mayo de 2015, p. 1. De acceso online en: <http://france.embassy.gov.au/files/pari/CP%20-%20Brook%20Andrew%20-%20250515.pdf> (consultado por última vez 04.06.2015)

participación de dichas sociedades: la recuperación y aceptación de su agencia, y la restauración de su contemporaneidad.

Ya el catálogo d'*Un continent autre. Australie: le rêve et le réel* se empieza a anunciar la proximidad de la fecha simbólica del bicentenario de la llegada y establecimiento permanente británico en Australia. Este es el evento que aglutina y desencadena la presencia de una serie de exposiciones en torno a Australia en el territorio museográfico europeo, donde la presencia Aborígen, y ésta a través de los acrílicos, es fundamental. De esta forma se canaliza y visualiza en Europa la realidad de dichas sociedades en la Australia contemporánea con una creciente presencia a nivel nacional, marcada especialmente por el activismo indígena, la formación de una nueva opinión pública en torno a la historia Aborígen y a las narrativas históricas nacionales australianas y por último, por el creciente uso de los medios de comunicación y culturales— entre ellos especialmente las manifestaciones artísticas - como formas de representación de los motivos, necesidades, visiones y agendas de los grupos Aborígenes.

A nivel nacional australiano, y a pesar del boicot Aborígen general a las celebraciones del bicentenario, es en 1988 que crecientemente se aceptan las manifestaciones artísticas Aborígenes como arte contemporáneo a través de 4 iniciativas artísticas que aglutinaron la atención de la prensa y la crítica artística. Tres de ellas a nivel nacional (la exposición *The inspired dream: life as art in Aboriginal Australia*<sup>217</sup>, la instalación comisariada por Djon Mundine en la *National Gallery of Australia* titulada *Aboriginal memoria*<sup>218</sup> y la instalación permanente del mosaico delante del patio de la nueva sede del Parlamento australiano en Canberra de la mano del artista de Papunya Michael Nelson Tjakamarra) y una de ellas internacional (la exposición en la *Asia Society Gallery* the Nueva York titulada *Dreamings: the art of Aboriginal Australia*<sup>219</sup>).

### **5.3.- BICENTENARIO, 1988: ECLOSIÓN ARTÍSTICA AUSTRALIANA EN TERRITORIO EUROPEO**

Las exposiciones europeas ligadas al evento del bicentenario son tratadas a continuación como un caso de estudio singular, ya que permiten vislumbrar en el mismo contexto histórico y bajo el mismo momento (celebrativo por unos, reivindicativo por otros) los roles que cobran los acrílicos

---

<sup>217</sup> V. catálogo VV.AA. (1988). *The Inspired Dream: Life as Art in Aboriginal Australia*. Darwin/Brisbane: Museums and Galleries of the Northern Territory in association with Queensland Art Gallery.

<sup>218</sup> El *Aboriginal memoria* es descrito más extensamente en el presentación del siguiente capítulo

<sup>219</sup> V. el catálogo, Sutton 1988.

en estas exposiciones y el tipo de llegada que hacen en distintas instituciones europeas con agendas y roles altamente opuestos, en algunos casos.

En el Reino Unido estas exposiciones temporales son:

\**The first Australians*, en el *Pitt Rivers Museum* de la Universidad de Oxford;

\**Stories of Australian Art*, en el *Commonwealth Institute* de Londres y luego, por su carácter itinerante, en la *Usher Gallery* de Lincoln;

\**Clifford Possum Tjapaltjarri* en el *Institute of Contemporary Arts* en Londres,

Y en Francia: *Uluru, les Aborigènes d'Australie*, en el *Musée d'Herbe* en París.

### 5.3.1.- First Australians

En motivo del bicentenario la universidad de Oxford organizó la iniciativa llamada *Australia in Oxford*, que sugiere cierta visión de carácter imperial<sup>220</sup>. Ésta sirvió para analizar con más profundidad los materiales australianos de los diversos museos universitarios y explorar a través de ellas el rol que jugaron las ciencias del siglo XVIII y XIX, especialmente botánica, antropología, arqueología..., en la articulación y expansión de la colonia británica en suelo australiano, a la vez que se exploran las proyecciones británicas y europeas (ficticias muchas de ellas) en torno a la tierras australes, su fauna, su flora y sus habitantes también.

La iniciativa fue liderada por Elizabeth Edwards y Howard Morphy y se materializó en la edición del catálogo homónimo a la iniciativa<sup>221</sup>. En este catálogo la presencia de las colecciones materiales Aborígenes, especialmente del *Pitt Rivers Museum*, ocupan un lugar relevante, a través de dos ensayos, uno correspondiente a cada uno de los editores.

El de Edwards analiza a través de las colecciones de gravados y fotográficas del *Pitt Rivers Museum* la proliferación y los cambios de aproximación en relación a las culturas Aborígenes del continente, y cómo estos materiales, apoyados en su supuesta (en ese contexto) objetividad visual, documentaban la vida de las sociedades Aborígenes y popularizaban aproximaciones a ellas. Las

---

<sup>220</sup> "This was an exhibition as part of a series of exhibitions with a slightly imperial title of 'Australia in Oxford' that we curated in 1988". Ésta son palabras reflexivas de Howard Morphy, uno de los líderes de dicho proyecto, que al recordar y analizar la exposición para una conferencia para el *National Museum of Australia* en 2009 lo primero que hace es subrayar este carácter imperial del título. Esta reflexión también indica los cambios históricos en relación a las lecturas británicas sobre Australia en general y sobre sus sociedades Aborígenes en particular, cambios que se han dado a lo largo de los últimos 40 años y que nuestro estudio compendia y resigue. Para más información sobre la charla de Morphy. V. Morphy 2009.

<sup>221</sup> V. Edwards y Morphy 1988.

primeras aproximaciones fueron bajo el paradigma del “buen salvaje”; pero a partir de mediados del siglo XIX, cuando, por un lado, en la colonia australiana se acentúan los conflictos entre indígenas y colonos en relación a la ocupación, por parte de unos, y desplazamiento forzado, por parte de otros, del territorio<sup>222</sup>, y por el otro lado, se populariza el evolucionismo racial y tecnológico en Europa; éstos grupos son representados a nivel visual como “objects of fear, their violence being seen as an inherent attribute of their savagery (...) Aboriginal population of Australia was widely regarded as degraded, primitive in the extreme, a remnant of the childhood of mankind and above all a dying race” (Edwards y Morphy 1988: 34)<sup>223</sup>.

En el segundo de los textos, Howard Morphy, en el mismo contexto antropológico e ideológico de mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo XX, interpreta el rol central que los estudios sobre terreno que el antropólogo británico Baldwin Spencer, que junto con Frances Gillen, hizo en relación a las estructuras ceremoniales y de parentesco de los Arunta (también escrito Arrernte) del desierto central<sup>224</sup>. Morphy subraya cómo, a pesar de que en sus ensayos Spencer afirmó el carácter primitivo de dichas sociedades y los define como ejemplos vivos de la prehistoria, sin cultura y sin religión, y las categoriza, apoyado en la creencia extendida de la época, como una “*dying race*” que debía ser sistemáticamente recolectada y catalogada antes de su supuesta “inminente” extinción; en realidad sus trabajos de campo abrieron por primera vez una apreciación positiva de dichas sociedades, mostrando su complejidad espiritual y de organización social, y apuntando a la importancia de la estética como estructuración cosmológica.

En relación a los acrílicos, el ensayo de Morphy termina relacionando los dibujos hechos en trabajo de campo de Spencer sobre la ceremonia *Wollunqua totemic ceremony* –la serpiente ancestral de los Arrernte- (expuestos en la exposición permanente del *Pitt Rivers Museum* hoy –Mayo 2015-) con el nuevo movimiento pictórico de acrílicos de los desiertos a través de las siguientes palabras:

---

<sup>222</sup> Las llamadas “guerras de frontera” (*frontier wars*).

<sup>223</sup> Es interesante apuntar que la exploración de las fotografías de grupos e individuos Aborígenes en las colecciones Aborígenes de Oxford, de las más grandes del mundo, ha tenido continuidad en los últimos años con dos proyectos internacionales titulados: *Aboriginal Visual Histories: Photographing Indigenous Australians* (2008-2011), liderado por Jane Lydon y Lynette Russell de la Centro de Estudios Indígenas de la Monash University de Melbourne; y su continuación, *Globalization, Photography, and Race: the Circulation and Return of Aboriginal Photographs in Europe* (2011-2015) liderado por la misma Jane Lydon de la Monash University. En este segundo proyecto se amplían los museos europeos que colaboran y participan en el proyecto, involucrando el *Musée du Quai Branly* y el *Museum Volkenkunde (National Museum of Ethnology)* de Leiden. Este segundo proyecto “explores the global circulation of photographs of Australian Aboriginal people that began in the 1840s, and their central role within the emergence of modern views regarding race and history. It investigates the significance of colonial photography to Indigenous communities, and through international collaboration returns photographs currently housed in four key European collections to descendants, providing an important Indigenous heritage resource, a major international conference, and a travelling exhibition”. Para más información V. <http://artsonline.monash.edu.au/visual-histories/> (consultado por última vez 09.06.2015) y <http://www.prm.ox.ac.uk/arcproject.html> (consultado por última vez 09.06.2015).

<sup>224</sup> Con sus tierras soberanas alrededor de Alice Springs. En el tiempo de Spencer y Gillen estos eran llamados Arunta, hoy, Arrernte, por ello se ponen la doble acepción en el texto.

“Central Australia has changed since the days of Spencer and Gillen. (...) Many adjustments have been made to European colonisation, but the same songs Spencer recorded on his was cylinders nearly 100 years ago are still being sung today. The Aborigines of Central Australia have been extraordinarily resilient in maintaining their culture and their autonomy in the face of the invasión of their land. The most recent acquisitions by the Pitt Rivers Msueum include paintings on canvas from Central Australia –paintings of subjects the Spencer would have found familiar. Indeed they are remarkably similar in form to some of those recordade by Spencer as ground drawings used in rituals that he wathced all those years ago. The difference in this case is that Aborigines have learnt to broadcast their culture themselves albeit to an audience that, partly as a result of Spencer and his successors, is more sensitive to its message” (Edwards & Howard 1988:61)

En conjunto, estos ensayos permiten plasmar por un lado, los cambios de imaginario en relación a la construcción de la otredad de dichas culturas Aborígenes desde mediados del siglo XVIII y hasta el primer cuarto del siglo XX, contextualizando esas ideologías en sus contextos históricos concretos surgidos y vinculados con las necesidades de administración imperiales y de expansión y administración de los colonos en Australia. Y por otro lado, los mismos ensayos afirman los cambios que desde 1970 especialmente estaba consolidando la disciplina antropológica, reflexionando en torno a los roles que la misma jugó como disciplina en el entramado de la empresa colonial británica, y desenmascarando las supuestas objetividades, tanto textuales como visuales, de las herramientas museográficas y de recopilación de datos de la antropología.

Dentro de este proyecto que estamos desglosando, se organiza la exposición temporal titulada *The first australians*, en el *Pitt Rivers Musuem*, comisariada por el mismo Howard Morphy (quien luego sería el director del museo y ahora es comisario honorífico). En esta exposición, la cultura material Aborigen de museo es expuesta dando un espacio central a su contemplación estético-artística, tal como afirma el mismo comisario: “The primary objective of this exhibition was to emphasise the aesthetics of Indigenous Australian material culture under the constraints<sup>225</sup> of the collections that were in the Pitt Rivers Museum and the fact that it had to be in harmony with the Pitt Rivers Museum as a whole” (Morphy 2009).

---

<sup>225</sup> Morphy amplía estas restricciones y corsés: “the constraints include the fact that when one is exhibiting a large number of objects, which in some senses was a requirement of a museum that has an emphasis on open storage and on making large numbers of objects accessible, when there is relatively little documentation associated with the object it is going to influence the way that one does it.” (Morphy 2009)

El otro objetivo de la exposición buscaba mostrar continuidades contemporáneas entre materiales históricos de la colección y las producciones artísticas Aborígenes contemporáneas<sup>226</sup>. Aquí, la pintura de acrílicos, con dos cuadros representativos en esta exposición, tuvo un rol ilustrativo singular, ya que permitió poner en diálogo visual por primera vez los dibujos de documentación de la ceremonia de la serpiente ancestral Arrernte (*Wollunqua totemic ceremony*) de Spencer antes mencionados y los acrílicos de Pansy Nakamarra Stewart, titulado *Wapirti Jukurrpa (Bush potato dreaming)* o *Ngarlajji Jukurrpa (Bush carrot dreaming)*<sup>227</sup>, y el de Esther Nungarrayi Fry, titulado *Kunajarrayi Jukurrpa (Kunajarrayi Dreaming)*.

Detrás de este segundo objetivo expositivo se puede vislumbrar la noción de “*living cultures*”, uno de los discursos de Aboriginalidad vinculados a la representación contemporánea de dichas culturas más extendidos actualmente, y que se forja a partir de 1970 precisamente. En él la modernidad y la tradición no son conceptos opuestos ya, porque no se conciben ni el uno ni el otro como estáticos sino en diálogo constante. Este discurso cobra fuerza a partir de 1980 por parte de las voces Aborígenes.

Las dos telas de acrílicos que participan en dicha exposición son altamente singulares y significativas para la comprensión de la entrada de la presencia de acrílicos en Europa por dos motivos:

- 1) en primer lugar, éstas ya no son telas de Papunya sino de Yuendumu, la segunda comunidad que establece en 1986 un centro de arte autogestionado en los desiertos. Este hecho nos habla ya de la expansión del movimiento a nivel local en los desiertos, y también la creación de escuelas de estilo distintas en cada comunidad. Este hecho también muestra la exploración y el trabajo de campo relacionado con el *Pitt Rivers Museum* y sus informantes y contactos en relación a los desarrollos australianos.
- 2) En segundo lugar, estas telas son producidas por mujeres, hecho distintivo entre Papunya y Yuendumu, elemento que permite romper aproximaciones tradicionales y preconcepciones

---

<sup>226</sup> “(...) at that particular moment in time we were very concerned to demonstrate continuities as well as to link in with the aesthetics of Indigenous Australian art” (Morphy 2009).

<sup>227</sup> Esta misma ambigüedad relativa al título de la obra, o a la narración o *dreaming story* a la que se refiere la obra, está presente en los archivos tanto físicos como online del *Pitt Rivers Museum*. Muy probablemente esta ambigüedad refiere a los problemas en torno a la documentación ya expuestos en el capítulo dedicado a Papunya: en los inicios de la fundación de la cooperativa las horas invertidas en una buena y estructurada documentación de las obras (sumadas a la gestión de la cooperativa) excedían las horas disponibles. Además, que hay un proceso interpersonal en el traspaso de información, como hemos visto también en Papunya, dependiendo gran parte de la relación del artista con el administrador/a, dónde los temas de género, en esta época inicial del movimiento, también debían ser negociados. Como se ha expuesto en el mismo capítulo de Papunya en relación a este tema, durante el trabajo de campo realizado por la autora de esta investigación en el *Warlukurlangu* de Yuendumu, la documentación de las obras finalizadas era mucho más rápida, ya que en la base de datos del centro hay documentadas la mayoría de las narraciones desde la fundación del centro de arte. Pero en los centros de reciente formación, como podría ser el caso de Martumili las horas de documentación son aún hoy extensas, ya que se está compilando de cero la información de los artistas de esas zonas, algo de suma importancia para la comunidad y los artistas, como ellos mismos afirman.

en relación a las artes, la estética y la ceremonia ritual Aborigen de los desiertos como ámbitos bajo el control masculino exclusivamente, como apuntaba la antropología anterior (especialmente anterior a Nancy Munn y sus estudios de campo de 1970, que son pioneros en negar dichas afirmaciones).

Hoy en día, las obras de Pansy Nakamarra Stewart y Esther Nungarrayi Fry son parte de la triple vitrina del *Pitt Rivers Museum* dedicada al arte Aborigen. Su presencia en la exposición permanente es de carácter histórico, ya que éstas son dos de las primeras telas de acrílicos producidas en el *Warlukurlangu* de Yuendumu. Consecuentemente, la exposición comisariada por Morphy, a través de la materialización de la cual se adquieren dichas obras, implicó la primera recolección de obras de acrílicos Aborígenes australianas para ampliar las colecciones del museo. Este elemento se vincula y remite a las necesidades crecientes por parte de la disciplina antropológica (y su museografía) de plantearse cómo y qué recolectar del presente en el contexto de cambio poscolonial, tanto a nivel de cambios en los espacios locales de dichas culturas, como por los cambios de metodología y marco epistemológico de la propia ciencia antropológica. Estas dudas forman aún hoy parte de la problemática y la preocupación de muchos museos etnográficos, en constante revisión, y esta problemática se acentúa en relación a sus intersecciones actuales con el mundo y situación del arte contemporáneo. Como sintetiza el texto y artículo de presentación de Claire Harris y Michael O’Hanlon para el macro-congreso internacional de 2013 titulado “The future of ethnographic museums” que tuvo lugar en el mismo *Pitt Rivers Museum*:

“if fidelity to the contemporary requires a focus on today’s material culture, but collecting its totality is plainly impossible, might acquiring contemporary artworks be an alternative way of evidencing an engagement with that problematic term “modernity”? And if so, should the artists who create those Works be integrated into the ethnographic museum project as mediators or as critics? Once again, the boundary lines are difficult to draw as the so-called ethnographic turn in contemporary art has generated artworks that critique museums along with others that appear to celebrate them (...) Classificatory boundaries are also challenged by the artworks created by artists based in the rising powerhouses of the contemporary art world (such as India, Australia, Nigeria and so on) and whether they should be exhibited in modern art galleries rather than in ethnographic museums” (Harris y O’Hanlon 2013:10).

Las intersecciones entre los agentes del arte contemporáneo y los de la antropología contemporánea, especialmente la antropología visual, en los procesos de creación de valor en torno a las obras de acrílicos de los desiertos es un caso singular, como ya hemos comentado en la primera parte de este estudio, ya que fueron especialmente los antropólogos que estaban

desarrollando trabajo de campo con esos grupos en las décadas de 1970 – 1980 quienes primero categorizaron las obras como arte, y como arte contemporáneo. Entre ellos Fred Myers, Françoise Dussart o el mismo Howard Morphy entre los más destacados.

Tanto las trayectorias de Myers como la de Morphy siempre han estado a caballo entre arte (como categoría universal), arte contemporáneo, antropología y museografía, explicitando el creciente, desde 1970, proceso de hibridación entre dichas disciplinas<sup>228</sup>. Pero el rol de los antropólogos en la categorización y valoración de manifestaciones artísticas de arte Aborígen contemporáneo no se limita a las producciones llevadas a cabo en zonas remotas (donde el contacto llegó más tarde – Arnhem Land 1930 y los Desiertos también en torno a 1930-1940)-, sino que se extiende a las producciones de artistas Aborígenes de las llamadas zonas urbanas, ya que muchos de ellos y de forma exponencial trabajan revisando colecciones y almacenes de museos de antropología, con una mirada crítica y a la vez de remediación o incluso de repatriación espiritual (Morton 2012) hacia las historias coloniales y sus secuelas; ejemplificando los que se ha conceptualizado como el *ethnological turn* (Harris y O’Hanlon 2013) en el arte contemporáneo. Como ejemplo de ello, mencionar el caso de los trabajos en torno a colecciones y de archivo del artista Brook Andrew (Wiradjuri) ampliamente estudiados y seguidos por el antropólogo Nicholas Thomas, o las creaciones del joven artista Christian Thompson. Una de las series más recientes (2012) de este segundo parte y gira alrededor de los materiales Aborígenes del *Pitt Rivers Museum* y los procesos de creación de la alteridad de los materiales antropológicos. Esta serie fue comisariada y estudiada por el antropólogo del mismo *Pitt Rivers Museum* Chris Morton y se materializó en una exposición titulada *We bury our own*<sup>229</sup> que tuvo lugar primero en Oxford (2012) y luego en la *Pizzji Gallery* de Melbourne en 2013<sup>230</sup>.

Volviendo a la exposición del *Pitt Rivers Museum* de 1988-1989, es interesante mencionar que actualmente, la colección de acrílicos de los desiertos de este museo es de sólo 3 telas: las dos

---

<sup>228</sup> V. Dufrenoy y Taylor 2009.

<sup>229</sup> Para más información de la exposición se recomienda visitar la siguiente página web del Pitt Rivers Museum y ver especialmente el vídeo entre Morton y Thompson donde ambos tratan sobre este creciente fenómeno artístico de artistas indígenas trabajando en almacenes y con colecciones de museos de antropología y las posibilidades y retos que esto supone en relación a la historia colonial, la herencia colonial y los procesos de repatriación espiritual que acuñan Morton y Thompson. La dirección web es: <http://www.prm.ox.ac.uk/christianthompson.html> (consultada por última vez 21.06.2015).

<sup>230</sup> La serie y exposición de Christian Thompson (miembro Bidjara de la nación de Kunja de New South Queensland) se enmarca en un contexto más amplio, que de algún modo sugiere un capítulo más y más contemporáneo de la constelación del proyecto Australia en Oxford, ya que Thompson es uno de los dos primeros alumnos Aborígenes en ser aceptado en la Universidad de Oxford (en su caso dentro de un programa de doctorado artístico). Además Thompson llega a Oxford a través de la primera beca de la fundación de Charles Perkins dedicada a dar oportunidades para jóvenes Aborígenes (para más información sobre los Perkins V. el bloque 3 de este estudio). La entrada de Thompson a Oxford sugiere y afirma la velocidad y cantidad de cambios que separan la situación Aborígen de 1988 y la de 2012, especialmente y de forma muy significativa en relación a las artes y la cultura que han repercutido en una mayor visibilidad y empoderamiento social e internacional de estas sociedades (mucho menos ha cambiado la situación estrictamente política, económica y social).

mencionadas y una tercera titulada *Karntakurlangu Jukurrpa (Women's Dreaming)* de una de las artistas más celebradas de Yuendumu, Judy Napangardi Watson, que fue adquirida por Tamara Lucas en trabajo de campo a Yuendumu en 1993<sup>231</sup>. La línea y requisitos de recolección de esta pequeña colección ilustrativa de la práctica artística contemporánea de los desiertos australianos para y en el *Pitt Rivers Museum* mantiene su coherencia inicial: obras de mujeres y de la llamada escuela de Yuendumu.

No es la primera vez que una exposición temporal de acrílicos o con presencia de acrílicos activa la formación de colecciones en torno a este movimiento de los desiertos en las instituciones que acogen y/o organizan la muestra. Lo mismo ocurrió con la exposición antes mencionada del *Mankind Museum* (parte del *British Museum*) de Londres a través de la cuál empieza la formación de una colección de obras de acrílicos de Papunya con donación (por Simon Hook) al museo en 1983 de una obra de Uta Uta Tjangala pintada en 1982. La presencia de acrílicos se amplía con recolecciones por parte del museo, en tres fases concretamente:

1ª fase, 1987: en esta primera fase de recolección se adquieren un total de 7 obras todas ellas de Yuendumu. El proceso de adquisición difiere de las siguientes recolecciones, ya que este conjunto de obras no es comprado directamente, a través de una visita oficial del museo, a la cooperativa de Yuendumu (el *Warlukurlangu*) sino a través de un intermediario en Londres, Mr B. Roney. Las obras compradas son de hombres y mujeres artistas indistintamente.

2ª fase, 2009: la segunda ampliación de la colección de acrílicos del *British Museum* es comprada en visita oficial a través del comisario del museo Jonathan King. King adquiere un total de 8 obras, todas ellas vinculadas a Papunya, combinando la adquisición *in situ* de 3 obras de la *Papunya Tula Artists* y la adquisición de 5 obras de la *Papunya Tjupi Artists*, que es la fundación de un centro de arte reciente (2005) en el mismo asentamiento de Papunya con los artistas que no volvieron a sus tierras ancestrales porque ya estaban en ellas. La comparación entre ambas trayectorias de Papunya es estéticamente sugerente.

3ª fase, 2013: la última adquisición por parte del *British Museum* se lleva a cabo en 2013, con la adquisición de dos obras colectivas tituladas *Kungkarangkalpa* y *Pukara*, ambas de 2013, la primera es una donación al museo<sup>232</sup> y la segunda fue comprada por el museo. Ambas proceden del centro de arte *Spinifex Country* fundado en 1997 y son colectivas de alta significación histórica (como la adquisición anterior fueron compradas directamente al centro de arte). La primera de ellas,

---

<sup>231</sup> En 1993 Tamara Lucas está en Yuendumu como parte del trabajo de campo para la organización de una exposición en Escocia, de la que se hablará más adelante.

<sup>232</sup> La donación es de la mano de BP que fue el patrocinador de la exposición *Indigenous Australia: enduring civilization*. 23 Abril – 2 Agosto 2013. British Museum y en la que participaron las obras.

*Kungkarakalpa*, es una creación colectiva de la mano de artistas femenios<sup>233</sup>; mientras que la segunda es una creación colectiva de artistas masculinos<sup>234</sup>. Ambas demuestran cómo a través de roles de género separados, ambas esferas de género se complementan en el mantenimiento de los conocimientos espirituales y culturas en torno a las mismas tierras. Como se ha comentado brevemente en el primer bloque de este estudio, el *Spinifex Arts Project* empieza en 1997 como parte de un proceso de documentación de las tierras ancestrales de estos grupos para poder reclamarlas delante la corte, por lo que empiezan a crear obras colaborativas mapeando cultural, política y espiritualmente el territorio a través de la materialización pictórica de sus narrativas orales ancestrales. Finalmente, la *Spinifex people* ganó en corte con estas telas, que sirvieron de *title deeds*, exponiendo su ley Aborigen en ellas y su soberanía. A través de este proyecto jurídico la actividad artística continuó, y con un foco importante en las obras colaborativas<sup>235</sup>. La adquisición de estas piezas, anteriormente parte de la colección propia y del archivo de la *Spinifex Country*, se enmarca en el amplio proceso curatorial para la exposición de 2015 titulada *Indigenous Australia: enduring civilization* con Gaye Sculphorpe, comisaria de Oceanía del *British Museum* y primera comisaria indígena (tasmana) de Oceanía en el museo, liderando un equipo internacional de comisarios australianos, indígenas y no-indígenas. El amplio proceso de consulta con las comunidades indígenas australianas descendientes (más de 27 fueron consultadas) en relación a las piezas pertenecientes al *British Museum* que finalmente se seleccionaron para la exposición marca el proceso curatorial más dialógico que ha llevado a cabo el museo londinense, según sus organizadores<sup>236</sup>. Vemos en este caso, de nuevo un ejemplo de como la organización de una exposición lleva a la ampliación de las colecciones de acrílicos. Ambas obras figuran en un lugar preeminente en dicha exposición.

En relación a las políticas de adquisición de obras directamente con los centros de arte, ésta es una práctica que se ha extendido y consolidado a lo largo de los años, considerándose la más justa para los clientes y para los artistas, evitando el máximo los intermediarios.

---

<sup>233</sup> Kunmanara Hogan, Tjarwa Woods, Yarangka Thomas, Estelle Hogan, Ngalpingka Simms, Myrtle Pennington.

<sup>234</sup> Roy Underwood, Lennard Walker, Simon Hogan, Ian Rictor.

<sup>235</sup> V. la página web del centro para más información: <http://www.spinifex.org/default.asp> (consultada por última vez 20.06.2015)

<sup>236</sup> De hecho las conferencias oficiales organizadas en torno a esta exposición el 1 y 2 de Mayo de 2015 se focalizaron en esta extensa colaboración, subrayada como positiva tanto por parte de los agentes del British, los comisarios y académicos indígenas y no indígenas en el equipo curatorial, como también por los artistas y miembros de las comunidades consultadas. En estas conferencias se dio mucha información y transparencia en el proyecto de consulta curatorial y también en los retos y desafíos que comportó por ambas partes, especialmente, entre los objetivos y necesidades del museo como institución y los de las comunidades en relación a las piezas más históricas. Para más información sobre esta exposición V. el catálogo de la misma: VV.AA 2015.

### 5.3.2.- Stories of Australian art

En un registro diferente y siguiendo con el contexto de aumento de visibilidad artística de Australia en Europa y el aumento del empoderamiento de la Australia Aborigen relacionado con el bicentenario, los acrílicos entran de nuevo a la escena artística británica, ahora como parte de una exposición temporal oficial, con participación del gobierno Australiano. Esta exposición es de carácter retrospectivo y cronológico, dedicada a la pintura australiana en el *Commonwealth Institute* de Londres (31.03.1988 – 29.05.1988), que viajará luego a la *Usber Gallery*<sup>237</sup> de Lincoln (25.06.1988 – 31.07.1988). La exposición se titula ***Stories of Australian Art*** y el comisario fue Jonathan Watkins, escritor y comisario anteriormente vinculado a la *Nationa Gallery of New South Wales*, que plantea una exposición de carácter celebrativo donde el arte, en palabras de su comisario: “asserts the synthetic nature of national identity, and how this is reflected and mantained by art practice” (Watkins 1988:13).

Del rol y categorización de los acrílicos en esta exposición sobresalen dos elementos: 1) la participación de los artistas de acrílicos junto a artistas australianos no-Aborígenes, y por lo tanto su entrada en el *mainstream* nacional y no como un segmento artístico (o de la población) que es tratado a parte de la masa artística australiana; y 2) el hecho que la representación pictórica Aborigen esté presente únicamente en la categoría más contemporánea de las 4 en las que la exposición está dividida. Éstas son: 1) *A romantic landscape*; 2) *A land of golden summers*; 3) *And empty space* y 4) *A potmodern world*. El hecho que los únicos representantes Aborígenes se limiten a la última de dichas categorías, que presenta la vanguardia artística australiana del momento, implica, de nuevo, su entrada en la contemporaneidad y, consecuentemente, el reverso, también, de su tradicional deslocalización en la historia del arte, o localización temporal en ella: en los inicios, en el pasado, en la prehistoria. Aquí de nuevo se reseña y afirma su coexistencia temporal, y, por lo tanto, su contemporaneidad.

La participación Aborigen se centra en 4 artistas, Tim Leura Tjapaltjarri, Hilda Napaltjarri, Michael Nelson Tjakamarra y Clifford Possum Tjapaltjarri. Los tres artistas masculinos se están consolidando en esas fechas como los artistas más valorados, estimados y sobresalientes del movimiento de Papunya, así que la representación de acrílicos se centra sólo en Papunya. En relación a la participación de Hilda Napaltjarri es significativa de la incipiente participación –en esas fechas- de las mujeres en la práctica de acrílicos del centro de arte de Papunya, que implica una ampliación y diferente articulación de la sensibilidad artística contemporánea, además de una ampliación de temática. Como hemos narrado en el capítulo dedicado a Papunya, durante la primera década, la práctica artística estaba limitada a los hombres.

---

<sup>237</sup> Desde 2005 el *The Collection. Art and archaeology Museum*.

En esta sección de vanguardia australiana, las obras de los artistas de Papunya dialogan con las obras de Fiona Hall<sup>238</sup>, Anne Zahalka, Tim Maguire, Caroline Williams, Ian Norht, Robert Campbell, Tony Clark, Juan Davila, John Nixon, Imants Tillers, Geoff Parr y Tim Johnson. De éstos, Imants Tillers y Juan Davila, por ejemplo, ya compartieron cartel en la exposición de 1983 de París. No obstante, el contexto ideológico en 1988 ha cambiado significativamente entre artistas Aborígenes y no-Aborígenes australianos, especialmente en la comprensión por parte de artistas no-Aborígenes de los significados y múltiples niveles de realidad y compromiso socio-político contemporáneo de las obras de acrílicos de los desiertos, vistos ahora no como obras exóticas sino como obras altamente desafiantes, constituyentes y participativas de las dinámicas de creación de un arte contemporáneo tanto nacional como internacional.

En este proceso el artista conceptual y posmoderno Imants Tillers tuvo un papel determinante en la creación de un nuevo marco artístico-ideológico de apreciación de los acrílicos de los desiertos, siendo de los primeros en categorizarlos como arte conceptual (McLean 2012:2012) a raíz de la lectura del catálogo ya nombrado de Andrew Crocker, *Mr sandman bring me a dream* (1981). Imants Tillers también abre la puerta de la colaboración artística entre artistas Aborígenes y no-Aborígenes a raíz de su problemática obra *The nine shots* (1985) que marcó una intensa reacción crítica por parte de artistas y comunidades Aborígenes debido a la apropiación (sin permiso) que Imants Tillers (sin conocimiento de las restricciones intraAborígenes en los usos de los motivos artísticos tradicionales y aplicando la práctica extendida en el mundo posmoderno de la copia y especialmente de la apropiación simbólica y de códigos ajenos) hizo de un segmento de la obra de Michael Nelson Tjagamarra, *Five dreamings* producida en Papunya en 1982. A partir de 1985 la relación de Imants

---

<sup>238</sup> Dando un salto en el tiempo y situándonos en Mayo de 2015 debemos hacer mención a la participación de Fiona Hall a la Bienal de Venecia de 2015. Hall ha sido la primera artista en inaugurar el nuevo Pavellón Australiano de la Bienal (y primero del siglo XXI en la zona Giardini) con su exposición *Wrong Way Time*. De ella, sólo remarcar la colaboración de Hall con el centro de arte de los desiertos *Tjanpi Desert Weavers* ([www.tjanpi.com.au](http://www.tjanpi.com.au)), que une más de 400 artistas (todas mujeres) de 28 comunidades remotas distintas en una extensión de más de 350.000 kilómetros cuadrados de los desiertos. Ellas, con colaboración con Hall, crearon *Kuka Irititja (Animals from other time)*, la única colaboración del pabellón. La idea de dicha colaboración fue de la misma Hall, que en varias entrevistas reconocía con incredulidad que no se hubiera propuesto una participación conjunta entre artistas Aborígenes y no-Aborígenes para la inauguración de dicho pabellón, arremetiendo también contra las políticas actuales del gobierno conservador del primer ministro Tony Abbot que recientemente ha anunciado la voluntad de cerrar y dejar sin subvención más de 150 comunidades remotas de los desiertos, hecho que ha provocado extensas movilizaciones en contra tanto a nivel nacional como internacional, especialmente porqué, en palabras del primer ministro australiano, vivir en una comunidad Aborigen remota es hoy “a lifestyle choice”. Hall se postura en éste debate, a través de su arte de concienciación social, diciendo, por ejemplo: "These people are the cultural ambassadors for Australia - these Aboriginal artists, visual artists but also performers - so in many, many, many ways Australia is going to be the poorer if these people cannot continue to live in their country," o "How can you make work about your land and your country and your stories if you cannot live on your land to experience and maintain these traditions?" (<http://www.abc.net.au/news/2015-03-25/artist-fiona-hall-questions-indigenous-art-future-remote/6345942>, consultada por última vez, 19.06.2015). Finalmente, en la inauguración oficial del pabellón, participantes de las culturas Aborígenes (como Matthew Doyle y Djakapurra Munyarryun) hicieron una ceremonia *performativa* de limpieza e inauguración, basada en el humo, como es tradicional en muchas culturas Aborígenes y como se ha oficializado en los últimos años como forma de respeto.

Tillers con artistas de Papunya, especialmente con el mismo Michael Nelson Tjagamarra cuajó en varias telas colaborativas y con la apropiación ahora consentida de materiales por parte de Tillers<sup>239</sup>.

Las colaboraciones entre artistas Aborígenes de los desiertos y no-Aborígenes se extienden, y prueba de ello es la pintura titulada *Rock wallaby dreaming* (1988) entre el artista Clifford Possum Tjapaltjarri y Tim Johnson que figura en la exposición *Stories of Australian Art*. El rol del artista conceptual Tim Johnson, marido en esos entonces de Vivien Johnson –ampliamente citada en este estudio-, para esta exposición en el Reino Unido no se limita a presentar su obra artística, y a la obra en colaboración con Clifford Possum sino que además es uno de los agentes centrales en la materialización de la participación Aborigen con las telas de Papunya en esta exposición. Además, si los acrílicos son presentados en esta muestra como pinturas posmodernas y altamente poscoloniales en el contexto nacional (como materializaciones que desafían la Australia colonial y sus secuelas en la década de 1980 en relación a sus poblaciones indígenas) y como obras presentadas ya discursivamente lejos de miradas de afinidad y asimilación ligadas a estructuras de catalogación bajo el paradigma modernista y moderno, rehuyendo nociones vinculadas al exotismo o a la ideología subyacente en el paradigma del llamado arte primitivo, es especialmente por el artículo del mismo Johnson en el catálogo.

Este texto se titula “Paying the rent” (en Watkins 1988) en referencia a la popular canción (en esa época y aún hoy) del grupo de rock Midnight oil titulada “Beds are burning”<sup>240</sup> que hace explícito el proceso de revisión colonial –por parte de agentes no-Aborígenes- que por esas fechas se reclama en territorio australiano en relación a la historia silenciada Aborigen. En este texto, Tim Johnson reclama la importancia del arte Aborigen contemporáneo australiano, en toda su diversidad, como elemento troncal para la formación de una práctica artística realmente nacional australiana, subrayando que su olvido no es la solución, sino su reconocimiento. En él Johnson hace valer su conocimiento de la realidad de Papunya, de sus artistas, de las necesidades y objetivos que motivan la práctica artística y expone –parcialmente- la estructura ideológica intraAborigen, haciendo hincapié en cómo las culturas de Papunya, a través de la práctica artística consiguen un doble objetivo no incoherente: solidificar y mantener sus estructuras tradicionales y su compleja cultura y espiritualidad, a la vez que abren y comparten con el mundo parte de la materialización de estas estructuras a través de la práctica artística de acrílicos. De esta forma empieza ya, en el texto de Johnson, a darse importancia a las articulaciones entre localidad y globalidad alrededor del

---

<sup>239</sup> Para una lectura sintética en relación al componente Aborigen de la obra de Imants Tillers V. el siguiente artículo online de la *National Gallery Australia* titulado “Impossible to ignore: Imants Tillers’ response to Aboriginal Art” (<http://nga.gov.au/exhibition/tillers/Default.cfm?MnuID=4&Essay=5> –consultada por última vez 21.06.2015)

<sup>240</sup> Más información sobre esta canción en el siguiente bloque del estudio. Para más información del rol de la trayectoria musical del grupo *Midnight oil* V. Bonastre 2007, 2011 y Bonastre y Bosch 2012.

fenómeno de los acrílicos, un debate que tomará creciente importancia en el mundo del arte contemporáneo hasta la fecha actual.

Uno de los múltiples subtextos más relevantes relacionados con dicha exposición en territorio británico es que la exposición gira en torno a la pintura de paisaje, considerada género pictórico por excelencia de la nación australiana, hasta, precisamente, 1970. En general, la entrada de los acrílicos en el mundo artístico tanto nacional como internacional, juega crecientemente un rol de subversión en relación a la pintura de paisaje australiana, ayudando a cambiar las percepciones históricas sobre el paisaje australiano, especialmente de los desiertos. Estos eran popularmente considerados como inhabitados, vacíos, sin apenas vida; y a través de los acrílicos que transmiten la ideología cosmológica Aborigen estos se llenan poco a poco de dinamismo, vitalidad y una gran significación cultural.

A nivel curatorial, y de forma similar a la exposición que se narra a continuación llevada a cabo en el *Institute of Contemporary Art* de Londres, la representación Aborigen se articula a través de mediadores con contacto directo, y también de relación personal, con muchos de los artistas referentes al movimiento nacido en Papunya; por lo que tienen una experiencia personal y desde el terreno con el contexto de producción y las necesidades y objetivos que guían la práctica artística en Papunya por esas fechas. Como hemos dicho, en la exposición *Stories of Australian Art* es Tim Johnson este mediador; en la siguiente exposición, en el *Institute of Contemporary Art*, este mediador es su mujer, Vivien Johnson<sup>241</sup>.

### 5.3.3.- Clifford Possum Tjapaltjarri

Es en el *Institute of Contemporary Arts* de Londres, institución puntera en Europa en relación a la exploración del mundo artístico contemporáneo y por ello plataforma de validación y categorización de obras y artistas, donde se lleva a cabo la 3ª de las exposiciones en el Reino Unido vinculada al bicentenario. Como las dos anteriores, esta institución también dedica a Australia, en motivo del bicentenario, una parte de la programación del año, concretamente dos meses dedicados a la Australia artística, Abril y Mayo de 1988, con tres exposiciones independientes pero coetáneas que se llevan a cabo en tres espacios diferentes del instituto. Éstas son: *Elsewhere: Photo-Based Work From Australia* (7 de Abril – 22 de Mayo en la llamada *concourse gallery*); *Imants Tillers: Works 1978-88* (7 de Abril – 29 de Mayo en la galería baja) y, finalmente, ***Clifford Possum Tjapaltjarri: Paintings 1973-1986*** (7 de Abril – 29 de Mayo en la galería alta del instituto).

---

<sup>241</sup> En el año anterior, 1987, Vivien Johnson se encargó de la organización de la exposición titulada *Art and Aboriginality* en la galería *Aspex* de Portsmouth (Reino Unido), un centro dedicado al soporte e impulso de artistas contemporáneos emergentes.

A nivel general, el *Institute of Contemporary Arts* crea, en motivo del bicentenario, una programación dialógica entre artistas Aborígenes y no Aborígenes que presentan, a pesar de las paredes entre ellos, algunas de las formulaciones contemporáneas más vanguardistas de la Australia del momento, ofreciendo al espectador la posibilidad de ampliar su conocimiento sobre la práctica artística contemporánea de las antípodas a través de dos *solos* artísticos, Possum y Tillers, y una exposición grupal que explora el rol de la fotografía en la Australia contemporánea. Lo que gana Australia en general con esta exposición en esta institución es visibilidad artística, y los artistas representados, la consolidación en el mundo en formación del arte más contemporáneo. En esta exposición, de nuevo, y por tercera vez, Tillers dialoga con la producción de obras del desierto, y por segunda vez con Clifford Possum Tjapaltjarri, que con esta exposición se consolida como uno de los primeros grandes nombres singulares del movimiento de acrílicos de los desiertos, en expansión en estas fechas, y de la escuela de Papunya concretamente.

Centrándonos en la exposición del *Institute for Contemporary Arts* relativa a Clifford Possum, es necesario subrayar el carácter de relevancia histórica de la misma precisamente por ser el primer *solo* expositivo de un artista del movimiento de acrílicos en territorio europeo, y una de las únicas dos exposiciones singulares (junto con Emily Kame -1999)<sup>242</sup> de artistas de los desiertos en Europa. Además, como sintetiza McNamara y a nivel de revisión histórica de la mirada europea u occidental hacia el arte Aborigen hasta el momento: “Before Papunya and the dot painting, Aboriginal art was rarely associated with any famous name (Albert Namatjira being a remarkable exception) (McNamara 2005:13)”. Por ello, la propuesta expositiva de Londres acentúa los cambios y exponencial subversión de actitudes derivadas de miradas arraigadas en el primitivismo ideológico o bajo el paradigma del “arte primitivo” consolidando a la vez la categorización de estos acrílicos como arte contemporáneo (en relación a lo temporal pero también en relación a la relevancia de la experimentación sustancial de dichas obras).

Por otro lado, analizando esta exposición con la perspectiva histórica actual, su relevancia se acentúa ya que (y como se demuestra a lo largo de este bloque de nuestro estudio) las exposiciones en museos (no es así en galerías privadas) en relación a los acrílicos de los desiertos son generalmente exposiciones grupales, subrayando la colectividad del movimiento, sin detenerse mucho en singularidades de los artistas, y focalizando la atención en la etnicidad artística (Aboriginalidad) e identidad grupal; una tendencia que se extiende también a las exposiciones en territorio australiano. De forma creciente, y también en Europa, se organizan exposiciones que

---

<sup>242</sup> El primer *solo* de Possum en Australia tuvo lugar un año antes en 1987 (Avant Galleries, Melbourne) en el mismo año que otro artista de Papunya tenía también el primer *solo* expositivo: *Charlie Tjararu Tjungurrayi: A Retrospective 1970-1986* (Orange City Council, New South Wales). Es importante subrayar que la primera gran retrospectiva relativa Possum en Australia no tiene lugar hasta 2003 con una exposición itinerante por instituciones australianas de la mano de la comisaria Vivien Jonhson (V. McNamara 2005 o Jonhson 2003).

podríamos llamar por “escuelas” de los desiertos, relativas de los distintos centros de arte o comunidades donde hay centro de arte: exposición sobre Yuendumu o *Warlukurlangu*; exposición sobre Balgo o *Warlayirti Artists*, exposición sobre Spinifex Country o *Spinifex People*,..., fragmentando y también articulando distinciones y continuidades artísticas entre estas escuelas pero por lo general siguen siendo exposiciones grupales centradas en la identidad colectiva y la etnicidad. Evidentemente, este trato colectivo no impide que ciertos artistas de cierta comunidad o centro de arte vayan consolidando una posición artística singular y más relevante en relación al resto de artistas de dicho grupo o escuela, por lo que aparecen en más número de muestras, con más obras, o con secciones especiales en los catálogos.

Como veníamos diciendo, en la exposición londinense las obras de Possum se presentan como estricto arte contemporáneo. Se subraya el carácter factual de sus obras, su potencia visual, su proceso individual de creación de las obras, se divide su trayectoria de los últimos 14 años (los años que aborda la exposición) en distintas fases, y se pone énfasis en su proceso de formación como artista: primero como escultor de boomerangs y otros elementos singulares de la cultura material de estos grupos, pintándolos con la influencia de la escuela de acuarela iniciada con Albert Namatjira, bajo el influjo del hijo de Namatjira, para el incipiente mercado turístico; y ya luego como pintor de acrílicos una vez se va a vivir a Papunya, donde están sus tierras ancestrales. En el catálogo también se da especial importancia en su alta creatividad e innovación apuntando a dos temas diferentes.

Por un lado, la creciente incorporación de más de una narración ancestral (*dreaming story*) de su herencia, bajo su custodia, en una misma tela creando lo que más tarde serían interpretados como “mapas de identidad” de los artista (un hecho que experimenta junto con su pariente y artista Tim Leura Tjapaltjarri). Como ya hemos visto en el primer bloque estos “mapas de identidad” permite condensar y resumir la herencia material e inmaterial del artista a través de sus territorios soberanos y de sus narrativas, afirmando sus amplios conocimientos culturales y espirituales y por ello sus rangos políticos y jerárquicos en el seno de su comunidad.

Por otro lado, a nivel de innovación, se apunta la relación de la apropiación por parte de Clifford de la llamada paleta tradicional que explota la *Papunya Tula Artists*, punto ya tratado en el capítulo dedicado a Papunya, y que se opone o desmiente que la paleta tradicional fuera una imposición externa sugerida por los *art advisors* de la cooperativa.

En relación al catálogo de la exposición se pueden resaltar dos puntos en materia de innovación en los materiales y conocimientos que conforman los catálogos, que irán incorporándose en la mayoría de catálogos a partir de este momento, una práctica ya en proceso de extensión en Australia por las mismas fechas. Éstos son: por un lado, la presencia de la voz de Possum, a través de la

transcripción íntegra de una entrevista de principios de 1980 de la mano de John Kean<sup>243</sup>. En ella Possum articula y comparte las motivaciones, necesidades y visiones en torno a su práctica artística, algo que evidentemente rompe con las prácticas de comisariado asociadas con el paradigma del llamado arte primitivo pero también con los recursos de los catálogos de las exposiciones europeas de acrílicos narradas hasta este momento –a excepción de París 1983-, donde los artistas no tienen voz directa. Por otro lado, la segunda innovación a nivel de catálogo es la ampliación de la contextualización con materiales fruto de estudios antropológicos, usada para presentar las obras y sus significados profundamente anclados en el imaginario intraAborigen en relación al territorio y al sistema cosmológico del llamado *Dreaming*. En la exposición de Londres, por primera vez en territorio europeo se utilizan los diagramas de símbolos creados por Nancy Munn en sus trabajos de campo con los Warlbiri, que apoyan un acercamiento a los niveles más externos de significación de las obras y que sirven para comprender especialmente la estructura de articulación geométrica de los acrílicos (los círculos, los puntos, los motivos en forma de U, las líneas en zig-zag,...y su total polisemia significativa) y ponerla en relación tanto con el paisaje australiano como con las narraciones ancestrales de creación (*dreaming stories*).

En la creación de los textos para el catálogo de Possum participan: la comisaria de la exposición asociada al *Institute of Contemporary Art* de Londres, Iwona Blazwick; Vivien Johnson que es la comisaria de la exposición y Anne-Marie Broady (la comisaria de la colección Holmes à Court, que se convertirá también en una de las máximas especialistas del arte de la comunidad de los desiertos australianos de Utopia). Las tres subrayan el carácter subversivo de la práctica de Papunya dentro del marco especialmente político pero también artístico australiano. La presentación general del movimiento de Papunya, del cual Possum es representante, se asocia a un doble discurso: de resiliencia exitosa contra las políticas de asimilación gubernamentales y de renacimiento cultural y mantenimiento cultural. Papunya, como comunidad, es presentada en la contextualización histórica que hace este catálogo como el último gran experimento de las políticas de asimilación y su más grande fracaso, ya que de las condiciones altamente adversas que se impusieron en este asentamiento surgió uno de los movimientos artísticos, sino el más importante, de la historia de Australia y uno de los movimientos más importantes de autodeterminación (económica, política, social y cultural) hasta la fecha<sup>244</sup>.

En el catálogo (Brody, Johnson y Blazwick 1988) se pone el foco de interés en la contemporaneidad (temporal pero también ideológica, dentro del mundo del arte contemporáneo) del movimiento de acrílicos en el que Possum participa, pero se afirma que su apreciación total no puede ser sólo

---

<sup>243</sup> John Kean era en esa época el subdirector de la *Papunya Tula Artists*.

<sup>244</sup> Me remito a la cita que introduce y presenta este estudio (McLean 2011:17) y al libro del que surge para comprender más exhaustivamente el por qué (McLean 2011).

estética sino que debe ir acompañada de una amplia contextualización histórico-antropológica para no perder el punto de vista intraAborigen y mucho menos su carácter subversivo político-social en el contexto nacional australiano. Esta propuesta apunta al llamado “biculturalismo” como lectura de la obra de Possum y de los acrílicos de Papunya en general, un concepto usado por Vivien Johnson en sus escritos. Aunque en el catálogo aún hay presentes claras ideas derivadas del paradigma moderno-primitivo, su posicionamiento discursivo es posmoderno y poscolonial ya que trata el arte de Possum como arte conceptual y también porque se señala, como hemos dicho, el poder subversivo contra la asimilación que la práctica contemporánea de acrílicos supone en el contexto nacional.

Por último, se señalan a continuación dos curiosidades que son altamente significativas en una historia de la presencia de acrílicos como la que se está llevando a cabo. La primera es que este catálogo es de los primeros relacionados con exposiciones europeas donde se empieza a crear lo que se podría llamar el “mito de Bardon” en relación a la génesis del movimiento en Papunya, otorgándole a Geoffrey Bardon el rol de catalizador, un discurso que durante años ocultó en parte la agencia Aborigen en la coagulación del movimiento artístico. La segunda es la relevancia de los agentes involucrados en esta exposición. Entre ellos, Tim y Vivien Johnson, Anne Marie Broady o Bernice Murphy de los que ya hemos hablado extensamente; junto con Mary Macha y Ace Bourke, Gabrielle Pizzi y John Staton que si necesitan una breve presentación. En relación a Macha y Bourke son, en esos años, miembros del *Aboriginal Arts Board* y por ello, la exposición de Possum en Londres, sigue muchas de las premisas de promoción que este consejo acuñó y que se han narrado en el último apartado del capítulo dedicado a Papunya; como, por ejemplo, dar importancia a la voz del artista y tratarlos como tal. Por otro lado, Gabrielle Pizzi es la jefa de una de las primeras, sino la primera, galería interesada en promocionar el arte contemporáneo Aborigen en general (empezando su trayectoria con los acrílicos de los desiertos) tanto a nivel nacional como internacional. La labor de promoción de Pizzi se materializará en varias exposiciones temporales en museos europeos, como veremos a lo largo del estudio. En relación a John Staton, y en relación a su larga trayectoria, se puede subrayar que ha sido el director de la *Berndt Museum of Anthropology*, de la *Western Australia University*, que almacena, investiga y difunde el rol de la pareja de antropólogos Roland y Catherine Berndt, pioneros en la valoración artística de la cultura material Aborigen tanto de la región de Arnhem Land como en los desiertos. Staton, aparte de ser comisario de múltiples exposiciones en torno al arte Aborigen en Australia, dedica su trabajo de campo a las zonas de los desiertos del Oeste de Australia y ha llevado a cabo en los últimos años procesos de consulta con las comunidades para materializar centros culturales y los llamados “keeping places”, centros archivísticos y almacenes de cultura material de las comunidades con las que trabaja. Esta mezcla disciplinar de profesionales implicados en la materialización de esta exposición permite ilustrar o

sintetizar la variedad de agentes implicados en la circulación, presentación y consolidación de exposiciones de acrílicos en Europa (y en Australia también): la presencia de comisarios y artistas tanto Aborígenes como no-Aborígenes, la participación de galeristas, el rol de los antropólogos y finalmente el de los historiadores del arte, que apuntan a una exponencial fusión de las fronteras entre roles, objetivos, objetos de estudio y disciplinas.

#### 5.3.4.- Uluru, Les Aborigènes d’Australie

La última de las exposiciones vinculadas o derivadas del contexto del bicentenario en Europa es la titulada *Uluru, les Aborigènes d’Australie* (octubre 1988 – diciembre 1989), en la capital francesa, en un museo peculiar: el *Musée en Herbe*; dedicado a un público también peculiar ya que centra parte de su atención a los niños<sup>245</sup>. Este hecho acentúa el carácter pedagógico de la muestra, centrado en un discurso proAborígen y activista que busca romper estereotipos en torno a la categorización de dichas sociedades como primitivas, enfatizando la complejidad de vivir entre dos sistemas ideológicos, el que se forja e impone desde el contacto y el propio que busca anclar su continuidad. La exposición también busca dar visibilidad a la causa Aborígen, subrayando y denunciando el trato recibido por parte de estas sociedades desde el contacto británico hasta las desigualdades en la Australia de 1988, enfatizando las demandas gubernamentales que los grupos Aborígenes hacen al gobierno.

Todo ello se plasma a nivel de selección de obras, donde los acrílicos Papunya se muestran junto con pinturas sobre corteza de la zona de las Arnhem Land y junto con una instalación de archivos coloniales y posters militantes llevada a cabo por el activista Aborígen Walter Saunders y el archivista del AIATSIS Michael Leigh<sup>246</sup>. Además, en la muestra se reproduce un campamento del desierto (con chapa ondulada) donde se proyectan en un televisor películas documentales hechas por Aborígenes, subrayando la incorporación creciente por parte de estos grupos de instrumentos tecnológicos para usos propios, especialmente el de tener control sobre su representación creando sus propios materiales<sup>247</sup>; a la vez que se rompen estereotipos en relación al *modus vivendi* actual de estos grupos, con gran acceso a la tecnología y desestabilizando ideas asociadas a la asimilación.

Esta es la primera exposición en suelo europeo que insinúa una primera cohabitación en el espacio expositivo entre artistas Aborígenes de las llamadas zonas remotas (desiertos, Arnhem Land,

---

<sup>245</sup> Como publicita el mismo museo en su página web: “le seul musée destiné aux 3 à 103 ans” (www.musee-en-herbe.com).

<sup>246</sup> V. Morvan 2007

<sup>247</sup> V. Sobre la importancia de tener control en las formas de representación (y como espacio de constestación) por parte de las sociedades Aborígenes me remito a los estudios seminales de Marcia Langton 1993 y en relación a las zonas de los desiertos al de Eric Michaels 1994.

Kimberley,...) y los llamados artistas urbanos (con la instalación antes anunciada de Leigh y Saunders), aunque no será hasta 1990-1991 bajo la propuesta expositiva del festival *Tingari Lia*, en Escocia, que esta línea se manifestará explícitamente, como veremos en el siguiente capítulo.

La exposición del *Musée en Herbe* cuenta con el catálogo ilustrado dedicado al público infantil donde a través de los textos de las comisarias y fundadoras del museo<sup>248</sup>, Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty y Anne Tardy (con ilustraciones de Puig Rosado) se ofrece una visión que conecta información antropológica con historia actual para ofrecer una mirada al pasado y al presente de las estructuras de vida de los grupos Aborígenes, subrayando continuidades y desafíos fruto del largo contacto colonial. En él, de forma amena y divertida, apta al público al que va dirigido, se explican las estructuras de parentesco, el sistema cosmológico del *Dreaming*, el rol de la estética (danza, canción, pintura corporal,...) y el ritual, la importancia del territorio, los procesos de socialización y la organización política; todos ellos aspectos que se han convertido en *tropos* de la literatura antropológica alrededor de estos grupos. No obstante, en el catálogo, y en contraposición a la selección de obras para la exposición, la presentación de las sociedades Aborígenes está centrada en significar y representar las sociedades remotas australianas, especialmente aquellas de los desiertos y de la zona de Anrhem Land que, por esas fechas se convierten y promocionan (y esta muestra contribuye a ello a nivel de catálogo) en “quintaesencia” de lo Aborigen, obviando la multiplicidad de realidades en otras regiones y la situación de las capas Aborígenes en poblaciones urbanas. Esto plasma un discurso de Aboriginalidad anclado en lo remoto, que es presentado como lo único y que, consecuentemente, acaba proyectándose como auténtico en detrimento del resto de realidades. Además hay que tener en cuenta que el tema de la exposición es “los Aborígenes de Australia” en relación a su totalidad, y no “los Aborígenes en zonas remotas de Australia” o “los Aborígenes de los desiertos y Anrhem Land”, algo que sería muy distinto y más coherente con la aproximación que hace el catálogo.

Del mismo modo, en el catálogo son las cortezas de eucalipto de la zona de Arnhem Land y los acrílicos las dos formas artísticas que aparecen explicadas; pero sólo los segundos son tratados como arte contemporáneo explícitamente, hecho que considera por contraposición a las cortezas como más tradicionales y como tal no contemporáneas, recuperando la clara separación indisoluble entre tradición y modernidad de la mirada modernista. Los acrílicos son descritos en el

---

<sup>248</sup> En el mismo catálogo de la muestra, al final, se presenta el museo y sus objetivos de fundación. En este texto se dice: “En Décembre de 1975: Sylvie GIRARDET, Claire MERLEAU-PONTY, et Anne TARDY ont un projet né d’une envie: ouvrir le musée au plus large public possible, à commencer par les enfants; faire de la découverte des artistes et de leurs œuvres des moments privilégiés de bonheur, d’émerveillement, d’étonnement; éveiller la curiosité, l’appétit, la critique, et créer un nouveau regard”. Este es un museo interdisciplinar, temático, donde “chaque thème, qui parle d’art, de science ou d’histoire, est l’occasion d’une manifestation pas comme les autres”, aunque a lo largo de sus 30 años de trayectoria se ha centrado cada vez más a exposiciones sobre arte, específicamente (V. Girardet, Merleau-Ponty y Tardy 1988).

catálogo como como herramientas de difusión y mantenimiento del arte sagrado y efímero de la pintura corporal y la pintura sobre arena vinculado al ritual, y además como contribución al arte contemporáneo del mundo actual.

No obstante, paralelamente y conjuntamente con la exposición, la revista titulada *Autrement* dedica un número especial a la exposición, dedicado a la reflexión alrededor de la situación histórica y actual de las naciones Aborígenes y también a cómo estas eran (históricamente y en 1988) vistas en Europa. El tomo colectivo se titula *Australie noire. Les aborigènes, un peuple d'intellectuels* (VV. AA. 1989). En él toman la voz académicos franceses –en la primer parte-, especialistas en arte Aborígen australiano contemporáneo (como Luke Taylor) –en la segunda- y, en la tercera, activistas y académicos indígenas, como Wayne Barker (cineasta y especialista en televisiones indígenas) y la antropóloga Marcia Langton (la participación de ambos es a través de una entrevista). La revista pone en relación, por la mezcla de sus participantes, visiones cruzadas de la Aboriginalidad, presente y pasada, engendradas en Europa (Francia) y en Australia (y, aquí hay que especificar, entre la Australia Aborígen y la no-Aborígen). Muchas de estas visiones de Aboriginalidad, al menos las contemporáneas se dirigen a deconstruir la Aboriginalidad de raíz tradicional.

Por último, a nivel de promoción y exposiciones vinculadas al bicentenario uno no puede pasar por el alto el subrayar el rol internacional de la exposición *Dreamings: the art of Aboriginal Australia*, aunque ésta no forma parte de la historia de la presencia de acrílicos en Europea, ya que ninguna institución europeo quiso acogerla, por lo que sólo se llevó a cabo en territorio estadounidense. *Dreamings*, que tuvo lugar en la *Asia Society Galleries* de Nueva York, está considerada como “la” exposición que marca el descubrimiento artístico Aborígen contemporáneo en los circuitos artísticos americanos, en uno de los centros más importantes del mundo como es Nueva York. Aunque realmente ésta no fue la primera exposición de artes Aborígenes contemporáneas en suelo americano, ya que el *Aboriginal Arts Board* había llevado a cabo otras, sí es la que ha pasado a la posteridad como *landmark exhibition* y la que marca el inicio del interés comercial y expositivo hacia la Australia Aborígen en un contexto más receptivo que las anteriores propuestas americanas.

Este contexto más receptivo viene marcado en primer lugar por la estela crítica de la exposición *Primitivism in XXth century art* en el *Museum of Modern Art* llevada a cabo en 1984 y comisariada por Rubin<sup>249</sup>, que marca también el creciente auge de exposiciones que inciden en la multiplicidad y multiculturalidad artística contemporánea de zonas y países anteriormente marginalizados de la categoría de arte contemporáneo (como la exposición -y catálogo homónimo- *Art/Artificat: African Art in Anthropology collections* comisariada por Susan Vogel en 1988).

---

<sup>249</sup> V. Rubin 1984.

Paralelamente, en el mismo contexto y como ya hemos subrayado, a nivel académico hay un incremento y reflexión en torno a la categoría social y artística vinculada a la construcción de lo primitivo, y especialmente en cómo “el primitivo” o “el otro” ha sido y estaba siendo exhibido en occidente (Said -1978-, Haraway -1984-, Bhabha -1986-, Clifford -1988-, Sally Price -1989- o Marianna Torgovnick -1990-, entre otros) que a la vez dialoga con el tipo de exposiciones que empiezan a llevarse a cabo. *Dreamings* supuso un reto de recepción en la crítica artística, a caballo entre el modernismo y el posmodernismo, con una batalla constante con estereotipos derivados de “lo primitivo” y canalizados a través de nociones de autenticidad. A pesar de ello, en Estados Unidos, con *Dreamings* las manifestaciones artísticas Aborígenes contemporáneas, encabezadas por las pinturas de acrílicos de los desiertos, entraron en la categoría de “*high contemporary art*”<sup>250</sup>.

#### 5.4.- 1989 : *YARLA DREAMING EN MAGICIENS DE LA TERRE*

En este mismo contexto de reflexión alrededor de la alteridad e identidad artística contemporánea se gesta la ya mencionada *Magiciens de la terre*<sup>251</sup>, comisariada por Jean-Hubert Martin, como respuesta crítica a la exposición de Rubin de 1984. No es el objetivo de este texto analizar esta exposición ya ampliamente desmenuzada, ni analizar extensivamente tampoco la participación Aborigen en ella (Morvan 2007, Karp 1991b, McLean 2011, Myers 1998). A pesar de no haber presencia de acrílicos en ella, sí es importante para nuestro estudio subrayar los siguientes puntos:

- 1) Que la participación de los grupos Aborígenes de los desiertos en ella<sup>252</sup> se centra en la instalación de una pintura sobre arena, llevada a cabo por 6 artistas de Warlpiri de Yuendumu: Paddy Jupurrurla Nelson, Paddy Japaljarri Sims, Paddy Cookie Japaljarri Stewart, Neville Japangardi Poulson, Francis Jupurrurla Kelly and Frank Bronson Jalamarra Nelson.
- 2) Que la selección de la participación Aborigen con un *ground painting* titulado *Yarla* es ya significativa de cierta mirada exotizante occidental hacia las producciones indígenas australianas del momento, y más cuando los mismos artistas que participaron también estaban pintando sobre acrílicos en el centro *Warlukurlangu* de Yuendumu. No obstante, según los comisarios este tipo de manifestación artística seleccionada ayudaba más a evocar ciertas nociones de espiritualidad artística universal que buscaba parcialmente *Magiciens*

---

<sup>250</sup> Para más información en relación a la gestación, materialización y recepción de esta exposición V. Myers 1991, 1994 y 2002:255-277. Para una recopilación de ensayos en relación a la exposición *Dreamings* V. McLean 2011: 170-186.

<sup>251</sup> *Magiciens de la terre*, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou and Grande Halle de La Villette, Paris: 18 Mayo –14 Agosto, 1989. Comisario: Jean-Hubert Martin.

<sup>252</sup> También participan en la exposición artistas Yolngu de la zona de Anrhem Land.

(explícitas ya en el título de la muestra), que de nuevo reproducen cierto primitivismo ideológico hacia estas culturas Aborígenes, aunque esta mirada no niega el trato de igualdad artística contemporánea que buscaban también los comisarios, expandiendo el número de manifestaciones que introducen en esta categoría y replanteando los significados de la misma. Además hay que tener en cuenta que desde un punto de vista de producción, la creación de *Yarla* (y aún más en el nuevo contexto expositivo, museográfico, internacional en el que se crea y expone) es, a ojos Aborígenes, una producción contemporánea (temporal y contextualmente).

- 3) Que la recepción de la crítica en relación a la pintura sobre arena fue dispar, y su contraposición con la obra *Mud Circle* de Richard Long (que fue una de las fotografías que más circuló de la exposición) suscitó debate alrededor de la posibilidad o imposibilidad de diálogo entre artistas contemporáneos indígenas y no-indígenas; alrededor de juicios de valor vinculados a la autenticidad/no-autenticidad de la pintura sobre terreno en el nuevo marco expositivo; alrededor del debate sobre las consecuencias de presentar manifestaciones de este tipo totalmente descontextualizadas de sus significados locales y con aparato museológico propio del arte moderno: minimalista, sin aparato contextual – sólo nombres de los artistas, de la obra y materiales usados- y dando el peso interpretativo a la experiencia visual<sup>253</sup>. Muchas de estas críticas se hicieron extensivas a la exposición en general, suscitando un doble debate alrededor de las políticas y poéticas de representación de la alteridad que utiliza esta muestra en su exhibición de obras no-occidentales, mezclando discursos de exotización y de asimilación (Karp 1991b). El eurocentrismo imperante de la mirada curatorial y de la selección de las obras que define la exposición se convirtió en el foco de atención de la entrevista que el crítico norteamericano Benjamin Buchloc hizo al comisario Martin (Buchloc 1989). También se cuestionó ampliamente la búsqueda de una “espiritualidad” transcultural y, por lo tanto universal en la muestra, que impulsaba una recepción de las artes de raíz no-occidental exhibidas como exclusivamente mágico-religiosas, remitiendo a uno de los estereotipos de larga duración en la mirada occidental hacia este tipo de producciones.
- 4) Y, por último, y a nivel curatorial, subrayar que en comparación con la participación Warlpiri de los ancianos de Lajamanu en la exposición de París de 1983 ya analizada, los artistas de Yuendumu tuvieron menos capacidad de negociación sobre el tipo de participación en esta macro-exposición de 1989: por un lado se impuso el uso de acrílicos como complemento a los materiales naturales tradicionales de este tipo de manifestaciones,

---

<sup>253</sup> V. por ejemplo: Heartney 1989; Dagen 1989, Dagen y Breerette 1989, Fisher 1989. Con más distancia histórica V. Belting 2003 y Ratnam 2003 ambos miran la propuesta Warbiri en el marco de un mundo del arte contemporáneo en plena formación y búsqueda de significación.

por el otro, la instalación finalmente no pudo realizarse en privado. En ambas iniciativas, con producciones afines de los mismos grupos lingüísticos y ambas presentadas bajo la rúbrica del arte más contemporáneo, los roles desplegados por los artistas son ampliamente opuestos. Hay que tener en cuenta que los artistas de Yuendumu que participaron en *Magiciens* tenían interiorizada su actividad artística como tal y su deseo de participación en los circuitos contemporáneos del arte del momento, como afirma su trayectoria artística y sus roles en la fundación del centro de arte *Warlukurlangu* de Yuendumu. No es el caso, como hemos narrado, de los participantes de Lajamanu en la exposición *Une continent autre. L'Australie: le rêve et le réel*, que afirman no ir como artistas ni ser tratados como tales (aunque en el marco expositivo y en la crítica se le trata así), sino como representantes y diplomáticos culturales.

- 5) Por último hay que mencionar que la participación de los artistas Aborígenes de Yuendumu en esta exposición se hizo a través de la supervisión del *Aboriginal Arts Board*.

En el catálogo de la muestra, la voz de los artistas se oye a través de las palabras de Paddy Nelson Jupurrurla Nelson y de Towser Warlker Jakamarra que se presentan como los guardianes legales, bajo la ley Warlbiri, de la narración ancestral que materializa la instalación, así como de los territorios en los que se desarrolla la narración oral, y, finalmente de los contenidos e informaciones que codifica ésta narración oral (*dreaming story*). En sus breves palabras<sup>254</sup> ambos insisten en su autoridad sobre dicha instalación artística, e insisten en la importancia de la manifestaciones estéticas en el sistema de transmisión de conocimientos y socialización Warlbiri, explicitando también el carácter temporal de la posesión de dicho conocimiento asociado a la tierra, a la narración ancestral y al *Dreaming* en general, que ha sido pasado a ellos por sus ancianos y familiares, que ellos lo guardan ahora y que es su función pasar dicha información a generaciones futuras: el conocimiento y la autoridad es lo que la estética Aborígen canaliza, y así lo afirman estos artistas.

Por último, es interesante mencionar la recepción por parte de uno de los artistas Warlbiri sobre la obra de Long y el resto de obras de la muestra, para vislumbrar también como estos ahora artistas Aborígenes valoran y entienden las obras de sus coetáneos a nivel internacional. Frank Jakamarra dice en relación a la obra de Long: “Au debut, on croyait que cet Anglais s’amusait contre le mur. Il a fait ce Rêve soleil (Sun Jukurrpa). (À propos des autres œuvres) Elles ont l’air vraiment différentes. Difficile de comprendre seulement des images. L’esprit semble leur manquer” (citado en Morvan 2007:132<sup>255</sup>). Esta recepción nos vuelve inevitablemente a considerar, como analiza Karp, que la alteridad y la identidad, lo igual y lo diferente, se articulan siempre a través del puente de lo familiar (Karp 1991b). Además, la misma cita ilustra también los valores intrínsecos

---

<sup>254</sup> Martin 1989 : 267.

<sup>255</sup> La fuente original es Jakamarra y Lennard 1990:16.

divergentes que la estética tradicional Aborigen, totalmente imbricada a otros registros de la sociedad, la política y la espiritualidad grupal, mantiene con cierto tipo de recepción hacia estas producciones; algo que también reafirma la producción de acrílicos sobre tela, en sus múltiples registros de lectura.

Esta exposición contrasta y pretende romper con las dos formas más extendidas de representación de las artes Aborígenes y las llamadas primitivas en general hasta la fecha: la del primitivismo, que veía estas producciones como sustratos de influencia de los artistas de vanguardia occidentales<sup>256</sup>; y la de la asimilación estética a las formas occidentales, que proponía contemplar como artísticas producciones de estas sociedades no destinadas a un mercado artístico, operando un proceso de asepsia en ellas, estetizándolas, y, en palabras de Howard Morphy: “the objects were selected according to criteria of authenticity established by the European art market ... they were retrospectively selected to pre-date the European avant garde; they were by definition not contemporary” (Morphy en Coates y Morphy 1997:6). La presencia de las manifestaciones Aborígenes (entre otras de los llamados en ese contexto histórico “tercer y cuarto mundo”) en la exposición de *Magiciens* rompe en ambas direcciones estas formas expositivas al desafiar la ordenación temporal de la historia del arte Occidental, el criterio de autenticidad impuesto en el mercado del arte europeo y al subrayar la contemporaneidad de dichas formas artísticas al ponerlas en diálogo con formas artísticas coetáneas producidas por artistas occidentales (Morphy en Coates y Morphy 1997:7). Por ello la ficcionalidad del paradigma evolucionista que marcaba ambas formas expositivas anteriores queda, en esta muestra, expuesto y desafiado.

La exposición *Magiciens de la terre* acentúa aún más el clima de crítica y reflexión ya anunciado sobre la posición de dicho tipo de producciones antes marginalizadas de los circuitos artísticos tradicionales del modernismo y desencadena también múltiples exposiciones y contraexposiciones vinculadas a la exploración general de la identidad del arte contemporáneo, ya con unas fronteras más amplias.

En Europa, la visibilidad que adquieren los acrílicos y por consecuencia las culturas Aborígenes, concretamente las de los desiertos antes y especialmente durante el bicentenario, está también estrechamente ligadas a las políticas culturales del gobierno laborista, iniciadas por el primer ministro Gough Whitlam, donde la promoción artística y nacional de Australia pasa por promocionar y exportar la cultura Aborigen -como elemento distintivo australiano- para la construcción de una Australia moderna que lucha por entrar en la categoría del llamado, en esas fechas, “primer mundo” (V. Myers 1991 o Miller 1995). Como se ha mencionado ya anteriormente, las necesidades políticas de esta Australia son afines a las necesidades de las sociedades Aborígenes

---

<sup>256</sup> V. Goldwater 1986 o Rhodes 1994.

es ese mismo momento, que ven en la promoción artística una herramienta para ganar visibilidad y empoderamiento, como forma de ganar respeto y también como forma de negociación se su posición político-social en el marco nacional e internacional. Este tipo de promoción nacional a través de las artes se ha convertido hasta la fecha en una política sostenida en los distintos gobiernos australianos, y la multiplicidad de formas artísticas Aborígenes siguen ocupando un lugar privilegiado de exportación en dicha promoción artística internacional.

En esta misma línea se puede entender la participación exclusiva de artistas Aborígenes como representantes australianos en las bienales de Venecia de 1990 y 1997, que es el caso de estudio inicial del siguiente capítulo, haciendo una excepción en los límites del estudio (ya no es una exposición temporal de acrílicos en un museo europeo) para dar un marco contextual más amplio. Antes de este caso de estudio, se anuncian las principales singularidades de la siguiente década en esta historia de la presencia de acrílicos que estamos llevando a cabo.

## **6. HISTORIA DE LA PRESENCIA DE ACRÍLICOS EN EUROPA (II): 1990 – 2000.**

A lo largo de la década de 1990 aumenta la presencia de formas y artistas que se consideran Aborígenes en el territorio expositivo europeo y en este proceso las exposiciones temporales dedicadas exclusivamente a (o con muy alta representación de) obras de los desiertos se convierten en la carta de presentación más clara y expuesta de estas prácticas. Se puede considerar, como veremos a lo largo de este bloque, que la importancia del movimiento de acrílicos de los desiertos, como primera y más extensiva carta de presentación de las prácticas artísticas a nivel nacional australiano y también a nivel de propuestas contemporáneas Aborígenes, queda reforzada en los catálogos de las muestras donde no sólo hay presencia de obras de los desiertos o en los que la mayor parte de la descripción discursiva que hace el catálogo lo hace en torno a obras de este movimiento.

El aumento de la presencia de exposiciones temporales relativas y con representación de acrílicos de los desiertos en Europa es aún más significativa si se tiene en cuenta que durante este período no hay ningún evento como el bicentenario que ponga Australia en el foco de atención internacional, a excepción de los Juegos Olímpicos de Sídney en el cambio de década, en el año 2000 que generan dos exposiciones en territorio europeo que se comentan en breve.

Este hecho es indicativo de cambios a nivel local (desiertos), nacional australiano e internacional.

Por un lado, en relación a lo local esta presencia indica la salud, continuidad y consolidación del movimiento engendrado en 1970 y en expansión local durante la década de 1980 en las comunidades de los desiertos, precisamente por sus múltiples niveles de utilidad hacia fuera y hacia dentro de la comunidad. Como ya hemos visto, hacia dentro estos se pueden resumir en que el movimiento ayuda a reforzar los roles más tradicionales de la estética en el mantenimiento cultural y la socialización de las siguientes generaciones, así como generar unos ingresos para ganar autodeterminación. Hacia fuera, el movimiento se consolida como una herramienta que permite ganar visibilidad y voz a estas culturas a nivel nacional e internacional, hecho que les genera más poder de negociación en el marco local y estatal.

Por otro lado, a nivel general australiano, durante los 1980 los acrílicos empiezan a compartir atención –aunque mantienen una posición destacada– con nuevas formulaciones artísticas y movimientos Aborígenes, como es el auge y creciente visibilidad y éxito de los llamados artistas urbanos, así como con el reposicionamiento taxonómico a lo largo de 1990 de la pinturas sobre corteza de eucaliptus y las esculturas de la zona de Anrhem Land como obras de arte

contemporáneo, rehuendo su anterior categorización como artefacto y su relegación única a colecciones y exposiciones en museos etnográficos. Con la ampliación de manifestaciones artísticas Aborígenes y la consiguiente ampliación del marco artístico Aborígen general, donde también cobran fuerza las producciones de la zona de las Kimeberley o de Queensland, el arte a manos de estas sociedades se convierte y consolida como la plataforma más eficiente de intervención y comentario de la realidad pública, política y social, en el ámbito nacional. Este hecho se acentúa porque, como hemos visto, a nivel gubernamental se empieza a instrumentalizar de forma muy obvia estas manifestaciones y las culturas indígenas australianas en general como forma de promoción de una nueva Australia, por un lado, multiétnica, multicultural y forjada a través de la inmigración, que es, a la vez y por el otro lado, cuna de la que se considera la civilización más antigua del mundo, hecho diferencial y principal tópico de su promoción. Además, la eclosión de las prácticas artísticas Aborígenes contemporáneas y a través de ellas el rol de dichas sociedades en el seno nacional contribuyen al debate abierto en 1988 en torno a identidad australiana, que ocupa gran parte de la década de 1990 a nivel político-social pero también artístico.

Por último, a nivel internacional, este crecimiento en la presencia de exposiciones es indicativa de cómo la articulación, génesis y expansión del movimiento de acrílicos responde, aunque inconscientemente, a necesidades internacionales y crecientemente globales ligadas a las preocupaciones del posmodernismo primero y a las generadas por la creciente teoría poscolonial y de los estudios de los subalternos de forma más clara a partir de 1990. De estas necesidades, algunas de las más relevantes, como se ha dicho ya, giran alrededor de las posibles articulaciones entre lo local y lo global, la fragmentación y reflexión en torno a la construcción de la identidad y por consiguiente a la construcción y representación de la alteridad; pero también, de forma exponencial, a la canalización a través del arte de diálogos interculturales e intersubjetivos y a la creciente recuperación de una práctica artística comprometida y social, en lo local y lo global, como herramienta para comentar y reflexionar alrededor de temas transculturales y transnacionales como son: el medioambiente, la inmigración, la política, los desequilibrios de poder y el tipo de poder tanto en lo local y lo global,... Por último, la aceptación y circulación de la práctica de acrílicos también desafía y complementa el auge de una práctica artística archivística que se gira hacia los materiales de los museos y los roles de éstos en el pasado para reactualizarlos de acuerdo con las nuevas preocupaciones, elaborando a vez un proceso de reposicionamiento y crítica en torno a lo colonial en sus múltiples procesos, que a partir de la década de 1990 ocupa un lugar central en el arte contemporáneo ya sea a través de la etnicidad o también en relación a la inmigración, operando y ensayando remediaciones en relación al pasado.

Volviendo al espacio europeo, durante la década de 1990 se amplían de forma sustancial los países que acogen exposiciones temporales de acrílicos, sobrepasando el binomio Inglaterra – Francia que

había predominado en el período anterior<sup>257</sup>. Es en los Países Bajos y Bélgica, Alemania, Rusia e Italia donde se llevan a cabo muchas de estas exposiciones, que consecuentemente buscan abrir y expandir mercados para el reconocimiento, promoción y venta de dichas obras, insertándose y normalizando su recurrente aparición en los circuitos de arte y cultura europeos. La gran mayoría de las exposiciones de este período se apartan de los centros artísticos tradicionales europeos, teniendo lugar en Glasgow, Munich, Montpellier, Amsterdam, pero también Palermo, Deurle, Aachen, Hannover, por ejemplo.

En estos diez años la presentación de los acrílicos se hace bajo la rúbrica del arte contemporáneo, aun cuando la exposición se lleva a cabo en museos antropológicos, etnológicos o los de culturas del mundo. Este tipo de instituciones museográficas, junto con centros que podríamos llamar de cultura contemporánea (como el centro del *Parc de la Villette* en París, por ejemplo), se consolidan como los espacios de recepción privilegiados de dichas muestras a lo largo de la década, no sin excepciones relevantes y circunstanciales. Como ejemplos de estas excepciones, y más allá de la década de 1990, cabe subrayar 4 casos: la embajada australiana en Francia, museos de religión, universidades y el *Musée Olympique* de Lausanne, que se desglosan como un caso de estudio aparte al final del capítulo.

En el plano general de esta década se consolida la ampliación de escuelas de estilo de los desiertos que se exhiben y que se suman a las dos imperantes en la época anterior de Papunya y Yuendumu. La producción de acrílicos en las comunidades de Balgo, Haasts Bluff, Utopia y Lajamanu es aceptada y abrazada por parte de los circuitos del arte contemporáneo y conlleva el inicio y consolidación a lo largo de 1990, y de forma paralela en Australia y en Europa, de un corpus comparativo, a nivel de similitudes y disimilitudes estilísticas y formales de las producciones de estos centros, creando ya una pequeña historia artística del movimiento de acrílicos. En esta historia

---

<sup>257</sup> En Inglaterra a lo largo de esta década encontramos la exposición titulada *In a place (out) of time* en el *Museum of Modern Art* de Oxford, que a nivel de comisariado estuvo liderada por Howard Morphy y David Elliott; el primero antropólogo especialista en las sociedades y el arte de la zona de Arnhem Land y el segundo director de museo de Oxford. Este tándem de comisarios busca concientemente sobrepasar las fronteras entre ambas disciplinas, que tradicionalmente habían aproximado formas estéticas de estas sociedades. El trato a todos los artistas representados es de contemporaneidad y el foco de atención en la exposición es el de argumentar esta contemporaneidad global ilustrando que ésta puede ser comentada con prácticas artísticas profundamente arraigadas en la producción local y con continuidad con sistemas de carácter tradicional, hecho que ejemplifica la presencia de algunos de los artistas Aborígenes. Además, la exposición busca poner en diálogo en el espacio europeo artistas australianos Aborígenes y no-Aborígenes y, entre los Aborígenes, artistas de sustratos y prácticas artísticas sobre medios, soportes y también realidades de procedencia muy distintos como son Fiona Foley y Gordon Bennett con Eubena Nampitjin o John Marwundjul. A nivel de catálogo (V. Coates y Morphy 1997) el ensayo de presentación de Howard Morphy es una de las revisiones históricas más claras de las formas de exposición y recepción por parte de la historia del arte de raíz occidental de las producciones Aborígenes, de su estereotipación y su consumo artístico. Los artistas australianos en esta muestra son: Gordon Bennett, Tom Djumburrpurr, Fiona Foley, Rosalie Gascoigne, Philip Gudthaykudthay, John Mawurndjul, Gorge Milpurrurru, Eubena Nampitjin, Mike Parr, Imants Tillers, Judy Watson y Clara Wubugwubug.

del arte de los acrílicos que se forja las contribuciones de los catálogos de exposiciones temporales a nivel nacional e internacional tienen un rol privilegiado.

Paralela a esta expansión de estilos, se consolidan en espacio europeo una serie de artistas singulares de cada una de éstas comunidades que aparecen representados como los grandes artistas de su comunidad en la mayoría de las muestras. Entre estos figuran: Clifford Possum (Papunya), Tim Leure Tjapaltjarri (Papunya), Ronnie Tjampitjinpa (Papunya), Mick Namarari Tjapaltjarri (Papunya); Helicopter Tjungurrayi, Lynda Syddick Napaltjarri (Papunya), Emily Kame Kngwarreye (Utopia), Kathleen Petyarre (Utopia); Abie Jangala (Lajamanu); Bessie Nakamarra Sims (Yuendumu), Paddy (Cookie) Tjapaltjarri Stewart (Yuendumu), Paddy Tjapaltjarri Sims (Yuendumu) o Eubena Nanpitjin (Balgo).

A pesar de que la presentación de los acrílicos sigue siendo considerada y descrita como movimiento comunitario, en Europa surgen una serie de exposiciones en esta década que se articulan a través de miradas transversales a los grandes nombres de la pintura Aborigen, singularizándolos y encumbrándolos. Entre estas exposiciones podemos encontrar: *In a place out of time*, 1997<sup>258</sup> o *Stories: eleven Aboriginal artists*, 1995<sup>259</sup>, por ejemplo.

Otra particularidad de esta época es que se consolidan las exposiciones temporales itinerantes, ya sea en un mismo país o entre países distintos. Y también, a excepción de la pionera colección privada de Holmes à Court, es en esta segunda década que aparecen en el marco expositivo europeo importantes exposiciones temporales que tienen por objetivo mostrar y circular las primeras grandes colecciones particulares que se han creado en la década anterior, y que se consideran hoy de las más grandes y relevantes a nivel internacional. Entre ellas, y más allá de Holmes à Court, hablamos de las colecciones de Donald Khan, Frank Ebbes y la colección particular de la galerista de Melbourne Gabrielle Pizzi. De hecho, uno de los casos de estudio de este capítulo resigue la apertura de nuevos espacios geográficos y nacionales de exhibición europeos a través de la presencia expositiva de estas grandes colecciones como muestras itinerantes y del rol de sus coleccionistas.

A nivel de agentes involucrados en la circulación y materialización de exposiciones en el espacio europeo encontramos un incremento de la presencia de profesionales Aborígenes, hecho distintivo del período anterior, ya sea como comisarios, consultores en la planificación de la exposición, contribuidores en los catálogos y como críticos y comentaristas alrededor de dichas exposiciones. Se consolida, en a lo largo de 1990, la línea abierta con la fundación del *Aboriginal Arts Board*, que con su fundación ya buscaba otorgar control sobre la representación a los miembros Aborígenes.

---

<sup>258</sup> V. Coates y Morphy 1997.

<sup>259</sup> V. Broady 1997 (para la versión en inglés).

Este auge refleja la creciente profesionalización y ocupación, por parte de una multiplicidad de agentes indígenas, de posiciones influyentes en los espacios de conservación, promoción, recolección, circulación y producción de conocimiento en torno a las artes y las culturas Aborígenes en Australia. Como ejemplos subrayar el rol de las hermanas Perkins (Rachel y Hetti), Brenda Croft, Margo Neale, Wally Caruana, Djon Mundine, Gary Foley, Richard Bell, Francesca Cubillo, Marcia Langton entre un largo y creciente etcétera.

De modo significativo, como ilustran las trayectorias de Djon Mundine, Hetti Perkins, Margo Neale, Brenda Croft o Francesca Cubillo, la ocupación del cargo de dirección curatorial de los departamentos de arte y cultura material Aborígenes en los principales museos estatales y nacionales australianos queda en las manos de estos nuevos profesionales Aborígenes, y ya a partir del cambio de milenio, de forma más clara, esta participación se agranda con la formación de consejos asesores indígenas en los museos y también con el aumento de consultas con líderes de las comunidades indígenas herederas de los objetos en exposición, en los almacenes o seleccionados para exposiciones temporales.

Según McLean, esta entrada también responde a la aceptación (por parte del mundo del arte contemporáneo) de la tendencia abierta por los estudios de los subalternos que ponen en el foco de atención un aumento de la voz de los grupos anteriormente marginalizados por cuestión de etnia, género, estrato social, entre otros elementos<sup>260</sup>. En concreto, la voz de los artistas (y estos como representantes de sus grupos locales de origen) se canaliza en muchas de las muestras a través de los procesos de mediación, generalmente a través de la transcripción de entrevistas (como hemos visto en el caso de la exposición de Clifford en Londres), con su participación directa (en muchos casos con su presencia en actividades de diversa índole alrededor de la exposición<sup>261</sup>) o a través de la participación, en la gestación de las exposiciones y en los catálogos, de dos tipos de agentes distintos.

Por un lado, los administradores de los respectivos centros de arte, que mantienen un contacto diario y directo con los artistas, su cotidianeidad y sus necesidades y expectativas (intra y extrartísticas). En esta década encontramos por ejemplo el caso de Christine Watson como miembro del centro de arte de Balgo, que participa y “representa” a Eubena Nampitjin en las exposiciones *Stories: eleven Aboriginal artists* (1995) y en *In a place (out) of time* (1997). Otro caso singular

---

<sup>260</sup> “Towards the end of the 1980s an emerging postcolonial theory began to challenge the Eurocentric bias of postmodernism. It demanded a greater Indigenous voice at the critical and curatorial levels. For the first time, subaltern rather than avant-gardist histories gained significant exposure in artworld discourse.” (McLean 2011:61).

<sup>261</sup> Es el caso por ejemplo de las exposiciones *Tingari Lia* (1990-1991) o *Aratjara: art of the First Australians* (1993-1994) que se tratan como un caso de estudio dentro de este capítulo poniendo el foco de atención en la voz y el control en la representación por parte de los grupos Aborígenes.

es el de Geoffrey Bardon, que participa en muchos catálogos describiendo la génesis de Papunya, y refiriéndose a conversaciones con los que se convierten en los primeros artistas de acrílicos. En Europa la participación de Bardon puede encontrarse en *Peintres aborigènes d'Australie, le rêve de la fourmi à miel* (1997) o *Dreamings = Tjukurrpa : Aboriginal art of the Western Desert : the Donald Kahn Collection* (1994). Esta práctica se mantiene hasta hoy en día no sólo en la presentación discursiva de artistas y el arte de acrílicos de los desiertos, sino también en zonas como Arnhem Land o también las Kimberley.

También, encontramos la voz indígena mediada a través de la creciente participación de antropólogos en la producción de exposiciones o con la participación en catálogos. A través de su trabajo de campo y con estrechas relaciones con los artistas, estos agentes canalizan también la voz y por ello las necesidades de los artistas. Es el caso de Howard Morphy en la ya citada exposición *In a place (out) of time*, el de Françoise Dussart con su organización de *Le rêve de la fourmi au miel* (1993), o el caso de Christine Nicholls en *Espiritualidad y arte Aborigen* (1991).

Consecuentemente, a nivel disciplinar, esta década ve una importante difuminación de la rigidez de las fronteras disciplinares en la producción de las informaciones relativas a la articulación de la importancia y significados de los acrílicos. La antropología y la historia y crítica del arte se fusionan crecientemente (en los catálogos y a nivel de comisariado), consolidando presentaciones en torno al movimiento de acrílicos ampliamente contextuales, donde las informaciones relativas al sistema cosmológico del *Dreaming*, las estructuras de parentesco, los roles de la estética en el ámbito ceremonial, la procedencia y significaciones de los motivos geométricos asociados a la producción de acrílicos, la importancia y centralidad del territorio y los derechos y deberes asociados a éste, la herencia oral y la herencia inmaterial; conviven en los catálogos con descripciones relativas a la creatividad e innovación de los artistas, el desglose de su producción por fases artísticas, con evoluciones formales dentro del mismo centro de arte y con comparaciones entre los centros de arte.

En las exposiciones de esta década aumenta de forma exponencial una focalización en lo local, individual y comunitario, aportando informaciones relativas a las realidades sociales en las que viven estos grupos, una nueva narrativa asociada a la creciente disciplina de la microhistoria o historia local, que confronta discursos homogéneos que esencializan posturas y realidades. Este foco en lo local, que tiene el peligro de aislar este tipo de arte y consecuentemente sus culturas, se pone en constante diálogo con los desafíos y proyectos artísticos nacionales e internacionales.

En los siguientes apartados que conforman este capítulo se desglosan algunos estudios de caso relativos a las exposiciones de la década de 1990 que ilustran mejor muchos de los temas generales hasta ahora desglosados, a la vez que permiten profundizar en el cómo, el dónde, el por qué y el por

quién de la presencia de los acrílicos en Europa, conformando nuestra historia de esta presencia. Estos casos de estudio son: 1) la doble participación de artistas Aborígenes en las bienales de Venecia de 1990 y 1997 como apartado de contextualización más amplio para la presentación de los siguientes casos de estudio y como punto de conexión con los cambios en el marco curatorial australiano; 2) el análisis de dos exposiciones organizadas por el *Aboriginal Arts Board* que permiten tratar el tema del creciente control en la representación por parte de agentes indígenas; 3) un extenso apartado que permite desglosar la apertura geográfica de nuevos países de recepción para las exposiciones de acrílicos a través del hilo conductor de las exposiciones temporales dedicadas a mostrar las primeras grandes colecciones privadas de acrílicos a nivel internacional; y por último 4) un caso de estudio dedicado a los espacio de exposición excepcionales de muestras de acrílicos como son universidades, la embajada australiana en París, museos de religión y el *Musée Olympique* de Lausanne que aglutinan exposiciones que van más allá de la década de 1990.

En relación al tercer caso de estudio, dedicado a las exposiciones de grandes colecciones privadas, debemos subrayar que éstas son una singularidad de la década de 1990, que no se extiende - hasta la fecha - más allá del año 2000, salvo en el caso de Gabrielle Pizzi, como se apunta en este mismo capítulo.

### **6.1.- VENECIA: CAMBIOS ENTRE BIENALES (1990/1997)**

Es en la Bienal de Venecia de 1990 que Australia decide promocionarse y representarse a nivel nacional en un evento artístico internacional, por primera vez en la historia, con una representación exclusiva de artistas Aborígenes. Es bien conocido el rol de la Bienal de Venecia como uno de los principales foros tradicionales que miden el pulso de las propuestas más contemporáneas a nivel artístico internacional, y como plataforma de consolidación artística de los artistas en ella seleccionados. La bienal de 1990 (junto con la Documenta 11 de Kassel) concentró los ojos de la crítica del arte por ser el siguiente evento de calibre internacional después de la reacción crítica que suscitó la materialización de la propuesta abierta por *Magiciens* el año anterior, que sacudió la geopolítica artística moderna con su propuesta de inclusión de artistas a nivel global. La participación de Australia en la biennial de 1990 sigue la puerta abierta por *Magiciens* al materializar una representación con artistas Aborígenes, y transgrede *Magiciens* por incluir propuestas artística y temporalmente contemporáneas, que no niegan las interferencias del contacto entre culturas.

Son finalmente los artistas Trevor Nicholls y Rover Thomas los seleccionados para dicha representación. Aunque ninguno de ellos es participante del movimiento de acrílicos de los desiertos, su inclusión en esta historiografía es relevante porque demuestra el cambio de rumbo y la

fuerza que las prácticas artísticas Aborígenes estaban cobrando desde 1980 en Australia y de cómo a nivel gubernamental se consolida la promoción de estas artes como las más relevantes y contemporáneas de Australia. Esta participación es aún más importante teniendo en cuenta el punto de partida anterior: antes de 1970 la llamada “Australia Aborigen” era invisible a nivel nacional e internacional, en lo social, político y artístico, pero en el plazo de veinte años esta situación se transforma de una forma radical y las artes permiten, en gran medida, esta transformación.

El hecho de que Australia decida participar sin acrílicos es significativo también. Sabiendo que fueron los acrílicos de Papunya - seguidos de los de Yuendumu - el primer movimiento que captó la atención y abrió el mundo y circulación de producciones Aborígenes en las esferas críticas e instituciones de arte contemporáneo, antes cerradas a producciones estos grupos; la selección de Thomas y Nicholls apuesta por una promoción nunca vista en Europa (a diferencia de los acrílicos). Se pone en escena así, la diversidad de las articulaciones artísticas Aborígenes en la Australia de 1990, presentando con Thomas el movimiento de ocre naturales sobre telas de la región de la Kimberley; y presentando también la creciente y dispar producción de un número exponencial de artistas Aborígenes produciendo en grandes ciudades y con formación en escuelas de bellas artes, como el caso de Nicholls. La representación de las telas de Thomas y Nicholls de forma sintética abre dos temas sensibles y actuales de la vida pública australiana: la revisión del pasado colonial (y de las llamadas *history wars* y de las *frontier wars*), la apertura del llamado proceso de reconciliación (que toma centralidad en la agenda política a partir de 1990) y, finalmente, las políticas de identidad (tanto Aborígenes como australianas como nación) que eran foco de atención artística, como hemos dicho ya, para un gran número de artistas Aborígenes (remotos y urbanos) y no-Aborígenes.

El proceso de selección de la propuesta para la Bienal de Australia, como se explica en el catálogo titulado *1990 Venice Biennale Australia. Rover Thomas – Trevor Nichols* (1990), lo organizó el *Council for the Arts* y la propuesta seleccionada fue la de Michael O’Ferrall:

“Michael O’Ferrall, curator of Aboriginal and Asian art, at the Gallery [*Art Gallery of Western Australia*] submitted an exhibition proposal for consideration by the Australian Council, who invited proposals from all public galleries and freelance curators throughout Australia. In awarding the honour of Commissioner for Australia to Michael O’Ferrall, the Australia Council recognised the extraordinary contribution that Aboriginal art will make to international contemporary art and its absolute appropriateness in representing Australian culture in 1990. Contemporary Aboriginal art has not been widely exposed within the international art arena and its vitality and

diversity could not be better explored than through this exhibition of the work of Rover Thomas and Trevor Nicholls. (Holmes à Court en O'Ferrall 1990:7)”

Las palabras son de Robert Holmes à Court, que en esos momentos presidente del consejo de la *Art Gallery of Western Australia* y del que ya hemos subrayado su contribución como coleccionista pionero de las obras de acrílicos de los desiertos, una colección que expandió acumulando obras de otros movimientos, artistas y regiones, forjando una de las colecciones particulares más importantes a nivel internacional, y ayudando a consolidar el mercado del arte Aborigen, así como el giro taxonómico de éste como formas de arte contemporáneo. Por último, Holmes à Court está comprometido y persigue, como también denota la cita, con la difusión internacional de estas formas artísticas, y participa en ello con la organización de exposiciones temporales internacionales que muestran su colección. Durante la década de 1990 esta colección llega de nuevo a Europa con la muestra itinerante titulada *Stories: eleven Aboriginal artists* (1995), que se desglosa más adelante.

Es significativo subrayar de la cita de Holmes à Court el futurible que avanza (“recognised the extraordinary contribution that Aboriginal art *will make* to international contemporary art and its absolute appropriateness in representing Australian culture in 1990”) frase que confirma por un lado, el estado en 1990 en el reconocimiento y aceptación de estas formas artísticas a nivel internacional, aún incipientes; y, por otro lado, avanza lo que hoy puede afirmarse: que el arte Aborigen australiano contemporáneo ha jugado y juega un rol fundamental no sólo en la escena del arte contemporáneo internacional sino como representación cultural de Australia como nación.

El otro elemento a subrayar en torno al proceso de selección es el rol que ocupa en 1990 Michael O'Ferrall: comisario no-Aborigen del Departamento de arte Aborigen y Asiático de la *Art Gallery of Western Australia* rol que ocupará ocho años después (y por trece años) Hetti Perkins, curadora Aborigen, dirigiendo el departamento bajo el nombre de Arte Aborigen e Indígena del Estrecho de Torres. Ambos cambios son significativos. El primero de ellos, el cambio en la procedencia cultural del responsable del museo de la sección de arte Aborigen, elemento que prueba una vez más la creciente profesionalización del mundo del arte contemporáneo Aborigen con la entrada de comisarios indígenas y de forma muy visible a partir de 1990. El segundo, el cambio de nombre del departamento que ocupa primero O'Ferrall y luego Perkins que muestra y demuestra (ambas cosas) que en 1990 la vinculación entre arte Aborigen y arte Asiático no tenía ningún sentido cultural, geográfico ni estilístico sino que era, por un lado, prueba de la situación marginalización y poca importancia que los museos de arte (especialmente de arte contemporáneo) otorgaban al arte Aborigen antes de estas fechas y, por el otro lado, una herencia de la mentalidad artística colonial. Además, el cambio de nombre afirma, en primer lugar, la creación de un espacio de representación propio para dichas artes (y más dirigido por una comisaria indígena) y, en segundo lugar, ilustra la

importancia que en la década de 1990 toman las manifestaciones artísticas Aborígenes contemporáneas en los museos australianos y en el creciente contexto australiano general, que asume poco a poco la presencia y diversidad de las sociedades Aborígenes australianas como elemento propio y nacional.

En la misma década de 1990, Australia se presenta por segunda (y última vez hasta la fecha) con otra propuesta de representación exclusiva de artistas Aborígenes en la Bienal de Venecia de 1997. En este caso las artistas seleccionadas son Judy Watson<sup>262</sup>, Emily Kame Kngwarreye<sup>263</sup>, y Yvonne Koolmatrie<sup>264</sup>. Esta segunda participación exclusiva Aborígen en la Bienal de Venecia dialoga de forma clara con la primera antes desglosada:

- a) Mientras que la primera promociona artistas masculinos, la segunda, femeninos, hecho que afirma la no-exclusividad de artistas masculinos en las prácticas artísticas Aborígenes contemporáneas;
- b) Mientras que la primera surge y se articula a partir de una propuesta curatorial no-Aborígen -O’Ferrall-, la segunda apuesta por el comisariado Aborígen, con Hetti Perkins y Brenda Croft<sup>265</sup> -con la ayuda de Victoria Lynn<sup>266</sup>-; una muestra más del aumento de profesionales Aborígenes que entran y participan en los circuitos artísticos contemporáneos, ofreciendo puntos de vista internos, narrativas intraculturales en la representación de la Aboriginalidad. De nuevo, en esta segunda participación no sólo se ponen de manifiesto cuestiones y cambios relativos a la etnicidad a nivel curatorial, sino también de género, igual que con los artistas seleccionados.
- c) Y, por último, mientras que para la Bienal de 1990 se promocionan obras del género pictórico, un soporte más clásico, con los tabloncillos de madera y telas de lino pintados con ocre naturales de Rover Thomas y los acrílicos de Trevor Nicholls; en la segunda Biennial se empieza ya con una promoción de obras de carácter más escultórico con la inclusión las obras de Yvonne Koolmatrie. Esta artista recupera productos y formas de producción de objetos tradicionales de cestería que llevaban décadas sin ser producidos en su región a través de procesos de investigación de objetos en las colecciones de museos australianos. Su práctica artística refleja la deslocalización cultural consecuencia del colonialismo

---

<sup>262</sup> Mundubbera, Queensland.

<sup>263</sup> Utopia, Territorio del Norte.

<sup>264</sup> Wuddina, South Australia.

<sup>265</sup> Las trayectorias de Perkins y Croft son ampliamente desglosadas en el siguiente bloque de este estudio, por liderar ambas como comisarias el encargo de obras Aborígenes por parte del *Musée du Quai Branly*, y que es el tema de análisis del siguiente bloque de este estudio.

<sup>266</sup> Comisaria de arte contemporáneo en la *National Gallery of New South Wales*. Según Croft su participación en el comisariado de la Bienal de Venecia fue “integral, due to the previous exhibitions curated by herself and Hetti for the NGNSW, and her extensive knowledge of the international contemporary art world” en el que Croft y Perkins eran aún inexpertas a nivel curatorial (Croft 1998:1).

(Perkins y Croft 1997) y también la tendencia artística, aún incipiente pero consolidada hoy, de producción artística ligada a procesos de investigación archivísticos en los almacenes y colecciones de museos. Esta tendencia, como hemos mencionado ya, es el corazón de la práctica de Judy Watson también. Aunque las obras seleccionadas de Judy Watson son mayoritariamente de soporte de tela, su trayectoria demuestra la excelencia de su trabajo en experimentación sobre otros medios, como vidrio (como se comprobará en la obra para el primer encargo del *Musée du quai Branly*.) Sólo una de las obras de Judy Watson es escultórica: *Bronze stones*, 1997<sup>267</sup>. Ésta obra de Watson y la selección de Yvonne Koolmatrie con sus esculturas en cestería, rompe con nociones asentadas (sobre todo en relación al arte etiquetado desde Occidente como indígena) de *high art versus low art*, de *arts – crafts*, o entre arte y artefacto (bellas artes y etnografía). Estas propuestas muestran, por un lado, la flexibilidad de las fronteras en la definición de “arte”, en la taxonomía del mundo del “arte”, y son prueba de los movimientos entre zonas esbozados por Clifford (1988) en su sistema arte-cultura y de los procesos de estetificación definidos por Strauss. Por otro lado, con la selección de Koolmatrie también se pone de relieve que en la base de las culturas indígenas no tienen sentido estas separaciones categóricas, sino que son fruto de la mirada externa que plasma valores y categorías de raíz eurocéntrica en la valoración de las obras.

Como apunte final de este caso de estudio ligado a la representación australiana en las bienales de Venecia, cabe subrayar que la presencia de la obra de Emily Kame Kngwarreye sí es representativa de la práctica de acrílicos de una de las comunidades de los desiertos, Utopia, situada a 250km de Alice Springs. La breve trayectoria artística de Kame (8 años), su amplísima producción en este tiempo (con más de 3000 obras), su historia personal (que empezó a pintar cuando tenía ya casi 80 años) y la fuerte individualidad y creatividad que muestran sus telas, fueron aspectos clave en su temprana y rápida canonización como uno de los genios artísticos más importantes de la historia del arte australiano y, superando fronteras nacionales, su práctica pronto se comparó y asimiló a grandes nombres de la historia artística occidental como Matisse o Pollock, categorizándola como una de las mejores artistas del modernismo. Esta narrativa fruto de la proyección de valores occidentales ha sido el núcleo de la contra-crítica artística a medida que las voces Aborígenes han ocupado crecientemente espacios en las esferas de producción de saber artístico y cultural. Ejemplo de ello son las siguientes citas, de Marcia Langton en 1990 y de Margo Neale<sup>268</sup> en 1998:

---

<sup>267</sup> Croft cuenta la anécdota que aún la diligencia de las comisarias, organizadores y vigilantes, las piedras que conforman la obra escultórica de Watson fueron desapareciendo a lo largo del período de la Bienal. (Croft 1998)

<sup>268</sup> Margo Neale es la comisaria senior y principal consultora Aborigen del director del *National Museum of Australia*. V. el catálogo de la retrospectiva internacional más amplia que se ha hecho de Emily Kame Kngwarreye, también con Neale como comisaria principal: Neale 2008.

“[Kame] lived ascetically in austere, religious circumstances in the insistently colonial remote semi-arid inland; they [los críticos posmodernos] live in gregarious, hyperconsumerist, postcolonial, coast-hugging urban outposts (...) [S]he knew nothing of the art traditions of the [Western] world and nought about abstract expressionism. These are the concerns of the modernists and post-modernists of the other places and other times. For her the task was that of the exegete of the women’s role in upholding the Dreamings of the Alyawarr for future generations” (Langton 1990:14)

“Emily Kame Kngwarreye’s abstraction neither belongs to nor owes anything to the lineage of mainly white male modernist artists who preceded her... The paintings refuse to be categorised as Abstract Expressionist, Minimalist, Fauvist. (...) the extraordinary degree to which Kngwarreye’s life, art and work diverge from Western “norms” (...) forces the parameters of contemporary art discourse and renders Western terms of reference largely inadequate” (Neale 1998:23-31 citado en McLean 2011:63).

Esta crítica de voces Aborígenes a cierta tendencia de asimilación formal por parte de críticos occidentales se extiende a nivel general, especialmente con las obras relativas a la zona de Arnhem Land, los desiertos, Queensland y las Kimberley, y concretamente con el uso del término “abstracto”. Como sintetiza el artista y comisario suizo Bernhard Lüthi casi 20 años después de ser el incentivo de la exposición *Aratjara* (que se analiza en el siguiente apartado): “To tag the work by Aboriginal artists from central, western and northern regions using the term “abstract” is nothing less than to strip them off their political meanings and connotations. It’s an easy way to depoliticize Aboriginal art.” (Lüthi 2011/2012:s/n).

La obra de Emily Kame Kngwarreye vuelve dos años después al espacio artístico europeo, y lo hace en forma de *solo* artístico (el segundo y único fuera de los espacios expositivos de las galerías privadas de arte) en la exposición titulada *Emily Kame Kngwarreye* (1999), comisariada por Lucien Lecarme y compilada por el coleccionista y galerista Frank Ebes, en el espacio expositivo de la Ouder Kerk, Amsterdam. En ella se muestran más de 120 obras de la artista y su puesta en escena opta por la experiencia visual, sin apenas aparato contextual<sup>269</sup>.

Como se ha anunciado arriba, una de las singularidades de la década de 1990 es la creciente voz Aborigen en la gestación, organización, participación, creación de conocimientos culturales y

---

<sup>269</sup> Para ver la puesta en escena y también a nivel discursivo en relación a la recepción de la obra de Kame V. el vídeo titulado *Emily Kame Kngwarreye Aboriginal Art (1999)* producido por la *Aboriginal Gallery of Dreamings*, encabezada por el galerista y coleccionista Franc Ebes: <https://www.youtube.com/watch?v=xN0DuJX-gnM> (consultada por última vez 03.07.2015)

también reacción crítica en torno a las exposiciones, fruto de la creciente profesionalización de una capa de agentes culturales (en el sentido más amplio del término: comisarios, académicos, artistas, críticos, antropólogos,...) Aborígenes que entra en los circuitos de promoción, circulación y creación de conocimiento en torno a las artes y culturas Aborígenes contemporáneas en general, tanto a nivel nacional como internacional. Las dos exposiciones analizadas en el siguiente caso de estudio ilustran esta voz y participación.

## 6.2.- *TINGARI LIA* (1990-91) Y *ARATJARA* (1993-94): VOZ Y AGENCIA ABORIGEN

En esta siguiente sección se confrontan dos proyectos de índole distinta, ambos enmarcados en la primera mitad de la década de 1990, pero que ejemplifican (como la participación en Bienal de Venecia de 1997) la creciente presencia discursiva y disruptiva de las voz de artistas y agentes Aborígenes, articulando puntos de vista Aborígenes en torno a la potencialidad de las artes como plataformas de proyección de la visibilidad de dichas culturas y sociedades, de sus necesidades y aspiraciones, y que muestran la importancia del autocontrol en las representaciones para crear espacios expositivos más apropiados para la creación de puntos de encuentro interculturales.

Estos proyectos son *Tingari Lia: my family* (1990-1991) y *Aratjara: the art of the First Australians* (1993-1994).

*Tingari Lia: my family* es el nombre del festival artístico (artes visuales, música, teatro, danza, literatura, películas y vídeo) organizado por el museo *Third Eye* de Glasgow junto con el *Aboriginal Arts Committee*. La selección del nombre para el festival ya es indicativa de su claro posicionamiento político. Al ser el título (*tingari lia*) en una de las lenguas indígenas de Tasmania y teniendo en cuenta, como se apunta en el catálogo, que “many “experts” have written off Tasmanians are extincted, or a mere vestige of their formal selves” (Onus y Smith 1990:1) el festival apuesta de forma clara por la revisión de las narrativas histórica y el subrayar la resiliencia - tanto pasada como contemporánea - de los pueblos Aborígenes australianos desde el contacto, dos aspectos sobre los que todos los eventos programados en el festival son ejemplo<sup>270</sup>. Además, con la recuperación de esta lengua que muchos creen extinguida para el título, se abre la reflexión sobre la instrumentalización y rol de la lengua como forma de dominación y subyugación colonial por parte de los imperios, y consecuentemente, como parte de los mecanismos de deslocalización y genocidio cultural.

---

<sup>270</sup> La cita de Lin Onus sobre Tasmania sigue diciendo: “Tasmanian efforts to revive language and relationship to the land have been long and arduous and there are vast numbers of vested interests who are anxious to prevent his from happening. Their experience is one that has touched all Aboriginal people and it provides a focus and direction for our commun future” (Onus en Onus y Smith 1990:1).

Como parte del programa del festival tiene lugar y se organiza la exposición itinerante titulada *Tingari Lia: my family. Contemporary Aboriginal Arts from Australia* (nótese el plural)<sup>271</sup>. La importancia de la selección de obras en esta exposición es relevante porque pone por primera vez en diálogo en territorio europeo una amplia gama de artistas de zonas llamadas remotas con artistas formados y ejerciendo en centros urbanos, para mostrar precisamente la diversidad de las articulaciones artísticas contemporáneas (y consecuentemente la diversidad de grupos y culturas) y su punto en común: el uso del arte como herramienta política, de acción social y de intervención en la vida pública nacional. Por ejemplo: para recuperar y llevar a cabo los deberes asociados a tener cuidado del territorio (*to hold / to care the country*) y al mantenimiento de la socialización cultural, para mapear dicho territorio para defender su autoridad y soberanía en peticiones judiciales, para comentar el racismo y la marginalización histórica y contemporánea de la Australia Aborigen, para revisar y dar visibilidad a la historia largamente silenciada en relación a las políticas gubernamentales ligadas a robo de niños y a sus secuelas para las llamadas “generaciones robadas”, para denunciar temas contemporáneos como las políticas de encarcelamiento que sufren las sociedades Aborígenes, entre muchos otros temas que ilustran la selección de obras para esta exposición.

En el texto del prefacio del catálogo de la muestra, de la mano del artista, activista y por esas fechas director del *Aboriginal Arts Committee* (cambio de nombre del *Aboriginal Arts Board*) Lin Onus, se ponen de manifiesto dos elementos de gran importancia que debate la muestra: 1) la agencia Aborigen a través de la importancia sobre el control en torno a la autorepresentación; y 2) las políticas de identidad vinculadas a nociones de autenticidad y, también, etnicidad.

En relación al autocontrol de la representación de esta muestra Lin Onus sentencia:

“The Aboriginal presence in Glasgow also reflects a new direction in Aboriginal artistic endeavour. While the growing worldwide interest in our art has developed considerably over the last few years, it has occurred through the agency of non-Aboriginal people. This exhibition marks the first occasion on which Aboriginal people themselves have care and control of an international project” (Onus en Onus y Smith 1990:1).

En relación a las políticas de identidad ligadas a la autenticidad tanto étnica como artística, el mismo Onus dice:

“The effect of direct Aboriginal input in the selection of Works for the exhibition becomes immediately apparent. It is posible that many viewers might expect a visual

---

<sup>271</sup> Las sedes y fechas de la exposición fueron: *Third Eye Centre*, 4 Agosto - 2 Septiembre, Glasgow; *Glynn Vivian Art Gallery & Museum*, 4 Agosto - 2 Septiembre, Swansea y *Cornerhouse*, 7 Diciembre - 27 Enero 1991, Manchester.

display only of bark paintings, or the extraordinarily popular dots and circles that seem to have become synonymous with Aboriginal art. While barks and dots are central to Aboriginal art, there has been a tendency over the years to focus only on the work from the Bush. In practice, Aboriginal artists live all over Australia in a variety of social and environmental circumstances. This exhibition and the Tingari Lia Festival of which it is a part, reflect this diversity.” (Onus en Onus y Smith 1990:2)

Este último párrafo, Onus, como representante Aborígen pero también como representante del *Aboriginal Arts Committee*, explicita la visión intraAborígen relativa a la igual autenticidad tanto étnica como artística de los artistas y obras seleccionados en la muestra, sobrepasando discursos de autenticidad étnica basados en el grado de pureza o de mestizaje, y sobrepasando nuevos estereotipos de autenticidad artística basados en la mayor o menor duración del contacto de dichos artistas con la sociedad llegada a partir del asentamiento británico y el menor o mayor grado de seguimiento de las prácticas estéticas tradicionales. A ojos y juicio Aborígen, como presenta Onus, todos los artistas seleccionados, todas las obras seleccionadas son igualmente auténticas, igualmente “Aborígenes”, a nivel étnico y de identidad, tanto socio-cultural como artística; haciendo evidente que los temas ligados a la autenticidad son más importantes para críticos y consumidores no-Aborígenes, ligados a sus estructuras de valoración y consumo de la alteridad arraigada en el exotismo, que no a nivel intraAborígen.

En relación al prefacio también, es relevante la estrategia discursiva a la que apela Lin Onus, que remite a la creación de alianzas a través de la representación artística y consecuentemente al rol diplomático que la práctica estética y artística tiene en el seno de las culturas Aborígenes, como ya se ha analizado en el caso de la exposición de París de 1983. Onus apela a la creación de dichas alianzas a través de la empatía y la similitud de marginalización histórica de capas nacionales dentro otro estado dominante, apelando a lo que sería una “alteridad nacional”:

“The presence of an Australian Aboriginal involvement in Glasgow has numerous points of relevance that may not be immediately obvious to the casual observer. The social, economic and cultural parallels are in many respects identical. Both societies have experienced a phase of external domination which has resulted in dispossession, erosion of traditional language and cultural law. Both societies experienced a time in which they may well have entirely submerged by the dominant culture. Fortunately however, there have been pockets of resistance and cultural integrity. Those pockets are now proving to be the foundations upon which a cultural renaissance can be built” (Onus en Onus y Smith 1990:1)

Por último en relación a este proyecto y a los posicionamientos que este persigue y confirma en relación al posicionamiento taxonómico de las obras seleccionadas para la muestra como estricto arte contemporáneo, debemos subrayar la contribución (exclusiva) en el catálogo del reconocido crítico de arte contemporáneo australiano Terry Smith. Los textos y su participación es indicativa y ejemplifica la creciente, aunque lenta y difícil elaboración discursiva e inclusión de las prácticas artísticas Aborígenes contemporáneas en los nuevos monográficos de “historia del arte australiano” y también en las historias del arte contemporáneo internacional o global. En un contexto de la historia del arte australiano, es Terry Smith quien se encarga de redactar los capítulos dedicados a las formas artísticas Aborígenes en el libro *Australian Painting 1788-1990* del célebre historiador del arte australiano Bernard Smith<sup>272</sup>. Es por lo tanto Terry Smith el primer crítico e historiador del arte que incluye estas prácticas en una historia del arte (pictórico) australiano. De forma evidente, su contribución en el catálogo de *Tingari Lia* y en este proyecto busca reafirmar el posicionamiento taxonómico de dichos artistas y movimientos representados en la muestra dentro de la categoría de arte contemporáneo.

*Aratjara: the art of the first australians* sigue exactamente las mismas líneas explicitadas en el proyecto de *Tingari Lia*, precisamente por ser también un proyecto co-comisariado por parte del *Aboriginal Arts Committee* (junto con el artista y comisario suizo Bernhard Luthi), porque la preparación y gestación de *Aratjara* ya lleva años en marcha cuando se lleva a cabo el festival *Tingari Lia* en Glasgow y porque, debido a ello, muchos de los posicionamientos artísticos y políticos del *Aboriginal Arts Committee* ya están cimentados. Entre estos encontramos: la importancia en el autocontrol Aborígen en la gestación de las propuestas curatoriales, la plasmación de la diversidad de la práctica artística Aborígen contemporánea (poniendo en diálogo artistas urbanos y remotos), la denuncia de la marginalización histórica y contemporánea de las distintas capas sociales y realidades locales Aborígenes en el seno nacional, la confrontación de estereotipos en relación a la realidad de los grupos Aborígenes, y por último, como se ha desglosado ya en *Tingari Lia*, la voluntad de desestructurar nociones ligadas a la autenticidad, tanto ética como artística (de una manifestaciones sobre otras).

En *Aratjara*, como articula y transparenta su catálogo, se busca la gestación, desde su fase embrionaria, de un proyecto expositivo totalmente controlado a nivel Aborígen y esto significa no sólo por parte del *Aboriginal Arts Committee* sino integrando e involucrando a todos los artistas representados en la muestra de forma individual y concreta en el proyecto. La singularidad estrategia curatorial, impensable sólo 10 años antes, también dificulta y hace más lenta la

---

<sup>272</sup> Para comprender la postura de Bernard Smith en relación a las artes Aborígenes australianas V. Lowish 2005. Y para algunos de los textos seminales de Terry Smith en su elaboración discursiva de las prácticas artísticas Aborígenes en el marco artístico nacional e internacional V. Smith 1986, 2003 y 2008.

materialización de la muestra. Como parte de esta estrategia, se organizan alrededor de la muestra simposios, actividades y charlas de los artistas, ya que desde el inicio del proyecto del activista Gary Foley (miembro del *Aboriginal Arts Committee*) y Luthi buscaban: “that the artists should communicate directly with the viewer, free of any arbitrary or imposed curatorial filters” porqué: “Aboriginal art and its ethos has been examined, dissected and pronounced upon innumerable times by non-Aboriginal experts, yet rarely so by Aboriginal people themselves.” (Aratjara 1991:12)<sup>273</sup>.

En la misma línea y con las mismas consecuencias, desde la gestación embrionaria del proyecto, Bernhard Luthi (como comisario europeo) emprende varios viajes a Australia y de la mano de varios miembros del *Aboriginal Arts Committee* es introducido a la diversidad socio-cultural y regional de los focos artísticos Aborígenes australianos: visitando artistas en comunidades remotas y centros de arte, comisarios y colecciones estatales y nacionales en museos de arte y antropología, entrevistándose con miembros de la *Boomalli Coopertative* de Sydney y otros artistas urbanos; apostando también por esta comunicación directa y personal. Esta inmersión se convierte en uno de los focos que permiten a la muestra articular un espacio de encuentro y diálogo intercultural, de cruce de voces, posiciones y puntos de vista distantes<sup>274</sup>.

Hay que tener en cuenta que la gestación del proyecto empieza en 1984 y la idea inicial es que la exposición de *Aratjara* tenga lugar en el marco de reflexión histórica y activismo político ligado al bicentenario de 1988. Desde el *Aboriginal Arts Committee* se buscaban espacio de autorepresentación fuera del marco nacional, como parte del boicot de muchos agentes culturales y artísticos indígenas en relación a la programación e instrumentalización de las sociedades Aborígenes en los eventos oficiales ligados al bicentenario y como forma de contestación en un marco internacional de las narrativas oficiales australianas, instigando la reflexión y el aumento de la visibilidad de su causa.

---

<sup>273</sup> En su artículo “Ich Bin Ein Aratjara: 20 years later” Djon Mundine, que fue asignado “touring curator” de la exposición, recuerda quienes artistas participaron en los eventos paralelos en las tres sedes donde tuvo lugar la exposición: “In Düsseldorf, Gordon Bennett, Dhuwarrwarr Marika, Leslie Fogarty, Dollie Granites, John Mawundjurl, Tom Mosby, Judy Watson and Lin Onus attended. There was an Australia Studies Literary Conference that included the late David Mowaldjarli and Lionel Fogarty; and a WA dance group performed. In London Wayne Bergman, Fiona Foley, Dolly Granites, Ron Hurley, Tom Mosby, Michael Riley, Ginger Riley and Richard Walley attended. There were artist talks with a live to air satellite link-up with Yuendumu. The concurrent Corroboree Sights and Sounds of the First Australians Festival at South Bank included Bangarra Dance Theatre, Kev Carmody, Alan Dargin, Lionel Fogarty, Roger Knox, the Mills Sisters, Mixed Relations, Archie Roach – Ruby Hunter, Tiddas, Maureen Watson, and Yothu Yindi. In Denmark Richard Bell, Gary Foley, Tom Mosby, Jeffrey Samuels and Dorethea Randell attended.” (Mundine 2013)

<sup>274</sup> Para todo ello V. el catálogo de la muestra Lüthi et al 1993. Como indica el título y a diferencia de *Tingari Lia*, la exposición *Aratjara* muestra obras también de las sociedades indígenas del Estrecho de Torres, mientras que en la anterior exposición exhibía solamente obras de las sociedades Aborígenes australianas (del continente y de la isla de Tasmania). Recordemos aquí la diferencia entre Aborígenes australianos (grupos del continente e isla de Tasmania) e indígenas australianos (los Aborígenes más los pueblos nativos del Estrecho de Torres).

A nivel de recepción<sup>275</sup>, y también a nivel de la propuesta, y pesar de la diferencias entre las exposiciones, *Aratjara* acostumbra a asimilarse a *Dreamings*, como las dos exposiciones que captaron la atención y también la imaginación de los centros tradicionales artísticos, Europa y Estados Unidos, abriendo estos focos artísticos a la circulación de dichas obras y también abriendo el mercado artístico (McLean 2011, Morphy 1995, Myers 1994, 1998, por poner algunos ejemplos). Por último, como sintetiza Morphy, las agendas de ambas exposiciones: “were directed in part to changing the meaning of Aboriginal art, moving it out of the category of primitive art and freeing contemporary Aboriginal artists from the constraints that this definition imposed” (Morphy 1995:213). Como el de *Dreamings*, el de *Aratjara* también es considerado el primer catálogo razonado del arte Aborigen contemporáneo. Este segundo aún con más valor: en primer lugar, porque en la muestra comparten espacio artistas remotos y urbanos; en segundo lugar porque la diversidad de artistas y movimientos que condensa es mayor; y, por último, porque en él la contribución Aborigen es el pilar alrededor sobre el cual gira el catálogo.

Más concretamente en el caso de *Aratjara*, y dentro del marco de la respuesta crítica suscitada primero por *Primitivism in XXth century art -1984*<sup>276</sup> y luego, especialmente por el marco de “igualdad” artística que pretende abrir *Magiciens -1989-*, se pone en el foco de atención cómo y qué artes de la “periferia” entran en los espacios de circulación anteriormente vetados: sólo artistas de esas regiones pero produciendo en los centros de poder artístico tradicional (Europa y Norte America), artistas como los Warlbiri con obras como las pinturas sobre terreno de las exposiciones parisinas por su arraigo más directo en prácticas longevas (y no su producción de acrílicos), artistas

---

<sup>275</sup> En Dusseldorf la exposición la visitaron más de 50.000 personas y como analiza Gisela Zimmermann-Thiel (1994:247). Djon Mundine en su artículo titulado “Ich Bin Ein Aratjara: 20 years later” da la cifra general, compilando las tres sedes donde tuvo lugar la muestra de más de 250.000 visitantes y añade que “in Germany and UK, articles appeared in the papers practically every day. Danish press and television also responded enthusiastically. More than 10.000 copies of the 380pages catalogue (printed in both German and English versions) were sold during the exhibition. In fact, the English-language version sold out both in Düsseldorf and in London weeks before the show closed at those venues and it is now impossible to obtain a copy. In Denmark, the Louisiana Museum published 50.000 copies of its own Danish-language magazine-format catalogue which also sold out weeks before the show finished.” Mundine concluye este párrafo: “Considering the status of the fine art venues and the critical reaction, this was one of the most acclaimed showings of art to have ever left Australian shores”. Tanto Mundine en su artículo como Zimmermann analizan los principales patrones discursivos de reacción de la prensa. Zimmermann lo hace únicamente del caso alemán, mientras que Mundine compara el caso británico y el alemán. En ambos artículos la autenticidad es tema central, especialmente en el artículo de Mundine, que como “touring curator” de la exposición también se vió expuesto él mismo a estas cuestiones: “In Europe there is an over-emphasis on the authentic, when really there was none. When applied as a criteria it was always to others and never to themselves. When visitors to the Hayward Gallery questioned my authenticity (and, by reference, that of the exhibition) I remarked that in all my time in London I had seen very few men in bowler hats and black umbrellas. In Germany, where citizenship is still largely determined by blood-line, there is a Pizza Hut in nearly every major town, including one in the Altstadt (old town) in Düsseldorf, near the Kunstsammlung where the show was displayed. There I was able to buy a curried chicken pizza, which is certainly not German –nor Italian- and shouldn’t exist if we apply the criteria of cultural authenticity. Yet German visitors asked why, if I was a real Aboriginal, was I wearing European clothes and speaking English. How many of them were blue-eyed blondes with plaited pigtales, black lederhosen and long white socks?” (Mundine 2013).

<sup>276</sup> Clifford 1985 y McEvelley 1984.

y obras definidas en ese contexto como híbridas, como “transitional art” o como “art by intention” –categorías que todas proyectan la recreación sistemas de valoración únicamente occidentales<sup>277</sup>- La respuesta que da *Aratjara* en este debate que al fin y al cabo gira en torno a la superación del eurocentrismo y la expansión (geográfica) real de las fronteras y la circulación artística es: todas. La propuesta *Aratjara* parece responder parcialmente la sugerencia abierta por James Clifford en su crítica a la exposición del MOMA en 1984 cuando decía:

“We need exhibitions that question the boundaries of art and of the art world, an influx of truly undigestible “outside” artifacts. The relations of power whereby one portion of humanity can select, value and collect the pure products of others need to be criticized and transformed [como ha sido y sigue haciéndose hoy]. This is no small task. In the meantime one can at least imagine shows that feature the impure “inauthentic” productions of past and present tribal life; exhibitions radically heterogeneous in their global mix of styles; exhibitions that locate themselves in specific multicultural junctures; exhibitions with nature in them that remains “unnatural”; exhibitions whose principles of incorporation are openly questionable” (Clifford 1985:176-177).

Además, la propuesta de *Aratjara* sugiere una entrada de las múltiples variantes de arte Aborigen contemporáneo valorando no únicamente los aspectos formales de éstas sino también los parámetros intelectuales relacionados con sus contenidos plasmados por los artistas, algo que permite consecuentemente cultivar diálogos interculturales y abrirse a preocupaciones y formas de estar en el mundo más allá de las eurocéntricas, evitando a la vez los problemas de estetización y también de asimilación en el consumo de dichas producciones y reconociendo los múltiples niveles de significado que las obras articulan más allá de lo visual. Como recuerda Galarrwuy Yunupingu, importante líder de la comunidad de Yirrkala, artista entre otros de la *Bark Petition* y director del *Northern Land Council* en esas fechas:

“Therefore, I would ask the reader to remember this. I am not asking you to ignore the beauty of the work; to my eyes the art of our people surpasses that of other cultures –I can’t ignore my own prejudices! But I do ask that you recognise that the paintings are not just beautiful pictures. They are about Aboriginal law, Aboriginal life. They are also about our resistance over the last 200 years, and our refusal to forget the land of our Ancestors. They are about, cultural, social and political survival. You can’t get any clearer statement than that.” (Yunupingu en Lüthi *et al.* 1993:66)

---

<sup>277</sup> Tal como se pregunta James Clifford: “Why, in these shows of tribal artifacts, are there few “impure” objects, constructed from the debris of colonial culture contacts?” (Clifford 1985:215).

Tanto en la gestación como en la materialización de la muestra y del catálogo la lengua y el lenguaje ocupan un lugar central en esta exposición, alertando de la necesidad de un cambio de lenguaje en general, y especialmente en la crítica y producción cultural y artística. La necesidad de este cambio es presentada como única vía posible, de ilustración y consolidación, de un cambio ideológico en la aproximación, recepción y consumo de la alteridad, sin que se reproduzcan las estructuras de poder, dominio y consecuentemente marginalización y subyugación, algunas de ellas profundamente racistas y arraigadas en ideologías evolucionistas. Ésta es también presentada como una potente vía para la creación real de diálogos interculturales. Por ello el catálogo instrumentaliza la recuperación de las lenguas Aborígenes como armas de empoderamiento, resiliencia y contestación alrededor del rol de la lengua como herramienta de subyugación y deslocalización cultural por parte de los agentes coloniales, como hacía también *Tingari Lia*. En *Aratjara* no se traducen muchos términos, manteniendo las nomenclaturas de los grupos locales, por ejemplo *tjukurrpa*, en Warlbiri, no es traducido por *Dreaming*, en inglés, y por eso se organiza un glosario potente al final del catálogo. Este glosario es además una herramienta tanto de deconstrucción como de alerta sobre la cargada ideología inconsciente (con efectos de marginalización) al usar términos como: “arte primitivo<sup>278</sup>”, “primitivo/incivilizado<sup>279</sup>”, “arte tribal<sup>280</sup>”, “sociedades tribales o tribu<sup>281</sup>”, “1r, 2º, 3r y 4º mundo<sup>282</sup>” y también “Black Australians”, “Aborigine(es)” o “First Australians”. Estas tres últimas se desglosan al final de los textos del catálogo, en una página titulada, “important note” donde se explicita que:

---

<sup>278</sup> “A taxonomic concept used in the theory of art and art history, particularly, however, by journalists. The historical art, and particularly the contemporary art of non-European/non-American societies is consigned to the periphery, where it is ghettoised far from the art scene of the centre. Against this background the decolonisation of language, of terminology, of vision, and as a consequence of that the ending of hierarchical exclusion based on economic and political power in unavoidable”. (Lüthi *et al.* 1993:362 glosario)

<sup>279</sup> “A concept which takes over Darwinian theory and consigns non-industrialised societies to the early stage of human development. They are regarded as having remained in their “original states”, as “original”, “simple”, “spiritually less developed and on a lower intellectual level. The epistemology of such “tribal societies” is thus seen as purely emotional and intuitive. In contrast to European industrialised societies they are not credited with rationally controlled judgment”. (Lüthi *et al.* 1993: 361 glosario)

<sup>280</sup> “The term tribal art subsumes the art of Black Africa, of Oceania, of certain regions of America and Australia. Not included in this term are the arts of Europe, the Near and Middle East, Asia and Southeast Asia –as well as the art of the Aztecs, the Maya, the Incas and Pre-Columbian art-. The qualitative difference between tribal art and the art of the “high cultures” is largely orientated to political and economic power structures and not so much to the intellectual parameters related to their content which together with formal aspects ought really to be the essential criteria for the qualitative assessment of Works of the visual arts”. (Lüthi *et al.* 1993:363 glosario)

<sup>281</sup> “Population group with a common language, a common cultural identity, socialisation and attachment to place. This term has been loaded with other levels of meaning by the contexts in which it was used by ethnological researchers in the 19th century. In this sense the term tribe still implies notions proceeding from an inferior cultural and socio-ethical importance of these ethnic groups. (Lüthi *et al.* 1993:363 glosario)

<sup>282</sup> “A system of classifying states on a worldwide basis, which takes as its yardstick the industrial standard of Europe and the USA. Accordingly, the industrial states of the West are regarded as the First, the (former) states of the Eastern block as the Second, the so-called developing countries of Asia, Africa and most of the states of Latin America as the Third World. The ethnic groups living under foreign domination within what was once their own country are designated the Fourth World”. (Lüthi *et al.* 1993:360 glosario)

“All these conceptual terms are of alien, European origin and are used by the people so designated only with reservations. In the local and suprarregional context they increasingly use the names they have themselves developed and which embraces members of several linguistic groups: *Anangu, Koori, Murri, Nunga, Nyoongab* and *Yolngu*. This practice has been adopted by the editors of this publication.<sup>283</sup>” (Lüthi *et al.* 1993:330)

Como se ha mencionado ya, la voz Aborigen es el pilar discursivo del catálogo. En su gestación participan tanto artistas como críticos y activistas, para reforzar esa comunicación directa, no mediada con el público, objetivo de la exposición que se traslada al catálogo. Entre ellos el artista Gordon Bennett, la crítica cultural Henrietta Fourmille, el artista Les Griggs, el artista Banduk Marika, el comisario Djon Mundine (que será el comisario en “itinerancia” de la muestra y cabeza visible en la distintas sedes europeas que acogen la muestra), el artista y jefe del *Aboriginal Arts Committee* entre 1989-1992 Lin Onus, Galarrwuy Yunnupingu o Darby Tjampitjinpa, líder y artista residente en la comunidad de Yuendumu. Estas voces dialogan en el catálogo con comisarios, críticos y artistas europeos (el mismo Lüthi, Jean-Hubert Martin o Ulrich Krempel) junto con antropólogos, administradores de centros de arte (como Dick Kimber de la *Papunya Tula Artists* que desglosa la sección dedicada a los desiertos) e historiadores del arte (como Judith Ryan, comisaria de la *National Gallery of Victoria* y una de las máximas especialistas en Arte Aborigen contemporáneo) australianos, no-indígenas; creando un catálogo polifónico, transcultural y también interdisciplinar.

Los acrílicos en esta exposición conforman una cuarta parte de la selección y muestran artistas de los que se consolidan como los 5 centros de producción “clásicos” en esta época: Papunya, Yuendumu, Balgo, Lajamanu Utopia<sup>284</sup>. En el catálogo la producción de acrílicos está vehiculada

---

<sup>283</sup> La continuación de esta cita sigue subrayando el lenguaje como herramienta colonial: “Like all formerly colonised peoples the first Australians are particularly sensitive to language, its translation and interpretation. For the power which the colonisers were able to wield through language was one of the main characteristics not only of the British Empire. Language served to establish the supremacy of imported social and political structures and ideas over what was conceived of as colonial “reality”. The banning of traditional languages by the authorities and by missionaries over large parts of Australia accelerated the destruction of Aboriginal identity and culture.” (Lüthi *et al.* 1993:330)

<sup>284</sup> Los artistas de acrílicos representados son: Shorty Lungkarta Tjungurrayi; Johnny Warrangula Tjupurrula, Anatjari Tjakamarra, Tjupurrula, Michael Nelson Tjakamarra, Uta Uta Tjangala, Mick Numieri Tjapaltjari, Turkey Tolson Tjupurrula, Pansy Napangati, Clifford Possum Tjapaljarri, Tim Leurah Tjapaltjarri, Dinny Nolan Tjampitjinpa, Maxie Tjampitjinpa, Wimitji Tjapangarti, Mick Gill Tjakamarra, Sister Nakamarra, Milliga Napaltjarri, Sungly Tjampitjin, Ada Bird Petyarre, Emily Kame Kngwarreye, Katie Kemarre, Billy Petyarre, Hazel Kngwarreye, Sarah Kngwarreye, Mavis Holmes, y los artistas de Yuendumu de la tela colaborativa *Jardimarnpa Jukurrpa* elaborada en 1992 y parte del documental XXXX. Estos artistas son: (las mujeres) Connie Nakamarra White, Maggie Nakamarra White, Lucy Nakamarra White, Joanne Nakamarra White, Janie Nakamarra Brown, Ruby Nupurrula Williams, Bessie Nakamarra Sims, Coral Napangardi Gallagher, Maggie Npangardi Watson, Daisy Napanangka Nelson, Maggie Napanangk White, Uni Napinjinpa Martin, Dolly Nampijinpa Danies, Molly Nampijinpa Langdon, Clarise Nampijinpa Pulson, Tilo Nangala

por la voz primero del artista e importante líder de Yuendumu Darby Tjampijinpa Ross<sup>285</sup> y después por Paddy Jupurrula Nelson, Paddy Japaljarri Sims, Connie Nakamarra White y Maggie Nakamarra White en Warlbiri (traducido al inglés en el catálogo por Andrea Nungarryi Martin, Kathleen Nungarryi Martin y los *art advisors* Christine Lennard y Glenn James). Estas voces cuentan la historia ancestral detrás de la obra colaborativa con la que el centro Warlukurlangu de Yuendumu es representado en la exposición de *Aratjara*. Esta representación a través de una tela extensamente colaborativa entre hombres y mujeres es ilustrativa de la importante fase de producción colaborativa en Yuendumu (distintiva de las prácticas de los otros centros y comunidades) y de la importancia y dependencia de los encargos de dicho tipo de producciones para este centro de arte ya desglosada también y que se amplía en el último apartado de este capítulo.

La obra creada para *Aratjara* fue un encargo del artista y coleccionista alemán Horst Antes. En el catálogo las voces de los artistas están acompañadas de fotografías que muestran el proceso de producción de la tela, donde se puede ver que hombres y mujeres trabajan por separado, y consecuentemente por fases. En ellas también se puede ver como, tanto las mujeres como los hombres, en momentos distintos de la producción, reactivan la tela y sus significados a través de canción, danza y percusión. En una de las fotografías se ve uno de los artistas acompañado de cinco niños delante de la tela, enseñándoles posiciones gestuales vinculadas a danzas asociadas con la historia ancestral que codifica y reactiva a la vez este acrílico. Por último, esta sección concluye con la fotografía a dos páginas de la obra colaborativa, y en su parte inferior el diagrama en blanco y negro donde se desglosan los significados externos de los distintos motivos insertados en la pintura y se refieren las principales narraciones ancestrales que se encuentran en esta narración mayor junto con un mapeado de los distintos lugares topográficos del paisaje por donde transcurre la acción de esta narración.

Del catálogo también es importante subrayar que se empieza a homogeneizar, bajo la directriz del *Aboriginal Arts Board*, el tipo de información relativa a cada uno de los artistas y a las obras, así como también se regula como se presentan los nombres de los artistas<sup>286</sup>. Estos aspectos pueden parecer

---

Jurra, Jeanie Nungarrayi Egan, Sheila Napaljarri Brouwn, Lucy Napaljarri Kennedy, Norah Naljarri Nelson, Ruth Napaljarri Oldfield; (los hombres) Paddy Jupurrula Nelson, Francis Jupurrula Kelly, Jack Jakamarra Ross, Darby Jampijinpa Ross, Thomas Jangala Rice, Paddy Japaljarri Sims, Paddy Japaljarri Stewart.

<sup>285</sup> Sobre su vida y su obra, con una biografía muy personal elaborada por su hijo adoptivo Liam Campbell (V. Campbell 2006) o el catálogo de su exposición itinerante retrospectiva Whright 2008.

<sup>286</sup> Por poner un ejemplo de un artista ya conocido sacado del catálogo de *Aratjara*:

Tjapaljarri, Clifford Possum, born 1934

Man's love story, 1978

Synthetic polymer Paint on canvas

214.5x257cm

Collection: Art Gallery of South Australia, Adelaide. Visual Arts Board, Australian Contemporary Arts acquisition Program 1980

Region: Western Central Australia

nimiedades pero no lo son en dos sentidos: el primero, teniendo en cuenta el punto de partida de recepción en Occidente de las artes de estos grupos y sociedades bajo el paradigma del llamado arte primitivo y que quiere rehuirse en la gestación y plasmación de esta muestra; y, el segundo y más importante aún, para dar, no sólo la información que requiere el mundo del arte contemporáneo, sino también para articular la información mínima necesaria y significativa a nivel de referencia y representación intraAborigen.

*Aratjara* tuvo lugar en 3 de las 4 sedes acordadas. Éstas fueron el *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* de Düsseldorf (24.04.1993 – 4.07.1993), la *Hayward Gallery* de Londres (23.07.1993 – 10.10.1993) y el *Louisiana Museum* de Humlebaek -Dinamarca- (11.02.1994 – 23.05.1994), todos ellos instituciones focalizadas en promocionar el arte más contemporáneo y vanguardista del momento<sup>287</sup>. Estas elecciones formaban, evidentemente, parte de la agenda del *Aboriginal Arts Committee* como estrategia de posicionamiento de las obras y artistas seleccionados para la muestra (y por ser una muestra general, las prácticas indígenas contemporáneas de Australia) en la categoría de arte contemporáneo.

La exposición de *Aratjara* abre nuevos territorios en la historiografía de la presencia de exposiciones temporales de acrílicos en Europa, especialmente el espacio alemán, donde se gesta la muestra, pero también Dinamarca.

---

Residence: Ambanghara Outstation, near Papunya

Language: Anmatyerre

Y luego la versión abierta de la narrativa ancestral que codifica y visualiza a la vez la pintura (la información que es la relativa al llamado certificado de autenticidad).

<sup>287</sup> La sede que se canceló a última hora fue la *National Gallery of Victoria*, Melbourne que tenía programada la exposición para el 23 de Junio al 15 de Agosto de 1994 (tal como figura en el catálogo). Que esta exposición no llegara a mostrarse en Australia fue motivo de polémica y fue prueba también de la incomodidad que ciertos proyectos aún tenían en la Australia de 1990.

### 6.3.- GRANDES COLECCIONES PRIVADAS Y LA APERTURA QUE HACEN DE NUEVOS LUGARES DE RECEPCIÓN

Como se ha mencionado ya, la década de 1990 supone una apertura de la circulación, recepción y mercado artístico del movimiento de acrílicos en nuevos países europeos. Explorar esta apertura es el objetivo de este siguiente apartado, y el hilo conductor que organiza este análisis es la disección del importante rol que desarrollan las exposiciones temporales centradas en mostrar las primeras grandes colecciones privadas, especialmente del movimiento de acrílicos de los desiertos, en nuevos países europeos. Estas colecciones que sirven de puntos de anclaje para articular y organizar este apartado, como un caso de estudio singular. Las colecciones pertenecen a Hank Ebes, Donald Kahn, Holmes à Court y Gabrielle Pizzi.

Aunque en este apartado nos centramos mayoritariamente en la década de 1990 se anuncian excepcionalmente algunas exposiciones llevadas a cabo a partir del cambio de milenio, haciendo algún salto temporal que permite comprender mejor y de forma transversal y más completa la articulación de exposiciones de acrílicos en diversos espacios geográficos nacionales y también la circulación de las colecciones privadas que articulan este caso de estudio.

Para todo ello partimos de *Aratjara* que se contempla en este estudio como punto de inflexión que presenta el arte indígena australiano contemporáneo en los contextos expositivos nacionales alemanes y daneses, intentando, consecuentemente, abrir mercado en ellos. Los resultados son opuestos. Mientras que, como se analiza en breve, en el caso alemán, a partir *Aratjara* y hasta la fecha, le siguen varias exposiciones dedicadas a los acrílicos de los desiertos (y también al arte Aborigen de otras regiones), no es así con el caso danés.

#### 6.3.1.- La colección de Hank Ebes: Nangara

Hasta 2006 ningún otro museo danés acoge una muestra donde la presencia de acrílicos de los desiertos es altamente relevante. Esta exposición se tituló ***Dreamtime. Aboriginal art from the Ebes Collection*** y tuvo lugar en el *Arken Museum of Modern Art* de Copenhagen del 11 de Febrero al 13 de Agosto de 2006.

La muestra, como indica su título, es parte de la colección privada del galerista de Melbourne Hank Ebes, director de una de las primeras galerías (y casas de subastas) de Melbourne dedicadas al arte Aborigen australiano contemporáneo llamada *Aboriginal Gallery of Dreamings*<sup>288</sup>. Más concretamente, las obras mostradas en Copenhagen forman parte de una selección hecha por el mismo Ebes

---

<sup>288</sup> V. <http://www.agodauctions.com.au/>

titulada *Nangara*, concepto que el coleccionista y galerista toma de sus conversaciones con el artista Clifford Possum de Papunya, y que significa “a very special place”.

Esta compilación de más de 300 obras -especialmente acrílicos de los desiertos pero también algún ocre sobre tela de las Kimberley junto con algún que otro objeto escultórico de las mismas regiones- se realizó con el objetivo de hacer una itinerancia por el mundo, abriendo nuevos mercados y ampliando el arco recepción para este movimiento. Las obras fueron colectadas entre 1990 y 1995 y para su circulación internacional se gestó un catálogo de dos volúmenes titulado “*Nangara*”: *the Australian Aboriginal Art exhibition from the Ebes collection* que consta de dos volúmenes. En el primero se presentan las más de 300 obras con imágenes a página completa, seguida de la descripción de cada una de ellas, presentando primero el nombre del/la artista, el título de la obra seguido de la fecha de realización, los materiales y dimensiones, el dibujo de un diagrama en blanco y negro que acompaña y facilita la comprensión de la narración abierta (*open story*) que acompaña cada tela como certificado de autenticidad. Estos parámetros siguen ya muchas de las líneas, aunque no todas, impulsadas por el *Aboriginal Arts Board*, que se manifiestan en los catálogos de la exposición asociada a *Tingari Lia* y también a *Aratjara*. En el primer volumen participan, a parte de Hank Ebes, Geoffrey Bardon y Dick Kimber, que ofrecen una introducción artística a los acrílicos y que articulan la voz en primera persona de los eventos durante la génesis del movimiento de acrílicos en Papunya (como agentes participantes en ellos), y Robert Edwards que se encarga de la presentación de la zona de Anrhem Land<sup>289</sup>. Vemos cómo este catálogo, como reflejo de la selección de *Nangara*, contribuye la gestación de nuevos estereotipos contemporáneos alrededor de la práctica artística contemporánea Aborigen, convirtiendo en quintaesencia de este arte (y consecuentemente en más auténtico) las obras de acrílicos (y de algunas, pero pocos ocres sobre tela de las Kimberley) y consecuentemente la producción de arte contemporáneo en zonas remotas como los desiertos, hecho que se acentúa porque el catálogo no menciona otros tipos de manifestaciones en auge, especialmente, la producción de artistas trabajando en centros urbanos.

La primera vez que se mostró una parte de esta colección y selección de Ebes en Europa fue en 1993, en el museo *Museum Dbondt-Dhaenens*, en Deule, Bélgica, en la exposición titulada ***Down under. Danny Matthys and Australian Aboriginal artists*** (7.11.1993-12.12.1993). Al igual que *Aratjara* la propuesta de la exposición estuvo incentivada por un artista europeo, Danny Matthys,

---

<sup>289</sup> Como especifica el mismo catálogo estos no fueron textos creados en 1996 para este propósito sino textos reutilizados que fueron escritos, ambos, en 1971, cuando los dos contribuidores estaban desarrollando sus tareas administrativas en los desiertos. Puede parecer curioso que haya un texto dedicado a la zona de Anrhem Land cuando en todo el catálogo se pone el foco de atención en los desiertos y entre las obras seleccionadas explicitadas en el catálogo no hay ninguna producción de la zona de Anrhem Land. En el folleto de información relativo a la presentación de *Nangara* (que no forma parte del catálogo sino como folleto promocional para vender la selección de *Nangara*) se explicita brevemente: “Nangara contains, -specifically, no urban art and only sufficient barks, sculptures and artifacts so as to illustrate the genres”.

que en uno de sus viajes de inspiración artística en Australia, entra en contacto con el arte de la zona de los desiertos. En el mismo viaje entra también en contacto con Hank Ebes, y ambos encuentros son el embrión de dicha exposición. La muestra pone en diálogo la creación de un artista europeo con artistas de acrílicos de los desiertos, respondiendo con la muestra a la apertura que suscitó *Magiciens* de la posibilidad o imposibilidad de diálogo entre artistas indígenas y no-indígenas con realidades sociales tan distintas. No obstante, en la iniciativa de Deurle no hablamos de diálogo sino de monólogo, ya que la interacción entre ambas formas artísticas se enmarca en un tipo de influencia ya tradicional en el arte occidental con sus fundamentos en los primeros artistas de vanguardia, el del primitivismo artístico. Es Danny Matthys quien dialoga con la producción de acrílicos, creando obras en relación a ellas, tanto a nivel formal como también a los diferentes registros ideológicos que le suscitan. Los acrílicos son el sustrato y sustento de su creación contemporánea. Aunque hablamos de primitivismo artístico, en este caso, las obras de acrílicos ya son tratadas como artísticamente contemporáneas y no ya como ejemplos de creaciones ligadas a un pasado artístico antiguo en los desarrollos del arte universal de la humanidad, como era el caso, como hemos anunciado ya, en la apreciación discursiva anterior a 1970.

Es en 1996 con la exposición titulada *Nangara: the Australian Aboriginal art exhibition from the Ebes Collection* en el espacio pluridisciplinar del *Stichting Sint-Jan*, de Brujas, Bélgica (9.03.1996 – 23.06.1996) que se muestra por primera vez exclusivamente una selección de la colección *Nangara*. En el siguiente año la misma exposición itineró a Arnhem, Holanda, y fue mostrada en otro espacio histórico de la ciudad, la llamada *Grote of Eusebiuskerk* (22.06.1997 – 17.09.1997), también reconvertido en espacio permanente de exposiciones temporales (especialmente sobre la historia del edificio y la llamada batalla de Anrhem).

Tanto la exposición anunciada de 2006, *Dreamtime. Aboriginal art from the Ebes Collection* en el *Arken Museum of Modern Art* de Copenhagen, como esta de 1996 se hicieron con la colaboración de Lucien Lecarme, que actuó de comisario en Europa y fue el instigador de estos proyectos expositivos.

Lecarme, formado en antropología en Nijmegen, después de dos viajes a Australia (a partir de 1987, donde residió en la comunidad de Ramingining en Arnhem Land) impulsó y creó la plataforma cultural Dreamweb<sup>290</sup> que tenía (y tiene hoy) como objetivo difundir y compilar información sobre las artes y las culturas Aborígenes de Australia (organizando exposiciones reales y virtuales, escribiendo artículos sobre este tipo de arte y creando materiales y dossiers para escuelas holandesas y belgas - mayoritariamente - alrededor de la cultura y el arte Aborigen).

---

<sup>290</sup> V. <http://www.dreamweb.nl/> (consultada por última vez 05.07.2015)

Es también bajo el impulso de Lecarme y su coordinación con Hank Ebes que se lleva a cabo el segundo *solo* expositivo en Europa de un artista de los desiertos, el ya mencionado de Emily Kame Kngwarreye en 1999 en la *Ouderkerk* de Amsterdam. En ella se mostraron 120 obras de la artista, y el centro de la exposición fue el mural titulado *Emily Wall* de 5x15m, nunca expuesto en Australia hasta la apertura, impulsada por Ebes y su galería, del llamado *The Emily Museum*, primer museo en Australia dedicado íntegramente a un artista Aborigen, y que expone más de 200 obras de Emily Kame<sup>291</sup>. Esta obra-mosaico, realizada con 53 obras individuales, refleja los cambios de las estaciones en las tierras ancestrales de la artista<sup>292</sup>. El museo dedicado a Emily se abrió en 2013 con financiación exclusiva de Ebes, que anteriormente había intentado y no conseguido convecer al gobierno de Victoria para que construyera con fondo público el museo<sup>293</sup>.

Los roles comisariales de Lecarme, que se concentran especialmente en la época de 1990, permiten abrir la exposición de acrílicos a Bélgica y Holanda. No es hasta 2004 que Lecarme organiza otra exposición en territorio holandés. Esta segunda iniciativa se titula *Desert Vibes. Aboriginal signs in time*<sup>294</sup> (2.10.2004 – 3.11.2004) en la misma *Ouderkerk* que en 1999 había sido ocupada expositivamente por trayectoria artística de Emily Kame. Según la información presentada por el comisario, la exposición tenía como objetivo mostrar los múltiples registros en el desarrollo del movimiento de acrílicos de los desiertos.

La otra fuente de apertura de los mercados y de la apreciación del arte de los desiertos en la misma década, en los mismos países (Bélgica y Holanda especialmente, pero también Países Bajos) y fruto también de la iniciativa, la voluntad y la experiencia individual (como en el caso de Lecarme) fue la exposición itinerante llamada *Desert Tracks* que tuvo lugar en distintos centros culturales entre 1994-1995. Entre ellos, la primera exposición en el llamado “Zuiveringshal” del, por entonces nuevo centro cultural (y hoy consolidado), *Westergasfabriek*, al oeste de Amsterdam; el segundo tuvo lugar en Antwerp (Bélgica), el tercero en Breda (Países Bajos) y el último en Terneuzen (también en

---

<sup>291</sup> V. <http://www.emilymuseum.com.au/> (consultada por última vez 05.07.2015).

<sup>292</sup> V. los vídeos con presentación del mismo Hank Ebes en la plataforma Youtube sobre esta exposición. Nótese también sus presentaciones de Emily y de su arte que por un lado sitúa en la “edad de la magia y no de la ciencia” y en la “edad de piedra”; y por otro lado, asimila su arte al modernismo abstracto y conceptual de raíz occidental. <http://youtu.be/xN0DuJX-gnM> y <http://youtu.be/kVZOyC9Jvc> (consultadas por última vez 18.08.2015)

<sup>293</sup> Se recomienda la entrada de Jeremy Eccles en su página web (Aboriginal Art Directory: <http://www.aboriginalartdirectory.com/>) dedicada a la inauguración del *The Emily Museum* (<http://news.aboriginalartdirectory.com/2013/05/the-emily-museum.php>). Eccles en esta entrada repasa la trayectoria de Ebes explicitando algunas de las reservas en torno a su práctica como coleccionista y galerista, especialmente ligadas a la recolección de las obras de su colección.

<sup>294</sup> V. la página web dedicada a la exposición (<http://www.dreamweb.nl/vibes2.htm> -consultada por última vez 05.07.2015-) donde se explicita el rol pedagógico de la misma en línea con los objetivos de Dreamweb, ya que esta es una exposición con materiales dedicados al público más joven (aunque abierta al público adulto).

los Países Bajos). La instigación de este proyecto itinerante estuvo a cargo de la artista Lies Warjer<sup>295</sup>.

Warjer cuenta (y recuerda) así (siguiente cita) la gestación y desarrollo de las exposiciones, aportando interesantes datos sobre los agentes implicados en ellas, los procedimientos de traslado de obras (en un mercado aún incipiente y menos legislado que hoy), los objetivos y voluntad de la exposición, las inspiraciones de ésta e incluso la administración de las mismas:

“For that first show I had founded the 'INMA foundation<sup>296</sup>' in 1993, with board members such as Paul Faber, former conservator at ethnological museums in Rotterdam and Amsterdam. We however aimed at the artistic approach, rather than the ethnological approach. Inspired by 'Aratjara' ('The Messenger', the first overall Aboriginal Art exhibition that opened in Germany in 1993 and then travelled to England and Denmark). I was extremely lucky to have met some very inspiring people on my travels through Australia in 1987 and 1993, which caused the spark to set up Desert Tracks in 1994. Some of my external advisors were my good friends Jenny Green (then, Utopia), Chips Mackinolty (Darwin) and Djon Mundine (then, Ramingining) and thanks to their endless knowledge of Aboriginal art and culture and their recommendations I had free entry to most of the central Australian Aboriginal communities in Alice Springs, Utopia and Yuendumu (and sideways work from Kintore, Papunya etc). All of the paintings I have collected and chosen myself (in those days you could still roll them up and travel with them in a golf bag!) and were given to me on consignment. Being a non-profit foundation, INMA was able to return 95% of the sales costs to the cooperatives. Some of the works shown were from private collectors and a few galleries in Amsterdam that we invited to participate. After the first show, where I had sold about 30 works (almost half of the nearly 70-some paintings), I needed to go back and collect some more for the show in Antwerp (Belgium). The same I have done for the third show in Breda (and a minor show in Terneuzen, Zeeland). All together we have sold 80 paintings, of which the revenues went straight back to the Aboriginal communities, thanks to the subsidies we received from some outstanding Dutch Funds, such as the 'Mondriaan Fonds'. It was the first

---

<sup>295</sup> Artista holandesa que, curiosamente, como Lucien Lecarme, ahora también reside en España. Ella lo hace en Ronda, mientras que Lecarme desde 2011 reside en Ibiza donde ha organizado algunas exposiciones (en complejos hoteleros mayoritariamente) de algún artista de los desiertos y de algún otro de Arnhem Land. Las exposiciones de Lecarme no entran en esta historiografía, básicamente por su eje temporal pero más concretamente porque se alejan del tipo de institución de recepción que se analiza en este bloque (como se ha clarificado ya, el rol de galeristas sólo se analiza en relación a su involucración en exposiciones temporales en museos europeos).

<sup>296</sup> Entre su consejo de dirección se encontraba Annette van Ham, la que sería la primera comisaria jefe del *Aboriginal Art Museum Utrecht*.

main Aboriginal art exhibition in the Netherlands and we have published a catalogue, also the first to be printed in Dutch language” (comunicación personal con la comisaria Septiembre 2014 -reproducido con su permiso-).

En catálogo<sup>297</sup> que menciona Warjer de la muestra colaboran voces europeas (entre ellas el etnólogo Paul Faber, el antropólogo de los pueblos del pacífico Ad Borsboom, la participación de Judi Seebus –como residente australiana en Holanda- junto con dos textos de Djon Mundie y de Galarrwuy Yunupingu, que ponen la voz Aborígena, articulando los puntos de vista de dichas sociedades. La contribución de Djon Mundie, en ese mismo momento desplegando sus funciones de “touring curator” para la exposición *Aratjara*, son de relevancia ya que es el primer texto del comisario analizando la recepción europea a dicha exposición, usándola como marco contextual para *Aboriginal kunst. Uit het hart van Australië*. En él, como recuerda 20 años después en el texto ya citado “Ich Bin Ein Aratjara: 20 years later” (2013), Mundie subraya el éxito de recepción de *Aratjara*, la importancia de iniciativas como esa con amplio control de representación por parte de los grupos Aborígenes y denuncia que, a pesar del éxito o que precisamente el éxito, en la recepción de dicha exposición se hizo bajo la mirada “romántica” del “buen salvaje” por parte del público alemán, y que eso suscitó muchas dudas (y desafíos) alrededor de la autenticidad o inautenticidad de las obras y los artistas (y las sociedades Aborígenes en general). A través del uso de este texto de Mundie en el catálogo holandés se instruye, aunque de forma diferida -podríamos decir-, al público holandés en las líneas deseadas por parte de Mundie (y este como voz de otros grupos Aborígenes más amplios) sobre la recepción que sería deseable para las obras de la exposición holandesa. Para la gestación de dicha exposición Bernhard Lüthi también colabora a modo de consultor, por su experiencia en la gestación de *Aratjara*, aunque no participe en el catálogo.

En relación a estos nuevos espacios expositivos de Bélgica, Holanda y los Países Bajos, encontramos una serie de características compartidas, especialmente:

- 1) en relación a los responsables que materializan estas exposiciones (inspirados por viajes individuales a Australia donde entran en contacto con los grupos Aborígenes de diferentes zonas y esto los lleva a buscar aliados en el espacio europeo para materializar exposiciones),
- 2) en relación también a su propuesta expositiva (ligada a un posicionamiento de dichas producciones como arte contemporáneo, privilegiando en el espacio expositivo lo visual – aunque en el caso de Lecarme con una dedicación específica a presentar contextualizaciones de la práctica de los desiertos con programas educativos-),
- 3) en relación a la decisión de organizar exposiciones en torno al movimiento de acrílicos, por sobre de otros géneros artísticos contemporáneos (aunque ambos comisarios viajan

---

<sup>297</sup> VV.AA. 1994.

también a Anrhem Land, por ejemplo, y deciden no centrar sus propuestas expositivas en las cortezas sobre eucaliptus de esa región),

- 4) y en relación también a las instituciones de acogida de dichas muestras, que no son museos propiamente dichos, sino en centros culturales diversos, entre los cuales predominan edificios históricos que en ese momento se reinventan y reorientan como espacios expositivos temporales con un abanico expositivo interdisciplinar y no específicamente ligado a lo artístico.

La excepción a este tipo de espacios expositivos es el caso de la exposición *Australia Now (Heden- daagse Aboriginal Kunst)*, que tuvo lugar en el *Groninger Museum* holandés del 10 de Septiembre al 5 de Noviembre de 1995. Esta fue la última exposición de su director Franks Haks, que durante su administración dio un giro en las políticas de adquisición del museo, adquiriendo también piezas de arte de los, por aquellas fechas, aún centros que se consideraban periféricos. Entre ellas adquirió 23 acrílicos sobre tela de los desiertos<sup>298</sup>. Esta colección forma parte ahora de un préstamo permanente al *Aboriginal Art Museum Utrecht*.

La exposición *Australia now* en el *Groninger Museum* sigue la línea de la exposición de 1991 *Africa now* –colección privada-, impulsada por el mismo director<sup>299</sup>. Ambas: 1) transparentan la tendencia de expansión del arco geográfico en la configuración del arte contemporáneo ya desglosada, 2) comparten el objetivo de presentar obras contemporáneas africanas y australianas fuera del contexto etnográfico<sup>300</sup>, y 3) expanden las colecciones del museo con la adquisición de materiales relativos a la zonas artísticas referidas en las muestras. En el caso de *Africa now*, el museo empieza a comprar obras de Benin, Zaire, Mexico, Brasil; con *Australia now*, por el contrario, primero se adquieren las piezas y luego se materializa la exposición.

En relación al proceso de adquisición de las telas, Haks coincide en la feria de arte de Basel con Gabrielle Pizzi (en su promoción internacional del arte de los desiertos y de arte de Arnhem Land)

---

<sup>298</sup> Haks compra 23 acrílicos: 15 de Papunya, 1 de Haasts Bluff, 1 de Balgo, 2 de Utopia y 2 de Lajamanu. Además adquiere 1 obra de las Kimberley (ocre sobre tela) y, finalmente 4 cortezas de Anrhem, 3 de las cuales del único artista de Anrhem que ha tenido un *solo* expositivo en Europa: John Mawurndjul (2005 *Sprengel Museum*). Además de los 21 acrílicos mencionados hay dos telas más de acrílico en la colección de Haks pero no tienen información y no se sabe su procedencia exacta, ni el título ni el artistas o artistas. Toda ésta información de la colección está sacada de mi investigación en los archivos del *Aboriginal (contemporary) Art Museum Utrecht* (Febrero 2014).

<sup>299</sup> Consulta de los archivos online del *Groninger Museum*. A falta de producción de catálogo, es especialmente útil en relación a objetivos del museo y punto de vista discursivo el folleto informativo que se produjo para la exposición (referencia del objeto en el catálogo online: 1995.0356).

<sup>300</sup> “The exhibition was set up in the belief that it makes no sense to distinguish between art and art from the West from the rest of the world. From our colonial past and our Christian possessed of, we are inclined to show Western art in art museums and art from the rest of the world in volkenkundige- and mission musea.” (Haks en Joustra 1995)

y será ella la encargada de aconsejar a Haks en términos de selección y criterio. Haks sólo tiene interés por las obras de acrílicos de los desiertos, considerando las obras de Arnhem Land como “Too primitive, too much bark and stunning images” (Joustra 1995), y otras manifestaciones contemporáneas como “airport art”.

La visión de Haks refleja la compleja tarea de aceptación de las múltiples manifestaciones artísticas contemporáneas del arte Aborigen, muchas de ellas derivadas aún de visiones eurocéntricas en la creación de valor en torno a dichas obras derivadas de la interiorización del paradigma del arte primitivo, denotando aún su fuerte presencia. Mientras que las cortezas sobre eucalipto son concebidas como artefactos, por su gran similitud y continuidad con la pintura tradicional a nivel de materiales (¿poco nobles?, ¿perecederos?) y por su clara referencia ancestral; los acrílicos, por la incorporación de materiales occidentales (acrílicos y telas) y por su lenguaje visual (geométrico, familiar a la tradición artística occidental), se convierten en un “*comfortable other*” bajo una línea de valor que es asimilativa y, por lo tanto, comparativa con producciones visuales de la tradición artística occidental desde el modernismo. Los acrílicos no son ni “demasiado primitivos” ni “nada primitivos”, tal como dice el mismo Haks: “It's not as primitive as you might expect. That may be a strange definition of ground, but I'm there it wholeheartedly” (Haks en Joustra 1995). Hay en esta contraposición un sesgo de valor eurocéntrico: a más similar, artísticamente mejor, hecho que denota aún una jerarquización donde la práctica occidental es el modelo para el resto de formas artísticas. Además también hay una desiformación de los complejos niveles de creación, modificación y negociación de dichas producciones contemporáneas con las formas artísticas locales en ambas manifestaciones (tanto de los acrílicos como de las cortezas) y de la continuidad de múltiples niveles de significado cosmológicos que articulan y despliegan o codifican las obras.

Esta línea argumental de Haks opera de nuevo (o reproduce) una segregación: artistas de acrílicos en los museos de arte contemporáneo, “artesanos” de cortezas en el de etnografía o antropología (o al menos no en el de arte contemporáneo). Esta segregación reabre preguntas familiares: ¿no son igual de contemporáneas sus manifestaciones?, ¿No son igual de complejas las articulaciones que hacen los artistas de estos movimientos entre lo local y lo global, entre lo sagrado y lo secular, entre formas tradicionales endógenas y formas exógenas?, ¿Es sólo la familiaridad o exotismo del material lo que convierte una obra en arte contemporáneo o no?, ¿O es su alejamiento de las formas interiorizadas como “primitivas” y, por lo tanto, la ilusión de su asimilación (desde un punto de vista progresista) a lo occidental?, ¿Quién establece la autenticidad y opera los giros taxonómicos en el valor y recepción de las obras?

Haks ilusoriamente cumple su objetivo (“it makes no sense to distinguish between art and art from the West from the rest of the world”), pero en su línea argumental occidente aún tiene el poder

exclusivo de juzgar qué formas son artísticas y cuáles no, reforzando las estructuras y herramientas ideológicas de reproducción, manifestación y consolidación de poder de unos sobre el resto.

Las obras que conforman la selección de Haks a través de las compras con Pizzi se muestran en *Australia now* junto a obras, también de los desiertos, de la importante colección del norteamericano Donald Khan. La incorporación de una parte de las obras de Khan a la exposición del Groginger se debe a que desde 1992 la colección de Khan estaba itinerando por Europa, como desglosamos en el siguiente apartado de este caso de estudio.

### 6.3.2.- La colección de Donald Kahn

La colección inicial de Kahn, como la selección *Nangara* de Ebes, se creó explícitamente como paquete expositivo, para itinerar por el mundo, buscando abrir espacios para la apreciación de dicho movimiento. La formación de la creación de la colección y consecuentemente la selección de obras está explicitada en el catálogo razonado que acompaña su itinerancia<sup>301</sup> y su breve lectura pone de manifiesto la formación de las múltiples esferas de circulación del arte Aborigen de los desiertos a nivel internacional, especialmente del triángulo Estados Unidos – Australia – Europa. O mejor dicho, ilustra como la producción de acrílicos entra en los espacios tradicionales artísticos de Europa y America. En esta lectura también se ponen de manifiesto los principales actores de dicha circulación: antropólogos, administradores de centros de arte, comisarios de grandes museos australianos, coleccionistas, galerista y artistas.

El detonante para la creación de la colección Khan es la exposición seminal *Dreamings: the art of the First Australians* de 1988 en Nueva York. Seguidamente Khan visita galerías norteamericanas buscando obras de los desiertos y puede comprar sólo cinco obras (hecho que denota el estado del mercado norteamericano en relación a dichas obras en ese momento: en apertura). A través de varios contactos Khan conoce a la antropóloga Françoise Dussart (participante en la organización de la exposición de Nueva York e instigadora de la génesis de la práctica de acrílicos en Yuendumu). Dussart introduce el arte de los desiertos al deseoso coleccionista y le da consejos sobre los artistas más interesantes y dónde conseguirlos. Seguidamente Khan decide viajar a Australia para crear su colección pero después de llegar y visitar las principales galerías privadas de Sídney y no encontrar casi nada se plantea abandonar el proyecto y afirma: “I had travelled ten thousand miles only to lose my taste for the genre” (Bardon y Johnson 1991, Danzker 1994). La situación que se encuentra Khan en Australia es ilustrativa de la lenta y sectorial incorporación del

---

<sup>301</sup> V. el catálogo original Bardon y Johnson (1991), y su posterior ampliación y adecuación para la muestra en el *Villa Stuck Museum* de Munich a cargo de Jo-Anne Birnie Danzker. V. Danzker 1994.

arte Aborigen en los circuitos artísticos australianos. No es hasta que, a través de un conjunto de contactos, se encuentra con Felicity Wright –por aquellos entonces al final de su trayectoria como *art advisor* de Yuendumu- que Kahn encuentra el tipo de obras, artistas y sensibilidades plásticas que buscaba, pudiendo empezar realmente su colección con 13 obras (ocho de mujeres y el resto de hombres). Una obra comprada en Sotheby's Sidney y otras en alguna otra galería particular de Sidney conforman el foco de recolección australiano. No es hasta meses después, en un viaje a Londres, que Kahn entra en contacto con la galerista Rebecca Hossack que empieza a introducir en sus galerías británicas artistas Aborígenes. Es a través de este contacto que Kahn completa su colección con sólo 34 telas de los desiertos, una colección que no se amplía, considerándola el mismo coleccionista completa e ilustrativa de un momento histórico singular de la gestación del movimiento de acrílicos de los desiertos con los primeros grandes nombres de artistas que lo crearon.

Con el foco de atención a la itinerancia, la colección es expuesta por primera vez en *Lowe Art Museum* de la Universidad de Miami (1991<sup>302</sup>) y busca abrirse camino en el espacio artístico europeo. Es entre 1992 y 1993 que, bajo el título ***Aboriginal Art from the Collection of Donald Kahn***, la colección se expone en el *Carolino Augusteum Museum*, de Salsburgo (hoy *Salzburg Museum*, en el *Naprstokovo Muzeum (Náprstek Museum)*, de Praga, en el *Museum of Ethnology*, de Varsovia<sup>303</sup>. Se abren así los espacios expositivos de Austria, Polonia y República Checa, donde las instituciones que reciben los acrílicos no son, en ningún caso, museos de arte y menos de arte contemporáneo: un museo de etnología en Polonia, un museo municipal (el de Salburgo dedicado a mostrar la historia de Salsburgo desde la prehistoria hasta la actualidad) y un museo dedicado a las culturas de Asia, África y Oceanía (el checo, que es una de las instituciones aglutinadas al museo nacional).

Hasta que la colección es recibida por el *Villa Stuck Museum* de Munich, no se muestra por primera vez la selección de Kahn en un museo de arte moderno y contemporáneo. Para esta muestra en Alemania, sólo un año después de la exitosa recepción de *Aratjara*, la exhibición se (re)titula: ***Dreamings = Tjukurrpa: Aboriginal art of the Western Desert: the Donald Kahn Collection***. Su materialización en el *Villa Stuck* de Munich se debe en parte a la agenda y deseo personal de Jo-Anne Birnie Danker, desde 1992 directora del museo berlinés. El interés de Danker por el arte de los desiertos se remonta a 1979, cuando estaba trabajando como comisaria del *Vancouver Art Gallery* en Canadá. Hay que recordar que una de las primeras exposiciones itinerantes internacionales organizadas por el reciente (en esas fechas) *Aboriginal Arts Board* tuvo lugar en Canadá<sup>304</sup>. Durante su fase profesional en Vancouver, Danker organizó más de 100 exposiciones sobre arte tradicional

---

<sup>302</sup> V. Bardon y Johnson 1991.

<sup>303</sup> Itinerando también a Israel donde se muestra en el *Tel Aviv Museum* de Tel Aviv.

<sup>304</sup> V. el apartado dedicado al *Aboriginal Arts Board* en el capítulo de Papunya, donde se menciona dicha exposición.

y contemporáneo de los pueblos nativos americanos, muchas de ellas destinadas a romper estereotipos de larga duración, anclados y derivados en la mentalidad colonial y evolucionista, en relación a dichos pueblos. El encuentro de Dankzer con la colección de Holmes à Court se remonta a 1992, pero no es hasta 1994, por temas de compromisos y programación del museo, que puede materializarse la exposición.

Para esta exposición en el *Villa Stuck* el catálogo inicial que acompañaba la exhibición de la colección de Kahn (producido por primer vez para su primera puesta en escena en Miami y con textos de Geoffrey Bardon y Vivien Johnson) se amplía con textos de Dankzer, Tom Byra Mixie Mosby y Andreas Lommel, ofreciendo contextualización más allá de la articulación artística del movimiento en los desiertos. En relación a Lommel (quién fue director del *Staatliches Museum für Völkerkunde* de Munic y tiene una amplia trayectoria profesional ligada a las sociedades Aborígenes de Australia, especialmente en relación a la pintura rupestre de la zona de las Kimberley y a las vinculaciones entre la práctica artística contemporánea y la estética tradicional) en este catálogo pone en relación el trabajo en los desiertos australianos del misionero y etnólogo alemán Carl Friedrich Theodore Strehlow. Por otro lado, uno de los capítulos del catálogo está dedicado al tema de la autenticidad que, como hemos visto, se convierte en un foco de debate importante en la recepción de dichas obras, especialmente en Europa, en la década de 1990, por ello aparece en muchos catálogos, como los mencionados de *Tingari Lia*, *Aratjara* o, también en relación a la exposición del año 2000 titulada *Art Aborigène: Jouvence Millénaire / Aboriginal Art: an immemorial fountain of youth*, en el *Musée Olympique* de Laussane, por poner algunos ejemplos. En este caso es interesante anunciar que es la misma comisaria, Dankzer, quien se encarga de este apartado, titulado desafiantemente: “I am authentic?” girando el foco de atención del cuestionamiento de la autenticidad, tradicionalmente de occidente a “sus otros” y replanteándolo a modo de *boomerang* hacia occidente mismo.

En su texto Dankzer se apoya en las palabras de Djon Mundine que recuerdan que la recepción y clasificación en Europa del arte Aborigen en “auténtico”, “contemporáneo” y “*arts and crafts*”:

“is an extensión of colonialist nineteenth-century debates as to whether First Australians are people. It is based on a form of cultural apartheid whose justifications have become so entrenched in our vocabulary and institutions that they have almost become invisible. The terminology of control is authentic, ethnic, native and quality” (Mundine citado en Dankzer 1994:61).

Dankzer, también apoyada en el mismo comisario Aborigen Djon Mundine, sintetiza las dos vías de marginalización de las artes contemporáneas Aborígenes de Australia:

“The problem of contemporary innovations versus classical Aboriginal art has vexed art historians since at least the turn of the century. This has happened in two ways: the refusal to see classical Aboriginal art (bark paintings, and sculpture and “dot” paintings) in a contemporary sense [lo que le pasaba a Franks Haks del Groninger con las cortezas sobre eucaliptus], and the refusal until the last ten years to see non-classical, so-called “urban” Aboriginal art as true Aboriginal work” (Mundine citado en Dankzer 1994:61).

El problema no es sólo artístico, porque estas posturas de autenticidad o inautenticidad artística se extienden en lo social, afectando a individuos concretos (como veíamos con Mudnine con la narración de sus experiencias europeas como “touring curator” de *Aratjara*).

Danzker termina su texto en relación al debate de la autenticidad artística específicamente de las pinturas de acrílicos de los desiertos recordando que estos debates:

“reflects a preoccupation of white advisers, critics and curators with their own role. This preoccupation is highly paternalistic. For the Aboriginal artists themselves there is no doubt as to the authenticity of their images, their techniques and their claim to the land represented in the painting. Djardie Ashley Wodalpa from Ramingining in the Northern Territory sums it up: “The way I paint, that’s the way it should be” (Dankzer 1994:63).

Por último, en el texto de presentación de Dankzer en el catálogo empieza con una apertura taxonómica: “This is a book about contemporary art.” (Danzker 1994:9), frase que sirve para resituar categóricamente la colección de Kahn que, aunque presentada como arte contemporáneo siempre, había encontrado sólo espacios de recepción en Europa en instituciones no artísticas.

El primer itinerario europeo de la colección de Kahn termina con su muestra en el Groninger Museum en el marco de la exposición *Australia Now*, con el que hemos empezado esta sección, pero antes pasa por el *Fruit Market Gallery* de Edinburgo (3.12.1994 – 28.01.1995), bajo el nombre, de nuevo, de *Australian Aboriginal Art of the Western Desert- The Donald Kahn Collection*. No será hasta 2007 que la colección vuelve a Europa, con una exposición titulada ***Desert Dreaming: Australian Aborigina Art***, en el *Albertina Museum* de Vienna (15 de Junio – 26 de Agosto)<sup>305</sup>. Desde su exposición en el *Villa Stuck Museum*, el resto de sedes que han acogida esta colección en Europa han sido ya siempre museos de arte.

---

<sup>305</sup> V. el catálogo de la muestra (sólo publicado en alemán). Schröder 2007.

### 6.3.3.- La colección Holmes à Court

Un año después de la exposición de la colección de Kahn en el *Villa Stuck* (y dos años después de la apertura que hizo *Aratjara*) llega al espacio alemán otra exposición itinerante (a nivel nacional alemán) dedicada a la colección pionera de obras del desierto australiano: la colección de Robert Holmes à Court. La exposición se titula ***Stories: Eine Reise zu den grossen Dingen, Elf Künstler der australischen Aborigines, Werke aus der Sammlung Holmes à Court, Perth*** (*Stories: Eleven Aboriginal artists: Works from The Holmes à Court Collection, Perth*). La exposición es una iniciativa dentro del programa Erlebnis Australien 95 (del Departamento de asuntos exteriores y comercio cultural australiano) que a través del *Australia Abroad Council* se deriva el comisariado a Anne-Marie Broady (en ese momento, y hasta el mismo 1995, comisaria de la colección Holmes à Court).

En esta ocasión, y a diferencia de las anteriores apariciones de la colección Holmes à Court en espacio europeo (primero Londres y después París), la colección no se limita sólo al arte de los desiertos sino que ha ampliado el arco geográfico en la adquisición de manifestaciones, recopilando obras de la mayoría de estilos artísticos regionales. Precisamente esta ampliación permite la orquestación de un proyecto singular para la muestra en Alemania de 1995. Esta singularidad queda explícitamente contextualizada en la segunda versión de su catálogo, para el público australiano, cuando la exposición se mostró en Australia en 1997.

En la introducción, Anne-Marie Broady especifica el objetivo de la muestra en su contexto histórico, subrayando el rol central de la exposición precursora en terreno alemán *Aratjara*. Mientras que *Aratjara* era una exposición de carácter general para presentar la diversidad artística contemporánea de la Australia indígena, el objetivo de *Stories* era precisamente ofrecer una lupa al público alemán, para poder profundizar (resumiendo y parafraseando la introducción completa introducción de Brody): sobre la “historia” general del arte Aborigen australiano contemporáneo, a través de ofrecer las historias artísticas y biográficas de 11 de los artistas de la colección de Holmes à Court, e ilustrar y describir las múltiples historias de cada una de las obras de estos artistas que forman el *corpus* de la exposición.

Los 11 artistas son los listados a continuación y entre paréntesis aparece primero su comunidad de procedencia y luego quien se encargó de representarlos en el catálogo:

- 1.- Petter Skyper (Fitzroy Crossing por Duncan Kentish),
- 2.- Jarinyanu David Downs (Fitzroy Crossing por Duncan Kentish),
- 3 i 4.- la pareja artística (y mujer y marido) Eubena Nampitjin y Wimitji Tjapangarti (Balgo por Christine Watson),

- 5.- Rover Thomas (Warnum por Anne Marie Brody),
- 6.- Emily Kame Kngwarreye (Utopia por Anne Marie Brody),
- 7.- Maxie Tjampitjinpa (Papunya por Vivien Johnson),
- 8.- Abie Tjangala (Lajamanu por Anne Marie Broady),
- 9.- Ginger Riley Munduwalawala (Ngukurr por Djon Mundine),
- 10.- Jack Wunuwun (Maningrida por Diane Moon),
- 11.- Jimmy Wululu ( Ramingining por Djon Mundine)

Esta selección también huye de una de las características generales de la mayoría de exposiciones de arte Aborigen, especialmente de los desiertos pero también de Anrhem Land, que es la presentación por bloques de comunidades. La fijación en las historias artísticas, biográficas y pictóricas (de las obras) de estos artistas, como bien apunta la misma Brody:

“It should perhaps also be mentioned that while all the artists in *Stories* have made a major contribution to the contemporary painting movement, their inclusion here is not intended to imply any canon. *Stories* is not about any top-ten (or eleven) although all in this publication would more than qualify” (Broady 1997:9)

Vemos que para buscar contribuidores para el catálogo se recorre, en la mayoría de los casos (a excepción de la misma Brody o Vivien Johnson) a administradores de centros de arte, precisamente por su contacto directo con los artistas y el conocer sus realidad y necesidades de creación y producción a nivel intragrupal, pero también por sus deberes de representación y mediación durante sus tareas en el centro de arte en cuestión (el contacto directo, aunque nunca haya sido *art advisor* también lo tiene Vivien Johnson, como se ha subrayado varias veces en este estudio).

Los administradores o directores de los centros o cooperativas artísticas son, desde los inicios, un nuevo segmento de referencia en la producción conocimiento en torno a artistas y obras, participando, consecuentemente, de manera directa y evidente en las diferentes esferas de circulación y producción de conocimiento en torno a estos movimientos. Su presencia e importancia se acentúa en la década de 1990 cuando la institución de los centros de arte o cooperativas artísticas se consolida en las zonas más remotas del territorio como *modus operandi* general (que protege a los artistas de los *carpetbuggers* y regula la producción y el mercado). Su estilo de producción de conocimiento es singular precisamente porque implica, de manera directa, la mediación de la voz de los artistas. En líneas generales, las aportaciones (textuales) de dicho segmento de actores se caracterizan por una doble vía: la experiencia personal y la familiaridad con los artistas y su arte, y sus textos e intervenciones acostumbran a tener un número considerable de anécdotas, conversaciones y explicaciones (transcritas y citadas) de los artistas, canalizando su voz.

La exposición *Stories* itineró por cuatro sedes alemanas: *Sprengel Museum*, (Hannover), *GRASSI. Museum für Volkerkunde* (Leipzig), *Hause der Kulturen der Welt* (Berlín), *Ludwing-Forum für Internationale Kunst* (Aachen), tres de ellas museos de arte, no el *Museum für Volkerkunde*. Especialmente el *Hause der Kulturen der Welt* y el *Ludwing-Forum für Internationale Kunst* tienen el foco de atención en lo contemporáneo, el primero, más como centro cultural, buscando ser un espacio de gestación de diálogos culturales y artísticos internacionales, centrados en temas de preocupación contemporánea, y con un foco de atención especial en culturas no europeas y sus relaciones con culturas europeas. Por otro lado, el segundo es un museo que desde 1970 se singularizó por investigar en sus colecciones y exposiciones las relaciones y discriminaciones artísticas entre arte del “oeste” de Europa y el arte del “este” de Europa, poniendo los artistas y sus obras en diálogo; no fue hasta 1991 cuando (siguiendo el giro del arco geográfico del arte contemporáneo) empezó a investigar y coleccionar la considerada “periferia” moderna, creando un segmento de su colección dedicado al arte global que también era explorado con exposiciones temporales sobre arte cubano, latinoamericano, coreano, japonés,... y entre éstas se situó la recepción de la muestra de *Stories*. Por último, recordemos el *Sprengel Museum* acoge también a finales de la década de 1990 (en el 1999) otra exposición de arte Aborigen ya comentada *Le Mémorial: un chef-d'oeuvre d'art Aborigène / The memorial: a masterpiece of Aboriginal art* y que también acogerá en 2006 la exposición *Opening doors*, que muestra por primera y única vez las puertas del proyecto de la *Yuendumu doors* fuera de Australia (la misma exposición, como hemos comentado en el capítulo dedicado a Yuendumu, también visita el *Aboriginal Art Museum Utrecht*). El *Sprengel Museum* con la recepción de estas exposiciones, se convierte en uno de los museos de arte contemporáneo (dedicado al arte del siglo XX y XXI) con más muestras sobre arte Aborigen contemporáneo, acogiendo también el primer *solo* artístico de un artista de Arnhem Land en Europa, John Mawurdjul en 2006 (exposición que en 2005 se muestra en el *Jean Tinguely Museum* de Bassel). La recepción por parte de esta institución de dichas iniciativas implica reforzar el posicionamiento taxonómico de las obras mostradas en las exposiciones como estricto arte contemporáneo en el espacio alemán.

#### 6.3.4.- *La colección y el rol de la galerista Gabrielle Pizzi*

En un bloque sobre la apertura de espacios de recepción europeos a través de exposiciones temporales de colecciones particulares (Holmes à Court, Hank Ebes o Donald Kahn) hay que destacar el rol plurifacético de la galerista de Melbourne Gabrielle Pizzi (con su galería homónima).

La *Gallery Gabrielle Pizzi* y especialmente su fundadora es recordada por su rol pionero, fundacional y trascendental<sup>306</sup> en la creación de un mercado de calidad en torno a la amplia gama de manifestaciones artísticas Aborígenes en Australia, por su rol en la consolidación taxonómica de éstas como *high contemporary art* y, especialmente, por su arduo trabajo en la apertura de un mercado (expositivo y de venta) internacional con la consiguiente apertura de apreciación que esto conlleva.

Debido al marco contextual de esta historia de la presencia de acrílicos en Europa, en este subapartado no nos centramos en su participación en abundantes ferias de arte contemporáneo en las que introdujo obras y artistas Aborígenes (primero de acrílicos, y luego de la zona de Anrhem Land y artistas urbanos sucesivamente) en Europa, como por ejemplo su presentación pionera a nivel internacional de 15 acrílicos de Papunya en ARCO 1989<sup>307</sup>, su participación en Basel –donde conoció a Haks, director del Groninger-, o sus polémicas participaciones en *Cologne Art Fair* de 1993 y de 1998<sup>308</sup>; sino que ahondaremos en otra estrategia promocional y de apertura de mercado que usó abundantemente Pizzi: la organización de exposiciones temporales e itinerantes, muchas de ellas con obras de su colección particular mezcladas con telas destinadas a la venta<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> Y desde su muerte su hija Samantha, hasta enero de 2015 cuando la galería cerró sus puertas y sus actividades.

<sup>307</sup> Sus sucesivas participaciones en ARCO se retoman brevemente en el siguiente capítulo para ilustrar la presencia de acrílicos en el espacio expositivo español. En esta primera participación presentó obras de Ronnie Tjampitjinpa, Mick Namarari and Uta Uta Tjangala.

<sup>308</sup> Su primera participación en la *Cologne Art Fair* fue en 1992 siguiendo la recomendación de Bernhard Lüthi, quien estaba preparando *Arajara*. Su propuesta fue aceptada con obras escultóricas de Maningrida (Anrhem Land), acrílicos de Mick Namarari y una obra de Leah-King Smith (artista urbana). En 1993 presentó otra propuesta similar que el comité rechazó argumentando que estaba exponiendo arte Aborigen “inauténtico” y que según el reglamento de la feria no estaba permitido mostrar *folk art*. La base argumental de este rechazo causó reacción en Australia y paralelamente en Alemania, y más, en el año de apertura de *Arajara*. En palabras de Felicity Wright: “Letters of support were written from all over Australia and internationally. There were 62 reports in the German press at the end of which the selection committee revoked its original decision. During the fair a seminar was organised by Lin Onus and Bernard Lüthi including a televised debate of the issue which argued that there needed to be a wider, less ethnocentric or European-centred view of art. When the exhibit was finally put up the support from the public was heartening, with people walking past the stand giving a victory salute in recognition of a significant battle won” (Wright 1998). El rechazo estaba relacionado con las obras escultóricas de Anrhem Land, que eran consideradas en Alemania aún como artefacto etnográfico, visto como no auténtico debido a ciertas innovaciones que se apartaban de la tradición. Después de sus participaciones en 1994 y 1997, Pizzi es de nuevo inicialmente rechazada en 1998 –sin ninguna argumentación– con una propuesta que incluía a los artistas de corteza sobre eucalipto (aún no presentada antes en Cologne) John Mawurndjul, England Bangala and James Iyuna, esculturas de Maningrida y a los artistas urbanos H.J. Wedge, Destiny Deacon y Leah King Smith. Sólo H.J. Wedge fue aceptado. Después de una serie de replanteamientos Pizzi pudo mostrar el programa completo y organizó un foro de debate público durante la feria para forzar un cambio de rumbo en la ideología de la misma. La tarea de Pizzi no es sólo en la apertura de mercado y apreciación por el arte Aborigen australiano, sino que es un actor importante en los movimientos de clasificación de éstas producciones en los sistemas de arte y cultura, argumentando la taxonomía de acrílicos, cortezas y esculturas dentro de la categoría de *high contemporary art*.

<sup>309</sup> Se recomienda la lectura de la pequeña entrevista que Michael Hutak hace a Gabrielle Pizzi en 2001 para el *Australian Art Collector*, 17 (Julio-Septiembre) titulada “International style: Gabrielle Pizzi”. En ella se comprende la trayectoria de Pizzi, como empezó y por qué razones, qué exposiciones suscitaban su interés por este tipo de arte y especialmente lo que ella considera el punto clave del éxito de su trayectoria: ver ese arte en el contexto internacional del arte contemporáneo, hecho que la llevó a quererlo “presentar” a cuantos más

En este sentido, muchas de estas exposiciones se concentraron en la década de 1990, que es el momento de la apertura real de mercados y espacios expositivos en Europa, como estamos desglosando; aunque, como se apunta rápidamente al final de este subapartado, su rol en la promoción artística de los acrílicos en Europa sigue -brevemente- con el cambio de milenio.

Es en 1990 cuando Pizzi organiza la primera exposición en un museo europeo abriendo un espacio geográfico aún intacto: Italia, con el que Pizzi colaborará de forma extensiva a lo largo de su carrera. Para esta primera exposición Pizzi mezcla parte de su colección personal con obras a la venta y lleva la muestra a la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* en la capital italiana, Roma, y también al *Palazzo Bianchi Michiel* de Venecia, coincidiendo con la primera representación de Australia con artistas Aborígenes en la Bienal de Venecia el mismo año. La selección que Pizzi creó para la ocasión se concentra en presentar obras de algunos de los artistas pioneros en la práctica de acrílicos de los desiertos, pertenecientes únicamente a la *Papunya Tula Artists*, entre los mejor representado se encuentran Anatjari Tjakamarra, Michael Nelson Tjakamarra y Mick Namarari. Con esta primera promoción en el espacio italiano Pizzi ya traza la tendencia expositiva que mantendrá durante toda la década de 1990, participando con exposiciones satélite en cada una de las bienales para promocionar artistas y también nuevos y varios géneros artísticos ligados a los desarrollos del arte Aborigen, como veremos a continuación. De las obras en venta, parte de ellas las compra el coleccionista norteamericano John Kluge.

En un contexto histórico difícil, Pizzi apuesta, en 1991, por entrar y promocionar los acrílicos de los desiertos en el mercado artístico de la antigua Unión Soviética. Para ello organiza la exposición itinerante titulada *Aboriginal paintings from the desert: paintings by Australian Aboriginal artists from Papunya, Balgo Hills and Utopia*, que como indica su título ya sobrepasa el marco local de Papunya para presentar tres de las cinco escuelas artísticas que se consolidan en la década de 1990 como “clásicas” en Europa (pero también en Australia) faltando Lajamanu y Haasts Bluff<sup>310</sup>. El texto de Pizzi para el catálogo está dedicado a presentar la génesis del movimiento artístico de acrílicos, con sus correspondencias con la estética tradicional de la pintura corporal y sobre terreno, mencionando el contexto de marginalización histórica de las sociedades Aborígenes en el marco nacional e incidiendo en la comparación de estilos entre las comunidades

---

lugares y públicos posibles para que pudiera dialogar con las otras manifestaciones del momento. Por otro lado, el punto de inflexión para ello fue cuando, en un viaje a las comunidades de los desiertos en 1982, Pizzi encontró a Daphne Williams, en ese momento coordinadora de la *Papunya Tula Artists*. Ambas mujeres propulsaron el centro de arte de Papunya a lo largo de 1980.

<sup>310</sup> Recordemos que la fundación de Ikuntji Artists en Haasts Bluff no ocurre hasta 1992. Por otro lado, la actividad artística de acrílicos en Lajamanu, que ya hemos narrado que empieza en 1986, durante un tiempo se asimiló (por cuestión de grupo lingüístico simplemente –al ser todos Warlbiri-) a la de Yuendumu, cuando en realidad tienen desarrollos distintos los centros de arte y con claras diferencias estilísticas (como se encargan de subrayar muchos de los catálogos mencionados hasta el momento en los apartados dedicados a diferencias entre centros de arte).

representadas, participando de una primera historia del arte (a nivel formal) del movimiento de acrílicos en expansión *per se* (siendo otra singularidad mencionada de la década de 1990).

Esta exposición pasó por cinco sedes distintas: *Ethnographic museum of St Petersburg* (Sant Petersburgo, Rusia), *Union of Soviet Artists Gallery*<sup>311</sup> (Moscú, Rusia), *State Ukrainian Museum of Art* (Kiev, Ucrania), *State Byelorussian Museum of Modern Art* (Minsk, Bielorrusia) y finalmente por Riga, Letonia<sup>312</sup>. Una crítica rusa de la exposición llegó al corazón de la complejidad de las políticas de recepción de este tipo de arte cuando sentenció:

“When visiting an exhibition of Aboriginal art a white Australian audience cannot avoid also confronting the history and politics of repression. Overseas audiences can avoid this issues by seeing the art as either irredeemably exotic (and therefore outside “their” history) or as regionally-inflected pancultural-modernism (and therefore potentially asimilable),” (Andreeva 1992:3-4)

Como se ha demostrado en las exposiciones organizadas por actores Aborígenes el deseo es cuestionar y educar a través del arte para evitar ambas de estas opciones poniendo de relieve la potencia política de este arte, su arraigo a múltiples niveles de realidad (sociales, políticos, espirituales e incluso de relaciones interculturales) y su capacidad de diálogo intercultural.

Siguiendo con la reacción crítica que suscitó la muestra es importante notar como las obras ya son discutidas en términos de arte contemporáneo estrictamente, aunque, como muestra el texto del crítico de arte Andrei Kovalev (1992) para la revista *Art and Australia*, éstas se enmarcan en la aparente contradicción que suscitan los acrílicos en su asimilación a las formas artísticas de raíz occidental: entre el formalismo modernista (“this works will stand as an eternal panegyric to formalism and to Pure Modernism” –Kovalev 1992-) y de un posmodernismo conceptual (“It is also possible that this art could only be created as a result of post-modernist intentions which permeate Western culture, although the complex issues of “censorship” and “self-censorship” which affect all these practices créate a perplexing and piquant game of hidden and meaningless meanings. –Kovalev 1992-).

---

<sup>311</sup> Con quienes Pizzi coordinó la publicación del catálogo en el que participaron Joseph Bakshstein (comisario y crítico ruso), Charles Green (el corresponsal de *Artforum* en Rusia), Vitali Manin (crítico e historiador del arte “soviético” –así lo indica el catálogo-) y John C. Welshman (historiador y crítico del arte). Se puede deducir que la estrategia de Pizzi fué involucrar actores locales reconocidos para facilitar la mediación y la promoción de dicha exposición y poder entrar también en el marco artístico ideológico de esa región.

<sup>312</sup> A lo largo de los años he contactado en varias ocasiones la galería Gabrielle Pizzi para obtener los datos relativos a la institución que acogió esta exposición en Riga, pero nunca me contestaron. En los mismos emails pedía fechas también de las otras exposiciones de Pizzi por estas fechas, ya que no figura en los catálogos de las muestras. No hay artículos escritos sobre estas exposiciones, y si hay artículos de prensa de los países relativos al ciclo expositivo de arte del desierto en los países de la antigua URSS no puedo leer el idioma.

La valoración en término de recepción del público, según la misma Pizzi: “created enormous interest and the Russians demonstrated a serious attempt to come to grips with the artworks, to develop a knowledge and awareness of Aboriginal culture.” (Pizzi citada en Wright 1998). No obstante a nivel de ventas al final de la itinerancia, ninguna compra fue de coleccionistas rusos: de nuevo tres cuartas partes de la obras en venta se las quedó el coleccionista Americano John Kluge<sup>313</sup>.

En Rusia se organiza otra exposición a final de la década de 1990, una exposición no fruto del impulso individual sino más insitucional. La organización corre a cargo del la *National Gallery of Victoria* para el *State Hermitage Museum* de San Petersburgo. Aunque no es una propuesta dentro de los programas de promoción oficiales de Australia para los Juegos Olímpicos de Sídney 2000, sí está en dentro de esta órbita de promoción y visibilidad internacional australiana ligada al hecho que es el país anfitrión de los Juegos. La muestra se titula ***Contemporary Australian Aboriginal Art in Modern Worlds*** y aún hoy la *National Gallery of Victoria* le dedica espacio en su sitio web<sup>314</sup> ya que según los coordinadores del museo australino la propuesta de selección ofrece una panorama general de los logros que algunos de los principales artistas australianos Aborígenes han conseguido en el mundo del arte contemporáneo. En la mencionada página web se presenta la iniciativa (con la versión online del catálogo) donde se vincula la organización de esta muestra como contrapartida y agradecimiento a una exposición de grandes maestros de la pintura rusa que tuvo lugar en la *National Gallery of Australia* a principios de 1990, organizada evidentemente por el *Hermitage State Museum*.

La exposición de 2000, gestada en Australia, selección sólo seis artistas Aborígenes australianos (Nym Bandak, Fiona Foley, Emily Kam Kngwarray<sup>315</sup>, John Mawurndjul, Tracey Moffatt, and Rover Thomas) junto con dos obras colaborativas (el *Aboriginal Memorial* y un grupo de postes ceremoniales de artistas Wik de Cape York) para ofrecer un marco general de la diversidad de la práctica artística contemporánea y sus múltiples niveles de acción<sup>316</sup>, pero no a nivel comunitario

---

<sup>313</sup> Su amplísima colección se convirtió 1997 en el único museo de Arte Aborigen en Estados Unidos, perteneciente a la Universidad de Virginia. Este espacio es hoy además una de las más importantes residencias artísticas para artistas Aborígenes y una plataforma para que su arte entre en el espacio artístico norteamericano. V. <http://www.kluge-ruhe.org/> (consultada por última vez 08.07.2015). La colección de Kluge, ahora Kluge-Ruhe nunca a sido expuesta en Europa.

<sup>314</sup> V. <http://www.nga.gov.au/Dreaming/> (consultada por última vez 06.07.2015)

<sup>315</sup> Citado como aparece en el catálogo online. De nuevo recordemos que no hay una homogenización, aunque se trabaja con ella, en relación a las reglas de transcripción de ciertos nombres de diferentes lenguas Aborígenes. Este tema se retomana en el siguiente bloque, al analizar la guía curatorial del proyecto del *Musée du Quai Branly*.

<sup>316</sup> Para ilustrar algunos de los más relevantes de estos niveles de acción se propone la cita de un párrafo del prefacio del catálogo, a cargo de Susan Jenkins (comisaria jefe del departamento de arte Aborigen y del Estrecho de Torres de la National Gallery of Australia) y Carly Lane (el asistente de investigación de Jenkins): “Art, specifically Aboriginal art created in a European-dominated Australia, can be seen as a medium of negotiation between cultures, and of the exchange of ideas and beliefs; exchanges that are not always equal. The circumstances in which the paintings by Bandak and the Wik sculptures were made, involved the active participation of anthropologists and missionaries. Fiona Foley and Rover Thomas question the 'official'

sino subrayando la singularidad de ciertos artistas, de los más bien acogidos, hasta el momento, en los desarrollos artísticos australianos contemporáneos. La obra de los desiertos queda representada por parte de Emily Kam Kngwarray (así se cita su apellido en dicho catálogo). Vemos, como la muestra, al igual que la citada *Stories* ya incide en la creatividad individual de los artistas.

En relación al proceso de gestación y materialización de la muestra, Mikhail Pietrovsky, el director del *Hermitage State Museum* de San Petersburgo, fue instrumental para conseguir que una puesta en escena de la muestra como arte contemporáneo, ya que, según Sebastian Smee, Pietrovsky declaró: “The exhibition was caught up in some polemics. We had to overcome some people here, who wanted to make the exhibition ethnographic” (Smee 2002).

Cuando terminó el itinerario de la exposición de Pizzi por los países de la antigua Unión Soviética en 1993, la galerista vuelve por segunda vez al espacio expositivo italiano. En este caso con la exposición titulada *Pitture et sculture dell'Australia Aborigena*<sup>317</sup>. En ella Pizzi sigue promocionando los artistas de los desiertos, las mismas comunidades representadas en la exposición anterior: Papunya, Balgo y Utopia pero esta vez en diálogo con piezas escultóricas de la zona de Anrhem Land (de aquí el título de la exposición). Para esta exposición itinerante en Italia los espacios de promoción se encuentran al norte y al sur del país: en Milán la muestra encontró acogida en el *Spazio Krizija* (11.05.1994 – 3.06.1994) y en Palermo en el *Palazzo Butera* (15.06.1994 – 13.07.1994).

La relación de Pizzi con Italia es constante a lo largo de su trayectoria, pero su promoción durante la década de 1990 es un caso muy singular que marca e ilustra su focalización en la promoción de las artes Aborígenes contemporáneas a nivel internacional como manifestaciones de vanguardia artística. Analizando sus propuestas expositivas en la Italia de esta década uno puede trazar la evolución y expansión de la galería de Melbourne, sus nuevos artistas y la ampliación de los géneros y regiones artísticas de su galería. Estos cambios, por un lado, parecen reflejar e ilustrar los desarrollos y aceptación de estos nuevos géneros y artistas en Australia, y así es; pero no hay que olvidar que la aceptación de muchos de ellos en Australia es debido a la propia promoción que Pizzi hace a nivel nacional, buscando y apostando siempre por artistas jóvenes y emergentes de todo el arco territorial. La relación tan intensa de Pizzi con Italia en la década de 1990 también es ilustrativa

---

histories of Australia. A focus of the films and photographs of Tracey Moffatt is the definition of identity in a multicultural society. Emily Kam Kngwarray and John Mawurndjul, to varying degrees, have become favourites of the marketplace. *The Aboriginal Memorial*, on the other hand, was made specifically to register an Aboriginal voice in the clamour of Australia's celebration of two centuries of European occupation. These are but some of the contexts in which art by Aboriginal people operates. Simultaneously, this art expresses the complex of the relationships between the individual, the group, the land, the ancestral beings and the spiritual forces which have invigorated Aboriginal life for generations, past and present” (de acceso online en: <http://www.nga.gov.au/Dreaming/Index.cfm?Refnc=Ch1> –consultada por última vez 06.07.2015-).

<sup>317</sup> Para el catálogo V. Pizzi 1994.

de que es precisamente durante los años 1990 que la multiplicidad de manifestaciones artísticas Aborígenes en Australia toman el espacio europeo internacional; es en esta década donde se concentra la apertura, promoción y presentación de éstas a nivel global.

A modo sintético en relación a Pizzi y Italia, observamos que la galerista hace su debut en 1990, con su primera muestra coincidente con la *Biennale de Venezia* (la primera en presentar Australia sólo artistas Aborígenes) y lo hace con la representación de 6 artistas de acrílicos de los desiertos - Papunya-. En su segunda aparición en Italia, Pizzi lo hace con la exposición itinerante de 1994 donde ya mezcla pintura (desiertos) y escultura (Anrhem Land), expandiendo géneros y arco geográfico (en el momento donde la pintura y escultura de Anrhem Land empieza a promocionarse como arte contemporáneo y como artefacto etnográfico). La tercera de sus apariciones en Italia lo hace con una exposición satélite en el marco de la *Biennale* de 1997, titulada *Methamorphosis* (*Palazzo Papadopoli* 14.06.1997 – 13.07.1997), donde propone una muestra centrada en la escultura de de Anrhem Land pero dialogando con la obra de una artista urbana (Leah-King Smith)<sup>318</sup>. Finalmente, en 1999 expone la selección *Beyond myth – oltre mito*<sup>319</sup> (también en el marco de la *Biennale*) donde calca la propuesta de 1990, la representación de seis artistas Aborígenes, pero, en este caso no de acrílicos, sino todos produciendo y formados en ciudades creando mayoritariamente con medios digitales, fotografía y con una clara tendencia de denuncia y revisión de la historia racial colonial y de la marginalización contemporánea de las sociedades Aborígenes (Brook Andrew, Destiny Deacon, Michael Riley, Brenda L. Croft y Leah-King Smith - que repite -).

La estrategia de Pizzi en esta década está vinculada a la visibilidad que da la *Biennale* como forma de consolidación de la clasificación de las manifestaciones artísticas que se presentan a su alrededor, más fácilmente asimilables dentro de la categoría de arte contemporáneo<sup>320</sup>. Por otro lado, y debido a la organización intrínseca nacional australiana de los espacios expositivos (con muchos edificios históricos que van siendo reformados como espacios polivalentes donde la exposición temporal es una de las principales actividades) Pizzi se aleja de los museos *per se*<sup>321</sup>. Este punto es característico también de su promoción más allá de la década de 1990 y más allá de Italia.

En relación al último punto, éste queda ilustrado con las exposiciones de Pizzi en el espacio expositivo francés, donde sus intervenciones se concentran en muestras presentadas en la embajada australiana en París. Es el caso de la muestra de 1999 *Beyond myth and reality* con algunos de los

---

<sup>318</sup> V. Pizzi 1997.

<sup>319</sup> V. Pizzi 1999.

<sup>320</sup> Además, hay que tener en cuenta que la galerista tiene una red de contactos italianos debido a los años que pasó allí, previos a la fundación de la galería y previos a su conocimiento de la situación del arte Aborigen en la Australia de 1970.

<sup>321</sup> Salvo excepciones como Roma de 1990, como hemos visto ya.

artistas presentados en el marco de la bienal del mismo año, y, por lo tanto sin acrílicos. La participación de Pizzi en esta muestra es de carácter oficial ligado a la promoción de los Juegos Olímpicos de Sídney 2000. Esta promoción empieza en 1997 y se desglosa en tres programas distintos, uno por año, titulados: “Festival of the Dreaming” (1997), “A Sea Change” (1998) y finalmente “Reaching the World” (1999). Es dentro de este último donde se planifica la exposición de Pizzi en Francia, como uno de los focos de promoción y difusión de las artes y la cultura australiana en la marco de captación de atención (y consolidación de lazos diplomáticos) en torno a los Juegos Olímpicos de 2000. De los tres festivales previos a los Juegos Olímpicos, éste es el único que está centrado en exportar la cultura y las artes visuales australianas al resto del mundo y en él las manifestaciones Aborígenes, especialmente ligadas a la danza, el teatro y a las artes visuales, están representadas en los cuatro continentes<sup>322</sup>.

La siguiente intervención de Pizzi en la embajada australiana en Francia será exclusivamente de presentación de su colección particular (y ya sin mezclar con obras en venta) de acrílicos de los desiertos en 2006-2007. La exposición se titula *Mythe et réalité. Art contemporain Aborigène du désert centrale de la collection Gabrielle Pizzi*<sup>323</sup> (23.06.2006 – 7.01.2007) y es una exposición enmarcada en la inauguración del *Musée du Quai Branly* que desglosamos en el caso de estudio transtemporal dedicado a Francia en el siguiente capítulo.

Las obras de acrílicos que configuran esta colección particular de Pizzi, que se muestra el 2006 en París, antes habían circulado (desde 2001) a nivel nacional australiano e internacional<sup>324</sup>, llegando a Europa en 2001, primero a Italia y luego a Holanda, como desglosamos a continuación. La llegada de estas exposiciones sobre acrílicos de su colección particular supone, por lo tanto, un cambio a nivel del tipo de promoción que hace Pizzi de este arte a partir del cambio de milenio en el espacio europeo. A diferencia de la década anterior, ahora las exposiciones ya no están destinadas a abrir la apreciación artística sobre los diferentes estilos artísticos (ya que sólo muestra los acrílicos de su colección privada), ni tampoco a abrir nuevos espacios de recepción geográficos (ya que en los que muestra ya había promocionado antes obras), ni mucho menos a incitar la venta de las obras en exposición (ya que hablamos de su colección particular). Con estas muestra, Pizzi circula la que es considerada una de las colecciones de acrílicos más especiales de Australia, por su alto valor estético pero también a nivel histórico, no sólo por las obras, sino también (visto ahora con perspectiva

---

<sup>322</sup> Por ejemplo en sur America hay una exposición itinerante de pintura sobre corteza de eucalipto de la zona central de Anrhem Land titulada *Seasons of the Kunwinjku* que pasa por Argentina, Chile y Venezuela.

<sup>323</sup> V. Bardon, Ryan, Pizzi, Stanhope 2004.

<sup>324</sup> Después de Italia y Holanda la exposición llega a Israel (*The Jerusalem Centre for the Arts*, Jerusalem, 21.10.2003-19.11.2003) y finalmente a Australia (*SH Ervin Gallery*, Sídney, 8.05.2005-13.06.2005 y *Heide Museum of Modern Art*, Melbourne, 2.10.2004-30.01.2005), para retornar en 2006 a Europa en la Embajada Australiana de París.

histórica) por ilustrar la selección el rol que desempeña Pizzi en la promoción y el soporte a estos desarrollos de los desiertos. Este *tour* expositivo marca los últimos años de la carrera de Pizzi<sup>325</sup>.

Cuando la exposición de su colección particular de acrílicos llega en 2001 a Europa lo hace, en primer lugar, a Italia. La exposición se titula *Aboriginena. Arte Australiana Contemporanea*<sup>326</sup> y pasa por dos sedes: el *Palazzo Bricherasio* de Turín (23.06.2001 – 26.08.2001), reconvertido en sala de exposiciones temporales (con conexiones con la *Saatchi Gallery* de Londres, una de las galerías más importantes de arte contemporáneo y caracterizada por marcar tendencia en el mundo artístico actual) y en la *Monash University* de Prato (sede de la *Monash University* de Melbourne en Europa). Esta misma vuelve a Italia en 2003 para ser exhibida en la sede de la *Monash University* en Prato (2 – 30.07.2003).

En medio de ambas muestra italianas la exposición llega a Holanda, retitulada *Desert Art* (23.02.2002 – 23.07.2002), que ya es el nombre que recibía el catálogo para su muestra en 2001 en Italia. El espacio de acogida holandés es el recientemente inaugurado (2001) *Aboriginal Art Museum Utrecht*, único museo europeo exclusivamente dedicado a la promoción y exposición de artistas Aborígenes australianos (hoy exclusivamente contemporáneos). A este museo se le dedicada un extenso apartado en el siguiente capítulo, pero es importante subrayar ahora que la llegada de la colección de Pizzi al *Aboriginal Art Museum Utrecht* es una oportunidad bidireccionalmente relevante: por parte del museo, acoger la colección particular de la galerista más internacional australiana (en relación a la promoción del arte Aborigen contemporáneo) es una apuesta segura en un museo en fase inicial, ya que la calidad y alta relevancia histórica de muchas de las telas que presenta la colección de Pizzi de los desiertos (que ejemplifican los primeros desarrollos de cada uno de los centros de arte de los desiertos) se trasladan a la calidad de la muestra, subiendo y consolidando la calidad del museo. Por parte de Pizzi, y con una carrera nacional e internacional consolidada, la exposición de su colección particular (de su selección más íntima) en un museo europeo es un reconocimiento a su trayectoria profesional y a la divulgación de la misma (con la promoción que esto también conlleva).

La gestación de la muestra en itinerancia de la colección de Gabrielle Pizzi se hace con la participación del comisario, crítico y profesor de arte contemporáneo Achille Bonito Oliva, reconocido y galardonado (pero también criticado bajo la línea del “imperialismo curatorial”) por sus intervenciones de comisariado innovadoras en muestras de arte contemporáneo interdisciplinares y transculturales, participando en la apertura y formación del arte contemporáneo

---

<sup>325</sup> Gabrielle Pizzi fallece en 2004, el catálogo que publica el Heide Museum y luego vuelve a publicar la Embajada Australia para la muestra de 2006 en París, es un catálogo homenaje a la galerista. V Bardon, Ryan, Pizzi y Stanhope 2004.

<sup>326</sup> Bonito, Green y Pizzi 2001.

a partir de 1970. El hecho de incorporar a Bonito Oliva en la gestación de la exposición asegura la presentación de los acrílicos de los desiertos como participantes de los debates y de la circulación del arte contemporáneo de carácter global, que, como hemos visto, es una de las visiones que guían la trayectoria profesional y de promoción de Gabrielle Pizzi, que se consolida con este *tour* expositivo y con la participación del mismo Bonito Oliva.

#### **6.4.- EXPOSICIONES TEMPORALES EN MUSEOS Y ESPACIOS DE EXCEPCIÓN MÁS ALLÁ DE LA DÉCADA DE 1990.**

Como se ha visto hasta el momento, no todos los espacios de recepción que participan de la promoción de las obras de acrílicos se llevan a cabo, en estas décadas iniciales, en los museos de arte (moderno o contemporáneo) o en museos antropológicos o etnográficos, aunque éstos son los espacios que se consolidan a lo largo de los 30 años que cubre este estudio como los espacios de recepción más habituales.

En motivo del bicentenario, tanto el *Musée en Herbe* de París, un museo de promoción de la cultura en el sentido más amplio e universal, como el *Commonwealth Institute*, institución político-oficial de carácter no museográfico, acogen y promocionan muestras que participan de la promoción de las telas de acrílicos como arte contemporáneo. De la misma forma, en Holanda, Bélgica e Italia hemos visto su promoción inicial en espacios o centros culturales pluridisciplinares, no propiamente museográficos ni con una línea temática marcada; salvo la temporalidad de las propuestas que albergan. Éstos últimos son, por lo general, espacios históricos restaurados o recuperados que se convierten en importantes espacios expositivos temporales.

Siguiendo esta línea de recepción, este último caso de estudio de este capítulo compila, como se ha anunciado más arriba, iniciativas de exposiciones temporales de acrílicos en espacios singulares como son museos de religiones (o iniciativas ligadas a la religión), muestras en el *Musée Olympique* de Laussane, el rol de las embajadas (especialmente la australiana en París pero también la de Berlín) y, por último, el rol que juegan las exposiciones en universidades, tanto en sus museos de bellas artes o antropología/etnología, como sin espacios museográficos asociados a ellas. En relación a este último caso, el de las universidades, ya que se ha mencionado otra exposición, también vinculada al bicentenario, que tiene lugar en un museo etnológico asociado a una universidad: *First Australians* en el *Pitt Rivers Museum* de la *Oxford University*.

En el siguiente y último capítulo de este bloque de la historia de la presencia de acrílicos en Europa, que cubre las iniciativas de exposición a partir del cambio de milenio (2000-2012), se analizan dos otros espacios museográficos de recepción singulares respecto a las exposiciones de acrílicos: los

museos ligados a la prehistoria y los que podríamos llamar museos de *arts premiers* (por usar la nomenclatura que se populariza a partir de 1990 en Francia). La gestación y acogida de exposiciones de acrílicos en este tipo de museos de recepción sólo atañe al ámbito geográfico francés, por lo que ambos casos se analizan dentro del caso de estudio trastemporal que se dedica a Francia y que cierra la historia de la presencia de acrílicos en Europa.

Del mismo modo que en Francia hay estos tipos de espacios de acogida singulares, en España también encontramos iniciativas ligadas a centros culturales de obras sociales de cajas y bancos, un hecho que no aparece en los otros espacios de recepción nacionales. Estos espacios de acogida son tratados dentro del caso de estudio dedicado a la presencia de exposiciones de acrílicos en España, en el siguiente capítulo también.

Por último, el apartado que nos ocupa ahora se sitúa como el último caso de estudio en este capítulo porque, a nivel cronológico, las exposiciones que se comentan en él pertenecen indistintamente a la década de 1990 y a la relativa al cambio de milenio, conformándose como un apartado de bisagra temporal entre ambas décadas. Esta opción se ha elegido para poder tratar estos espacios receptivos como un único bloque temático.

#### *6.4.1.- Embajadas australianas (París y Berlín).*

El rol de la embajada australiana en Francia como participante en la dinamización de la promoción y también recolección de arte Aborigen contemporáneo en general ya ha sido mencionado en varias ocasiones. Aun no siendo un museo, la recurrente presencia expositiva (con alta presencia de obra de los desiertos) en ella hace que la Australia artística Aborigen tenga una sede habitual en París, hecho que refuerza aún más el rol de este tipo de arte en el mapa expositivo de la capital francesa y del país en general, que, como veremos en el caso de estudio dedicado a Francia en el siguiente capítulo, es una presencia muy recurrente a la vez que articulada de forma singular.

El rol de la embajada australiana en París en un historia de la presencia de acrílicos como la que nos atañe, permite ilustrar, de nuevo, la continuidad de la instrumentalización y nacionalización por parte del gobierno australiano de las artes Aborígenes contemporáneas como elementos icónicos en su autorepresentación internacional y de su discurso de identidad, así como la relevancia que cobra la diplomacia cultural en el mundo actual. Esta diplomacia, de raíz cultural o artísticas, no es contradictoria tampoco, sino que se arraiga, con uno de los usos más longevos de la estética por parte de las sociedades Aborígenes, como hemos tratado ya largamente, hecho que hace que en ciertos ámbitos las necesidades gubernamentales y Aborígenes de promoción y de ganar visibilidad internacional vayan de la mano en proyectos de representación nacional.

Como se ha mencionado ya también, la importancia de la embajada como espacio expositivo recurrente de los desarrollos artísticos Aborígenes pos1970 –que se amplían en el caso de estudio dedicado a Francia- es complementada con la tarea de creación de una colección propia permanente estrechamente vinculada a mostrar la diversidad de formas artísticas de los grupos Aborígenes en Australia. Esta colección se expuso por primera vez íntegra al público francés a finales de 2013 y cuenta con obras de un excepcional valor histórico ya que pertenecen a las fases de eclosión de las manifestaciones artísticas contemporáneas del territorio del Norte en dos de sus principales frentes: los acrílicos del desierto, con obras de la segunda oleada de producción de Papunya (1974-1977), y cortezas sobre eucaliptus de Arnhem Land, de los tres centros de creación pioneros: Maningrida, Gungahanya (Openlli) y Yirrkala (1976-1977). Esta colección se convierte en un importante núcleo de alquiler y cesión de obras para exposiciones que tienen lugar especialmente en el marco expositivo europeo, abaratando los costes de transporte en la organización de exposiciones relacionadas con estas formas artísticas debido a la lejanía geográfica de Australia. De esta forma, la colección de la embajada también gana visibilidad y conocimiento sobre sus obras; y, además, con la circulación de las obras de la colección la embajada abre otra vía de participación y acción en las dinámicas de circulación de dichas artes en Europa.

En relación al rol de otras embajadas europeas, debemos mencionar la creciente importancia de la embajada australiana en Berlín que, a partir de finales de la primera década del siglo XXI, empieza a acoger exposiciones de arte Aborigen contemporáneo. Éstas están organizadas conjuntamente con la galería *Artkelch* de Freiburg, especializada en arte Aborigen australiano contemporáneo con un foco de atención especial en los desarrollos de la pintura de acrílicos de los desiertos. El rol de esta galería en la singular promoción del movimiento de acrílicos en el espacio expositivo museográfico alemán se amplía en el siguiente capítulo, pero en la embajada australiana de Berlín han organizado:

1) ***Aboriginal art – window to culture*** (26.1.2009– 12.2.2009) donde se presentaron obras de la colección particular de los galeristas propietarios de *ArtKelch* con obras de los centros de los desiertos: *Papunya Tula Artists* y *Papunya Tjupi, Warlukurlangu, Ikuntji Arts, Julalikari Arts, Warlayirti Artists, Warakurna Artists* y *Manjkaja Arts*, ofreciendo una panorámica a centros “clásicos” y también emergentes en la expansión del arte de acrílicos de los desiertos, subrayando su continuidad, su variedad y su significación y valor a nivel local.

2) ***Embassadors of ancient culture and modern art*** (4.07.2012-12.07.2012) con obras de artistas líderes de los desiertos, entre ellos la selección de Warlimpirrnga Tjapaltarrí y Doreen Reid Nakamarra<sup>327</sup> de la *Papunya Tula Artists*, seleccionados para la *Documenta* (13) de Kassel del mismo

---

<sup>327</sup> También participante de la Bienal de Moscú en 2009.

año, con el que se recordaban los 40 años del nacimiento del movimiento de acrílicos de los desiertos y la creación de la *Papunya Tula Artists* (1972-2012).

Ambas exposiciones en la embajada de Berlín se vinculan a celebraciones de carácter nacional. La primera de ellas se lleva a cabo como parte del programa de celebración en la embajada del *Australian day* (cada 26 de enero) de 2009, una festividad para unos pero también motivo de rechazo por muchos de los grupos Aborígenes de Australia, conocido por estos segundos como el *mourning day*, nomenclatura acuñada por los grupos activistas que se opusieron a las celebraciones del 150 aniversario de la llegada británica a Australia en 1938<sup>328</sup>. La segunda de las exposiciones, se organiza en motivo de la llamada *NAIDOC week* (*National and Islander Day Observance Committee*), que tiene lugar anualmente la primera semana completa de Julio en motivo de celebración de la diversidad cultural Aborigen. En ambos casos el arte es el instrumento de aproximación propuesto por la embajada y la galería *Artkelch* a las culturas Aborígenes australianas, y éstas como icono de promoción de la Australia actual.

#### 6.4.2.- Exposiciones ligadas a espacios y museos de religión

Ya en espacios museográficos de nuevo, otra singularidad de recepción y gestación de exposiciones de acrílicos en Europa son las que se llevan a cabo en museos de religión o vinculadas a festivales religiosos. Éstas generalmente se centran en las llamadas zonas remotas de Australia: desiertos, Arnhem Land y la región de las Kimberley. Durante los 30 (y pocos años) que cubre esta historia de la presencia de acrílicos en Europa han tenido lugar 3 importantes exposiciones en este tipo de instituciones:

- ***Dreaming the world: Aboriginal Painting***, St Mungo Museum, 1993, Glasgow, Reino Unido, comisariada por Tamara Lucas.
- ***Espiritualidad y arte Aborigen australiano***, Capilla del Oidor Alcalá de Henares, 2001, en el marco del Festival de Arte Sacro de Madrid, España, comisariada por Beverly Knight de la Alcaston Gallery de Melbourne, y, por último,
- ***Le grand rêve Aborigène***, en el *Musée d'Aullach*, 2010-2011, en Aullach (Francia) comisariada por los coleccionistas de arte Aborigen, especialmente de los desiertos, Michèle & Michel Panhelleux y Nicholas Bousquet (como director del museo).

---

<sup>328</sup> La iniciativa de protesta fue impulsada desde la *Australian Aborigines League* (AAL) y la *Aborigines Progressive Association* (APA). Éstas convocaron a todos los Aborígenes que pudieran a atender al *Australian Hall* de Sydney el mismo 26 de Enero de 1938 donde se leyó el manifiesto en el que se pedía una nueva legislación para los grupos Aborígenes que llevara a la plena ciudadanía y al trato de igualdad dentro del seno nacional.

Evidentemente el hilo conductor y motivo de exposición en ellas es mostrar la espiritualidad Aborígen, o mostrar las sociedades Aborígenes como altamente y eminentemente espirituales y su arte contemporáneo como forma de actualización y contenedor de dicha espiritualidad. No por ello la mirada artística en estas muestras queda apartada, sino integrada, ya que en la base de la espiritualidad Aborígen encontramos el concepto de *Dreaming* que no puede ser dissociado de la producción estética orientada al contexto ceremonial ni tampoco de gran parte de la producción artística contemporánea - como la producción de acrílicos -, ya que tradicionalmente arte y estética son las formas por excelencia que vehiculan en estas culturas la materialización, activación, recreación y mantenimiento de la espiritualidad y la ley, del *Dreaming*, como se ha descrito ya. En las tres muestras los desarrollos contemporáneos, y de forma evidente los acrílicos, ilustran el mantenimiento de esta espiritualidad, sin negar, en ninguno de los casos su valor artístico.

La presencia de una marcada espiritualidad Aborígen en la mayoría de producciones contemporáneas, que no se limita a las producciones artísticas de las sociedades más remotas<sup>329</sup>, (una mirada que se plasma en el catálogo de Aullach y que convierte de nuevo dichas sociedades en quintaesencia de lo “Aborígen contemporáneo”), es un tema troncal que ha desconcertado parte de la crítica y recepción en torno a dichas producciones en los circuitos del arte contemporáneo. Entre los motivos de este desconcierto también encontramos la proyección de una mirada secular del arte desde occidente a partir de los movimientos de vanguardia, y también la dificultad de articulación de la importancia de dicha espiritualidad sin reproducir nociones fácilmente asimilables a estereotipos ligados a lo primitivo y a cierto paradigma del llamado arte primitivo como la sacralidad, el secreto, la magia, el ritual y la ceremonia (aunque, por otro lado, éstos son temas de máxima importancia a nivel de muchas de las comunidades Aborígenes donde las esferas de lo secular y lo sagrado no se viven por separado).

En relación a la centralidad de la espiritualidad en las producciones artísticas contemporáneas Aborígenes, y de ésta asociada a cierta noción de autenticidad, Ian McLean, apoyado en las palabras de Marcia Langton, desglosa su poder subversivo:

“She [Langton] insists that the authenticity of the artists’ spiritual practices must be taken seriously. Far from being a repressed supplement in an otherwise conceptualist or postmodern practice, as it is for many postmodernist critics, Aboriginal spirituality is the difference that makes the difference. (...) Aboriginal spirituality, says Langton, is central, first, because it can be the only basis for an ethical relationship between

---

<sup>329</sup> A modo de ilustración de la multiplicidad de formas de esta espiritualidad y de la diversidad de su plasmación artística más allá de los movimientos artísticos más vinculados a las zona llamadas remotas (desiertos, Arnhem Land o las Kimberley) V. las descripciones asociadas a las obras seleccionadas de Judy Watson o Michael Riley para el encargo del *Musée du Quai Branly*, que se desarrolla en el último bloque de este estudio.

Aborigines and the wider Australian world. Second, it plays an important subversive role. Because this authenticity “interrupts our [aesthetic] judgement” of the art, it forces us “to interrogate our pleasure at such apparently simple, startling beauty” – thus making the artworld and others question their ideological investments in the art. Third, the spirituality of Aboriginal art “makes available a rich tradition of human ethics of relationship with place and other species to a worldwide audience.” (McLean 2011:62).

Precisamente en las contextualizaciones textuales de los catálogos para la exposición de Aullach y la de Alcalá de Henares (la de Glasgow no produjo catálogo) se muestra esta doble visión fruto de la dificultad (y trampa) en relación a la espiritualidad que transmiten las obras contemporáneas. Por un lado, el catálogo de Aullach ilustra la descripción exótica de dicha espiritualidad, mientras que el de Alcalá de Henares subraya su integración y su poder subversivo anunciado por Langton. Consecuentemente en el primer caso, Aullach, la espiritualidad, sus culturas de origen y su arte (incluso contemporáneo) se perciben como estáticos, temporal y mentalmente, ligados aún a un tiempo atemporal pero antiguo; mientras que en el segundo caso (Alcalá de Henares) tanto la espiritualidad, como sus culturas de origen y sus manifestaciones artísticas son presentadas como coetáneas y contemporáneas, participantes de las múltiples formas de pensar y actuar en el mundo hoy. La diferencia en ambas aproximaciones discursivas radica en la voz narrativa de los catálogos y en el punto de partida de la misma, pero también en la descontextualización de dicha espiritualidad.

En el catálogo producido para la exposición de Aullach la espiritualidad es descontextualizada de las otras esferas de la vida Aborigen, mientras que en el catálogo producido para la muestra del Festival de Arte Sacro la espiritualidad es contextualizada como una herramienta o vía más, como decíamos, de estar y actuar en el mundo actual.

En relación a la voz discursiva en los catálogos, en el caso de Aullach son los coleccionistas y comisarios europeos Panhelleux<sup>330</sup> los encargados de presentar el arte, especialmente de los desiertos, y explorar su espiritualidad. Estos lo hacen desde un punto de vista narrativo del “yo”

---

<sup>330</sup> Los comisarios de *Le grand rêve Aborigène* fueron la pareja Michèle y Michel Panhelleux son coleccionistas de arte Aborigen australiano mayoritariamente de los desiertos Central y Occidental de Australia (elemento que marca las obras en exposición, muchas de su propia colección y por lo tanto con una representación unitaria de estas regiones<sup>330</sup>). Ambos son también los fundadores de la asociación *Wanampi: Arts et Traditions vivants*, que actúa y publicita sus exposiciones (la mayoría de ellas en galerías comerciales de arte contemporáneo) y charlas a través de la página web *Peinture Aborigène* (<http://www.peintureaborigene.com/article-14481837.html>). Wanampi fue creado: “suite à la rencontre avec une communauté de peintres du désert australien dont le travail est entré en résonance avec notre propre conception de la créativité. Nous avons à coeur de faire connaître ce peuple et sa culture à travers sa peinture. « Wanampi Art et Tradition Vivants » défend l'importance de la transmission dans l'acte de création et comme facteur de mieux-vivre.” La iniciativa de los Panhelleux es una de las múltiples galerías del espacio expositivo francés, el más potente a nivel europeo en número de galerías de arte estrictamente relativas a la promoción del arte Aborigen.

europeo que se confronta a lo exótico, y, textualmente, reproducen una mirada estereotipada en el paradigma del “buen salvaje<sup>331</sup>” hacia dicha alteridad y su producción artística donde la magia, el secretismo, lo sagrado, la vinculación con la naturaleza y su gran antigüedad son los *tropos* discursivos utilizados que no parten de un aparato informativo arraigado en estudios antropológicos o estrecha cohabitación con dichas culturas sino, mayoritariamente, de visiones y preconcepciones de raíz europea. Esta aproximación queda también ilustrada en como presentan textualmente el concepto básico de la articulación de la espiritualidad Aborigen, ya que cuando hablan del *Dreaming* lo describen como leyenda y gran parte de su definición y aproximación a éste se centra en lo onírico (los sueños reales de los individuos) y misterioso, hecho inexacto según los estudios antropológicos<sup>332</sup>, fruto también de una “trampa” surgida de la misma traducción antropológica de *dreaming=dream*. Esta aproximación discursiva lleva al lector del catálogo a aproximar la espiritualidad Aborigen como una fabulación, cuando no es así por parte de los grupos implicados.

En el catálogo la voz narrativa exotiza el encuentro con varios artistas en Alice Springs, en el taller *Yanda*<sup>333</sup>. El tono general del texto ancla estos grupos productores en un tiempo de nuevo fuera de la historia. Para la presentación de la espiritualidad de dichos grupos se utiliza, tanto a nivel textual en el catálogo como visual (en la exposición), la fauna (totémica) del territorio australiano a través de piezas de animales disecados procedentes del antiguo *Musée de Lyon*, hecho que refuerza y aumenta (a nivel visual) la percepción de estaticidad de dichas culturas, su arte y su espiritualidad. En relación al nacimiento y desarrollo de la práctica artística de acrílicos el texto refuerza el “mito de Bardon”, y a lo largo de la descripción textual de dicha génesis, la agencia recae en los actores no Aborígenes implicados en la articulación de la producción de acrílicos sobre tela, narrando, por lo

---

<sup>331</sup> Ejemplos de ello : “les Aborigènes retrouvent un mode de vie en pleine nature plus proche de celui de leurs ancêtres nomades” (Bousquet y Panhelleux 2010 :2), “ les conflicts entre tribus étaient rare savant la colonisation” (Bousquet y Panhelleux 2010:8), “L’organisation sociale des Aborigènes est très structure mais non hiérarchique. (...) Il n’y a ni chef, ni prêtre, amis des anciens et des gardiens (de la Loi), guidant les “propriétaires des cérémonies” (Bousquet y Panhelleux 2010:8).

<sup>332</sup> Aunque sí hay algunos pocos grupos Aborígenes donde hay ciertas correspondencias entre los sueños nocturnos y el concepto general del *Dreaming* (convirtiéndose estos primeros en un canal más de interacción con el sistema ideológico del *Dreaming*) no es así para todos los grupos de Australia ni se puede reducir toda la significación estructural del *Dreaming* a este canal de mediación, algo que sí hacen los creadores del catálogo de Aullach.

<sup>333</sup> «Nous avons roulé une bonne demi heure à l’extérieur d’Alice Springs, longeant une longue falaise dlamboyante, des dommmiers blancs immenses obraageaient l’atelier Yanda, un bâtiment sommaire, largement ouvert sur le bush. Simples touristes nourris de lectures sur ce peuple secret, nous étions très émus de cette rencontre. Sous l’auvent, des personnes, assises en tailleur ou allongées, dont certaines nous parurent d’âge canonique, peignaient de vastes toiles posées à plat sur le sol (...). Il régnait une grande quiétude. (...) Dans l’après-midi, un gros 4x4 couvert de pousse déboula ; il contenait un nombre incroyable d’adultes, d’enfants et de chiens, la famille, en provenance du désert. Tous s’installèrent avec ce naturel qu’ont les Aborigènes pour dresser un campement n’importe où, instantanément. (...) Pendant tout notre séjour à Alice Springs nous revînmes quotidiennement à l’atelier, voyant défileur une foule de gens, peintres ou non- nomades dans l’âme, arrivant à l’improviste et disparaissant tout aussi soudainement ». (Michèle Panhelleux, en Bousquet y Panhelleux 2010:6)

tanto, sólo una parte del complejo entramado intercultural, pudiendo hacer entender al lector que esta surge realmente del impulso de agentes no-Aborígenes y no (también) de las propias necesidades y decisiones de los actores Aborígenes implicados<sup>334</sup>.

Muy distinta es la articulación en torno a la espiritualidad y el arte que hace Christine Nicholls<sup>335</sup> en los textos del catálogo para la exposición de Madrid. Su punto de partida es distinto fruto de su larga experiencia en trabajo de campo en Lajamanu y de su prolongado estudio de la espiritualidad Aborígen y de la plasmación y visualización de ésta en las manifestaciones artísticas.

Nicholls empieza su texto enfatizando la diversidad tanto artística como ideológica de las aproximaciones regionales y grupales a la noción de espiritualidad por parte de las culturas indígenas de Australia, algo que contrasta con la exposición de Aullach, donde sólo se presenta un tipo de espiritualidad para todos los grupos australianos, operando de nuevo una homogeneización.

Parte de la presentación de Nicholls se dirige a deconstruir el uso del concepto *Dreaming*, tanto en su visión únicamente onírica como también en relación su percepción como leyenda, subrayando el perverso rol de simplificación que en los estudios antropológicos y artísticos se da a este concepto que se convierte en una herramienta de desempoderamiento hacia estas culturas. Nicholls, en contraposición con los comisarios de Aullach, concibe las producciones contemporáneas bajo un prisma de contacto cultural, y también la espiritualidad, que se mantiene sin ser excluyente de prácticas religiosas llegadas con el asentamiento de misiones a lo largo y ancho de Australia, mostrando la flexibilidad de incorporación del sistema cosmológico del *Dreaming*.

El contacto cultural y la agencia Aborígen en estos contextos es uno de los rasgos de diferencia entre ambos catálogos, ya que Nicholls ejemplifica la amplia negociación intragrupal de los habitantes de Lajamanu, concretamente, en relación a su decisión final de pintar acrílicos, y consecuentemente, de poner en soportes permanentes conocimientos espirituales (pero también socioeconómicos y políticos) transmitidos oralmente y materializados únicamente en manifestaciones efímeras en los contextos ceremoniales.

Es la experiencia y exposición a las realidades Aborígenes de la voz narrativa de los catálogos lo que marca, en este caso, la diferencia en dichas representaciones textuales vinculadas a las exposiciones y en la percepción de la espiritualidad y su plasmación contemporánea en las telas de acrílicos.

---

<sup>334</sup> “Le peinture aborigène contemporaine est née dans les années 1970. A l’époque de la politique d’assimilation, les Aborigènes arrachés à leur territoire avaient des difficultés à perpétuer leurs traditions. Geoffrey Brandon [sic], professeur de dessin à Papunya en 1971-1972, incita des Aborigènes initiés à peindre pour première fois avec de la peinture acrylique leurs motifs sacrés sur les murs de l’école (Le rêve de la fourmi mellifère) puis sur des panneaux et enfin sur des toiles.(...) Guidés ensuite par des responsables artistiques des coopératives et des ateliers, certains peintres aborigènes ont révélé tout leur talent et ont acquis une réputation mondiale. » (Bousquet y Panhelleux 2010 :12)

<sup>335</sup> Nicholls 2001.

Nicholls actúa como intermediaria cultural, dando voz a los artistas y a los grupos a través de citas de sus trabajos de campo, mientras que en el catálogo de Aullach, dichos grupos y sus artistas siguen siendo silenciados y representados sin participación. Como se ha anotado, ésta es una particularidad de la década de 1990 que de forma creciente se centra más en la voz indígena, aunque sea a través de intermediarios, convirtiendo las exposiciones en proyectos más colaborativos y cooperativos.

En relación a la muestra de Glasgow ésta tiene como pieza central de la exposición la pintura de acrílicos titulada *Yanjilypiri Tjukurrpa (Milky Way Dreaming)* de Paddy Tjapaltjarri Sims, de Yuendumu, un encargo singular de la comisaria de la exposición, Tamara Lucas, para el museo de Glasgow<sup>336</sup>. La idea de pintar el *Yanjilypiri tjukurrpa* surge del mismo Sims durante la primera estancia de recolección de obras de Lucas en Yuendumu. Sims es, en ese momento, el único y último anciano con la custodia sobre la narración, pero según cuenta Felicity Wright (1998) y la misma Lucas (1993) incluso él tiene dudas de que la pintura pueda llevarse a cabo, ya que hace referencia a una ceremonia que hace años que no se reactiva y primero debe ser reactivada en contexto ritual. Consecuentemente, el proceso total de creación de la tela para Glasgow es ilustrativa, por un lado, de los procesos estéticos de visualización y objetivación de la espiritualidad en el contexto ceremonial, por otro de la importante dislocación cultural sufrida por los grupos de los desiertos debido a las políticas gubernamentales hasta la década de 1970, y, por último de la potencia de la herramienta artística como forma de reconexión y reactualización con la cultura propia y la misma espiritualidad en un contexto contemporáneo. Así lo describe Wright:

“The chosen Jukurrpa (Dreaming) for the subject of the canvas was Yanjilypiri or Milky Way. At first the last senior custodian of the Dreaming, Paddy Japaljarri Sims, was unsure about whether it would be possible to undertake the ceremony. At the encouragement of staff he made contact with relatives and other custodians at Nyirrpi and Lajamanu and discussed the idea of performing the ceremony. Despite it not having been performed for many years the old men and women decided to reactivate the songs, dances, sand and body painting designs. The resulting major canvas was a triumph and source of much pride for all participants” (Wright 1998).

La creación de dicha tela se arraiga e ilustra la singular tradición del *Warlukurlangu* de Yuendumu de conseguir grandes encargos por parte de museos y coleccionistas para la articulación de la práctica artística en el centro, de carácter altamente colaborativo, en auge a partir de 1991. Como explica Susan Congreve, exdirectora del *Warlukurlangu*: “The central tenent of such projects has always

---

<sup>336</sup> Como se ha esbozado ya, en su doble viaje a los desiertos y a Yuendumu, Tamara Lucas también recolecta la tercera de las telas de acrílicos que hoy completa la colección de acrílicos del *Pitt Rivers Museum*.

been the maintenance of community control. For this reason, projects themes and the selection of participating artists result from extensive negotiation between the painters and staff at Warlukurlangu. Such a painting genre allows for a much greater appreciation of the social and cultural content of the work. Three main features of the big canvas projects [generalmente 7x3m] serves to make them interesting and important initiatives” (Congreve 1997:90). Éstas son:

1.- la integridad y el mantenimiento cultural a través de cómo los proyectos colaborativos (a veces de 45 artistas) permiten actualizar las formas de propiedad y custodia que se articulan a través de las figuras de *kirda* y *kurdungurlu* (“Appropriate management and expression of Jukurrpa can only be achieved when *kirda* and *kurdungurlu* work in unison” –Congreve 1997:90-); hecho que para llevarlas a cabo implica también ir a los lugares del territorio a los que refiere la narración o narraciones y actualizar los conocimientos ceremoniales asociados a éstos;

2.- la extensiva documentación que acompaña este tipo de encargos como formas de documentación locales de la herencia material e inmaterial que se asocia a la producción de la tela. Esta documentación se basa en “detailed written stories, video documentation [de los viajes a los territorios y también de las canciones y danzas que se desarrollan a lo largo del proceso] and still photographs of some of the country associated with the paintings and the progress of the work(s)” (Congreve 1997:90). Mucha de esta documentación se facilita a la institución o particular que encarga la o las telas. En el caso de la tela colaborativa encargada en el marco de la gestación para la exposición *Aratjara*, parte de esta documentación figuraba en la muestra pero también, como hemos analizado, en el catálogo; y,

3.- el hecho que estos encargos también se buscan y privilegian desde el interior del *Warlukurlangu* como iniciativas propias, de alta relevancia para su mantenimiento cultural, como hemos narrado. Es deseo explícito del comité del centro de arte instigar y emprender dichas iniciativas como las más significativas localmente para la práctica artística contemporánea, ya que ésta no se centra sólo en el producto (obra) final y en su intercambio monetario (precio de la obra) sino que, como hemos visto, el proceso el mismo proceso de creación es aún más significativo a nivel intraAborígen. Esto se debe a que los procesos de creación de telas de acrílicos colaborativas permiten ser organizadas como un conducto similar a la organización estética en contexto ritual, y, por ello, permite actualizar, mantener y transmitir los conocimientos espirituales, culturales pero también artísticos (canciones, danzas, músicas, ritmos,...) asociados a las narraciones que se pintan.

Es mayoritariamente en la década de 1990 que se llevan a cabo la mayor parte de estas iniciativas en este centro de arte de los desiertos<sup>337</sup>. Aunque en el caso de la pintura final para el museo de

---

<sup>337</sup> V. Congreve 1997 para el detalle de estos encargos que proceden tanto de museos australianos, como europeos pero también de coleccionistas privados norteamericanos.

Glasgow figura Paddy Tjapaltjarri Sims como único artista, todo el proceso de actualización previo y necesario a nivel intragrupal en los desiertos es colaborativo en el sentido ahora narrado. En palabras de la misma Congreve como directora del centro durante este encargo:

“The subject of the painting, *Yanjilypirri Tjukurrpa (Night Sky Dreaming)*, is most commonly painted by one of Warlukurlangu’s better known artists, Kimanjiji Japaljarri Sims [Paddy Japaljarri Sims, también escrito Tjapaltjarri]. The involvement of knowledgeable and senior men, such as Sims, is a necessary part of the process of negotiation given the restricted nature of certain levels of this story. While the canvas reveals only the public side, it alludes to higher orders of meaning because of the very nature of Walpiri painting and kurruwarri” (Congreve 1997:91).

La exposición en Glasgow coincide con la llegada de la exposición *Aratjara* en Londres y miembros de Yuendumu se desplazan al Reino Unido para participar en los simposios organizados alrededor de sus participaciones colaborativas por encargo en ambas exposiciones, permitiendo un contacto directo con el público y teniendo por lo tanto espacio para su autorepresentación. Además, este contacto directo con el público europeo se expande, ya que en el marco de la exposición *Aratjara* el público de las actividades organizadas alrededor de la exposición tiene la oportunidad de conectarse a través de satélite con los artistas del centro de arte de *Warlukurlangu* ofreciendo una interacción directa con los artistas que se han quedado en desiertos.

#### 6.4.3.- Exposiciones en el Musée Olympique de Lausanne

La tercera de las excepciones museográficas que se consideran en este caso de estudio, de forma más circunstancial aunque igualmente excepcional, son las dos exposiciones que se llevan a cabo al *Musée Olympique* de Lausanne en el marco de los Juegos Olímpicos de 2000, con Sídney como ciudad anfitriona, y por lo tanto Australia como país anfitrión. La primera de las exposiciones, que tuvo lugar en 1999 (1.07.1999 – 31.10.1999), estuvo dedicada íntegramente a mostrar por primera vez fuera de Australia el *Aboriginal Memorial* comisariado e ideado por Djon Mundine<sup>338</sup> para la

---

<sup>338</sup> Uno de los principales y primeros comisarios Aborigen y otro de los participantes más activos en los procesos de promoción, inclusión, aceptación, difusión y más relevante aún, cambio taxonómico de las prácticas artísticas contemporáneas Aborígenes australianas para su entrada en el mundo del arte contemporáneo. En especial es relevante su faceta como *art advisor* en el centro Raminginin, centro artístico de la zona central de Arnhem Land. Con su larga experiencia y vinculaciones con el centro Mundine comisarió una de las exposiciones internacionales más amplias y pioneras sobre las producciones contemporáneas de este centro artístico que hizo un itinerario por museos estrictamente de arte contemporáneo de todo el mundo afirmando la categoría de arte contemporáneo de las prácticas artísticas en ese contexto histórico aún catalogadas en muchas ocasiones como más tradicionales y pertenecientes al registro etnográfico, por ejemplo con las obras pigmentos naturales sobre corteza de eucalipto, pintura sobre la arena, y la decoración de objetos cotidianos y ceremoniales. El itinerario de esta exposición se hizo los

*National Gallery* de Australia en motivo del Bicentenario, por lo que no hay participación de acrílicos en ella. No obstante, esta iniciativa expositiva titulada *Le Mémorial: un chef-d'oeuvre d'art Aborigène / The memorial: a masterpiece of Aboriginal art*<sup>339</sup> es altamente importante por la unicidad de exportar esta compleja instalación que es considerada hoy en día una obra de carácter histórico y una de las instalaciones artísticas más importantes en la historia del arte australiano. Ésta está compuesta por:

“200 hollow log coffins - from Central Arnhem Land. It commemorates all the indigenous people who, since 1788, have lost their lives defending their land. The artists who created this installation [43 en total] intended that it be located in a public place where it could be preserved for future generations [se ubica en el hall principal de la National Gallery of Australia]. The path through the Memorial imitates the course of the Glyde River estuary which flows through the Arafura Swamp to the sea. The hollow log coffins are situated broadly according to where the artists' clans live along the river and its tributaries. The different painting styles apparent in groupings are related to the artists' social groups (sometimes described as clans) which link people by or to a common ancestor, land, language and strict social affiliations<sup>340</sup>”.

Cada uno de los postes del memorial representa un año del asentamiento europeo en Australia. En su total, la instalación representa, refiere y describe un bosque de almas, un cementerio de guerra y ofrece simbólicamente los rituales apropiados de todos los Indígenas australianos que les fue negado un entierro digno y culturalmente respetuoso<sup>341</sup> durante las *frontier wars* en defensa de la ocupación de sus territorios ancestrales. Esta instalación artística afirma el rol de denuncia que toman muchas manifestaciones artísticas Aborígenes a partir de 1970, así como los registros de visibilidad, empoderamiento y reflexión en torno al pasado colonial que canalizan este tipo de obras.

---

primeros años del 2000 y pasó por: Sprengel Museum Hannover; Reina Sofía, Madrid; SF MoMA; Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, São Paulo; Asia Society, New York; Taipei Museum of Contemporary Art). V. el catálogo de la muestra en su versión castellana para el Reina Sofía de Madrid es Djon Mundine (ed) (2002). *Ramingining* : arte aborigen australiano de la Tierra de Arnhem. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía. Éste es la traducción del catálogo original Djon Mundine (1996) *The native born: objects and representations from Ramingining, Arnhem Land*. Sydney : Museum of Contemporary Art. La exposición en el Reina Sofía de Madrid se organiza como evento paralelo a ARCO 2002 donde Australia fue el país invitado.

<sup>339</sup> VV.AA. 1999.

<sup>340</sup> De la página web de la *National Gallery of Australia* dedicada al *The Aboriginal Memorial*. Esta página web es una fuente altamente completa para comprender la génesis, significación y proceso de realización de la instalación; así como el marco y contexto histórico en el que se inserta esta iniciativa artística, el marco contextual también del arte de la región Arnhem Land y de las particularidades de la misma región de Arnhem Land, de los significados de las ceremonias asociadas a la producción de estos *lorrkekoon*, también llamados *Djalumbu*, *Badurru*, *Mudukundja*, *Mululu* o *Larajeje* según el grupo lingüístico y cultural, y también especialmente de cada uno de los elementos representados en los 200 postes que configuran la instalación. V. <http://www.nga.gov.au/AboriginalMemorial/home.cfm>.

<sup>341</sup> Información derivada de la misma página web de la *National Gallery of Australia*. Para saber más sobre la génesis del proyecto: <http://www.nga.gov.au/AboriginalMemorial/history.cfm>.

La instalación del *The Aboriginal Memorial* en el *Musée Olympique* de Lausanne es otro ejemplo claro de la centralidad de las políticas de promoción, nacionalización e instrumentalización del arte y de las culturas de las sociedades Aborígenes de Australia como doble mecanismo de autorepresentación: por un lado, por parte del gobierno australiano y, por otro lado, por parte de las culturas Aborígenes, como ya hemos comentado recurrentemente<sup>342</sup>. Como sintetiza en el catálogo<sup>343</sup> de esta exposición Lowitja O'Donoghue (miembro Yakunjatjara de la zona noroeste del sur de Australia) y que fue la presidenta del *National Indigenous Advisory Committee* para los Juegos Olímpicos de Sídney 2000: “Our art has often been a vehicle for us to have a voice, used as a tool for political negotiation when all other platforms seem exhausted” (1999:13), una frase que podría sintetizar el rol y la eclosión de las manifestaciones artísticas Aborígenes en Australia desde la década de 1970.

La segunda de las exposiciones en el *Musée Olympique* de Laussane se titula ***Art Aborigène: Jouvence Millénaire /Aboriginal Art: an immemorial fountain of youth*** (10.07.2000 – 15.10.2000), un título que ya hace referencia discursiva a la presentación de las prácticas artísticas Aborígenes contemporáneas como arraigadas en la antigüedad, por considerar las culturas Aborígenes como las más longevas de la historia de la humanidad, y a la vez totalmente vigentes y contemporáneas en el sentido temporal pero también artístico del término, con la constante rearticulación que éstas hacen a nivel creativo y de incorporación de nuevos roles, soportes, materiales así como lenguajes estéticos y formales. Por lo tanto, éstas son presentadas en este catálogo bajo el discurso de tradiciones vivas.

El comisario de esta exposición, Jean-Jacques de Dardel junto con Jean-Françoise Pahud, compila, mayoritariamente a través de dos colecciones particulares (una de ellas la del mismo Dardel), un surtido de más de 50 obras contemporáneas donde abundan los acrílicos de los desiertos, ocre naturales sobre telas de la zona de las Kimberley y, finalmente, escultura y pintura natural sobre cortezas de eucalipto de la zona de Anrhem Land. Aunque en el catálogo<sup>344</sup> se desglosan más zonas artísticas contemporáneas y se describe el auge de creaciones de los llamados “artistas urbanos”, con la selección de obras en exposición se formula (como se ha visto ya en otros casos de exposiciones generales sobre el arte de las culturas Aborígenes de Australia en general) cierta noción de autenticidad ligada a las producciones de zonas remotas especialmente, una mirada

---

<sup>342</sup> A continuación de su exposición en el *Musée Olympique* de Laussane la instalación se trasladó a otro museo europeo el Sprengel Museum de Hannover (Alemania), convirtiéndose en la segunda exposición sobre arte Aborígen contemporáneo de éste museo alemán en la década de 1990. La otra exposición se tituló *Stories: eleven Aboriginal artists* y tuvo lugar, como hemos visto, en 1995. Por último, el *Aboriginal Memorial* sale de nuevo en dirección a Europa para formar parte de la exposición *Contemporary Australian Aboriginal Art in Modern Worlds* en el Hermitage State Museum de San Petersburgo, 2000.

<sup>343</sup> VV.AA. 1999.

<sup>344</sup> Dardel 2000.

contra la que luchan las producciones de muchos artistas Aborígenes residentes en las grandes ciudades del sureste de Australia<sup>345</sup>.

La participación de los acrílicos de los desiertos es ilustrativa de la creciente diversidad, visible ya en el marco expositivo europeo en la década de 1990, de escuelas artísticas distintas que refieren a la proliferación de centros de arte en distintas comunidades de los desiertos. En el caso que nos atañe la representación de los centros de arte ya no se limita a Papunya y Yuendumu sino que se amplía con telas de Balgo Hills (que se convertirá en el centro de arte *Warlayirti Artists* -1987-), Lajamanu (que se convertirá en *Warnayaka Artists* -1986-); Haasts Bluff (que es *Ikunji Artists* -1992-) o las telas de acrílico de la comunidad de Utopia (1988 inicio de acrílicos, 1970-1980 conocidas por su producción de telas de seda pintadas). Entre las comunidades representadas en la exposición de Laussane aparecen algunos de los considerados mejores artistas de cada uno de estos centros, como Clifford Possum, Ronnie Tjampitjinpa, Mick Namarari Tjapaltjarri; Helicopter Tjungurrayi, Lynda Syddick Napaltjarri, Emily Kame Kngwarreye, Kathleen Petyarre; Abie Jangala; Bessie Nakamarra Sims o Eubena Nanpitjin, entre los que vemos la importancia del rol de las mujeres en la expansión de la práctica artística de acrílicos en los desiertos; por ejemplo en Balgo son las mujeres, como en Yuendumu quienes empiezan a pintar, igual que en Haasts Bluff; no es el caso de Lajamanu donde empiezan los hombres y unos tres meses después las mujeres.

Esta exposición se engendra a partir de colecciones y comisarios europeos, aunque Wally Caruana<sup>346</sup> hace la introducción en el catálogo no participa del proceso de gestión de la exposición. Los textos del catálogo son todos del comisario Dardel y en ellos se presenta la diversidad artística contemporánea de estas sociedades australianas y se debate especialmente (también a través de las palabras de Caruana) el desafío que supone para el mundo del arte contemporáneo el encontrar los lenguajes y registros aptos para recibir y clasificar estas obras, especialmente por la quiebra que estas manifestaciones hacen de las nociones de tradición y modernidad artística que operan como opuestas en la mirada artística occidental, especialmente desde el modernismo, y que en las manifestaciones artísticas Aborígenes se mezclan naturalmente

---

<sup>345</sup> Este tema se retoma en el último bloque de este estudio, en el marco del encargo comisarial del *Musée du Quai Branly*.

<sup>346</sup> Wally Caruana fue el fundador y comisario en jefe de la sección y colección de Arte Aborigen y del Estrecho de Torres en la *National Gallery of Australia*, Canberra (1984-2001). Durante la ocupación del cargo Caruana participó en la promoción europea de las artes Aborígenes contemporáneas con muestras asociadas a la *National Gallery of Australia* como: *L'été Australien à Montpellier* (1990, Montpellier), *Aboriginal Memorial* (1999, Laussane y Hannover) o *Aboriginal Art in Modern World - Worlds of Dreaming* – (San Petersburgo), todas ellas parte de esta historia de los acrílicos en Europa (salvo el *The Aboriginal Memorial*, aunque se ha descrito más arriba su importancia). Caruana es además el autor de la primera publicación monográfica sobre Arte Aborigen en la editado por Thames&Hudson, *Aboriginal Art* (1993), que, junto con la publicación homónima de Howard Morphy (1998) en *Phaidon*, son los manuales de referencia para una primera aproximación a la pluralidad y significaciones de dichas manifestaciones artísticas en sus articulaciones históricas y contemporáneas.

por no ser contradictorias con sus motivaciones locales vinculadas a la práctica de acrílicos. Entre éstas, como hemos visto, la de mantener fuerte la cultura y pasarla a la siguiente generación y exportar su cultura hacia fuera, ganando cierta independencia económica y mejorando sus condiciones de vida locales así como recuperando el control de su autorepresentación a ojos del mundo.

Esta exposición en el año 2000 también ilustra una tendencia que será creciente a partir del cambio de milenio, como veremos en el siguiente capítulo, que es precisamente la visibilidad y circulación de colecciones privadas europeas en muestras en el espacio artístico homónimo.

#### 6.4.4.- Exposiciones en universidades

Como últimos espacios singulares tratados en este caso de estudio temático transtemporal, debemos hacer mención a la presencia de exposiciones universidades europeas, algunas de ellas en museos de etnografía o bellas artes asociados a ellos, pero no en todos los casos.

En el capítulo anterior se ha mencionado ya el caso del *Pitt Rivers Museum*, museo asociado a la universidad de Oxford, que organizó la exposición *First Australians* como parte del proyecto *Australia in Oxford* en motivo del bicentenario de la llegada británica a Australia. También de carácter etnológico es el museo que se inaugura en 1978 perteneciente a la *Groningen University*, el *Ethnographic Museum Gerardus van der Leeuw* que en 2012 organiza la exposición titulada ***Ancient Culture, Modern Art. Aboriginal Art from Australia*** (17.02-4.11.2012). Ésta se configura en torno a dos colecciones de arte y cultura material Aborigen de la ciudad de Groningen: las obras de la colección del *Groningen Museum* recolectadas bajo la dirección de Haks y los artefactos antropológicos que la embajada australiana regaló al *Ethnographic Museum Gerardus van der Leeuw* en motivo de su apertura en 1978, entre las cuales figuran telas históricas de los primeros años de la *Papunya Tula Artists* recolectados por el *Aboriginal Arts Board*. Ambas colecciones se juntan para la composición de esta exposición en lo que es su despedida de Groningen, ya que en ambos casos al fin de la exposición no vuelven a sus respectivas sedes de origen sino que se transportan como préstamos de larga duración al *Aboriginal Art Museum Utrecht* que los alberga, documenta y conserva desde el mismo 2012.

De un modo similar a la exposición *First Australians* en el *Pitt Rivers Museum* de 1988, la exposición en Groningen también busca establecer continuidades entre la estética tradicional y la práctica artística contemporánea. El primer tramo de la exposición pone el énfasis en ofrecer una contextualización cultural e histórica de la diversidad de grupos Aborígenes, usando de forma considerable y dando peso discursivo a los artefactos etnográficos procedentes del *Ethnographic*

*Museum Gerardus van der Leem*. En la segunda parte de la exposición toma un papel relevante las telas de acrílicos de los desiertos australianos (tanto las telas históricas de Papunya como las telas recolectadas por Haks para el *Groningen Museum*) precisamente para ilustrar la contemporaneidad de las manifestaciones artísticas actuales pero a la vez la contemporaneidad de los grupos representados en el exposición, ya que ésta es a la vez una exposición de arte y cultura, o de cultura y sociedad.

Esta exposición pone también en relación y valor ambas colecciones de Groningen que son muy paradigmáticas de diversos momentos de la formación y consolidación tanto local como de recepción europea del movimiento de acrílicos. De forma sintética, entre estos registros las colecciones remiten: 1) a la dificultad por parte de la *Papunya Tula Artists* de dar salida a sus productos, 2) a la importancia del *Aboriginal Arts Board* como principal comprador de éstas en la década de 1970, 3) a las dificultades de éste (*Aboriginal Arts Board*) por abrir la apreciación nacional hacía las telas y, consecuentemente, la articulación de su programa internacional con regalos de obras de los desiertos, 4) y, también (ya en otra temporalidad) de la expansión de las fronteras artísticas del arte y las instituciones artísticas contemporáneas cuando Haks, como director del *Groninger Museum*, quiere adquirir obras para su museo, hecho que ilustra ya un cambio taxonómico y de valor de dichas telas de acrílicos.

Las dos otras exposiciones en universidades europeas son ***Dream Traces: A Celebration of Contemporary Australian Aboriginal Art*** (22.04-24.05.2003), en la *University of Brighton Gallery*, Reino Unido y ***Aborigena. Arte australiana contemporánea*** (2-30.7.2003) en la sede europea de la *Monash University* de Melbourne, en Prato (Italia); ambas en el mismo año, en 2003. Las dos exposiciones son, además, ilustrativas del rol desempeñado por galeristas en la materialización de exposiciones temporales, ya que la primera es una iniciativa de la galerista londinense Rebecca Hossack<sup>347</sup> (junto con Michel Tucker) y la segunda de la galerista Gabrielle Pizzi (junto con Achille Bonito Oliva).

---

<sup>347</sup> La galería de Rebecca Hossack es la pionera en la promoción del arte Aborigen en el marco cultural de la capital del Reino Unido y su trayectoria es ilustrativa también de la recepción británica, al menos londinense, a este tipo de arte, ya que mientras que la promoción de artistas Aborígenes ha formado parte de su agenda expositiva permanentemente, Hossack no puede permitirse ser una galería sólo de arte Aborigen, ya que no es rentable en Londres ni en el Reino Unido (comunicación personal con Helen Idle, empleada y académica durante años en la galería de Hossack, Mayo 2015). Este hecho contrasta con el caso francés, el más extremo de todos a nivel de galerías únicamente dedicadas a la promoción de arte Aborigen (*Arts d'Australie, Galerie YAPA, Le Temps du Rêve, Galerie Art Aborigène, Woomang and Partners, Wanampi – Art et Tradition Vivants*), entre otras como la *Galerie Luc Berthier*, donde la promoción del arte Aborigen contemporáneo cobre un lugar central. En el caso francés también es singular que la mayoría de ellas promocionan artistas de las zonas remotas, sin apenas la participación de artistas urbanos, que se mueven por otros circuitos de promoción, hecho que se comprende mejor en el siguiente capítulo, en el apartado dedicado al caso de estudio francés.

La exposición de Brighton formó parte del Festival de Brighton, que se celebra anualmente cada Mayo y es considerado uno de los festivales de artes en sentido amplio (música, circo, danza, teatro, vídeo, literatura..) más aclamados y punteros del Reino Unido, con reconocimiento y amplia participación (artística y de público) internacional. En este marco la *Brighton University Gallery* se suma como un espacio más de participación con la exposición *Dream Traces*. En ella el profesor de la universidad Michael Tucker junto con la galerista de Londres Rebecca Hossack seleccionan obras contemporáneas en varios soportes y estilos para ilustrar la variedad artística de la Australia Aborigen. Los acrílicos seleccionados de Balgo, Papunya y Utopia dialogan con obras sobre corteza de eucalipto de los centros de arte de Arnhem Land, con ocres naturales sobre tela de la región de las Kimbelery, producciones escultóricas del Estrecho de Torres y con fotografía, escultura y pintura de la mano de artistas urbanos como Michael Riley, Trevor Nicholls o Jonathan Jones. En la muestra se incluyen también dos artistas no-indígenas australianos, que expanden el diálogo artístico intraindígena a intercultural.

La iniciativa de la Universidad de Brighton se expande al proponer una residencia artística vinculada a la exposición. El artista invitado es el artista asentado en Sídney Jonathan Jones, su presencia en Brighton, junto con la presencia del director del centro de arte Buku-Larrnggay de Yirrkala Will Stubbs, ofrece a los estudiantes la oportunidad de seminarios e interacción con diferentes realidades de creación presentes en la muestra<sup>348</sup>.

En el marco general del festival, la participación de manifestaciones artísticas Aborígenes contemporáneas se completa con la muestra de la colección de acrílicos de Donald Kahn, una parte de la cuál fue adquirida a través de la galerista de Londres Rebecca Hossack; y la participación de la compañía de danza-teatro *Bangarra Dance Theatre*, fundada en 1989 por David Page, y con un alto compromiso con la continuidad del mantenimiento cultural de los pueblos Aborígenes de Australia. Como afirma la misma compañía, esa sería su seña de identidad más clara: “Bangarra’s key objectives are to contribute to improving the lives of Indigenous Australians and to tell their stories through innovative world-class dance theatre.” Y sigue:

“In meeting its cultural responsibilities Bangarra invests in building and maintaining relationships with traditional Aboriginal and Torres Strait Island elders and communities across Australia. Their ancient and contemporary stories, songs and dances influence Bangarra’s works in a process of rekindling and honouring language and customs.<sup>349</sup>”

---

<sup>348</sup> V. Tucker 2003.

<sup>349</sup> V. la página web oficial <http://bangarra.com.au/vision> -consultada por última vez 09.07.2014-

Bangarra ilustra y forma parte de la red de múltiples iniciativas artísticas Aborígenes contemporáneas de Australia que a través de la expresión artística, performativa en este caso, o del arte plástico - como las otras obras representadas en Brighton o los acrílicos en general -, ensayan y poco a poco consolidan nuevas formas significativas de rearticulación entre prácticas y expresiones de identidad Aborigen pasadas y presentes en el mundo contemporáneo, que no son sólo significativas dentro del mundo de las sociedades Aborígenes australianas sino también fuera de ellas, para la sociedad australiana no-Aborigen e internacional. Como hemos ido viendo estas formas de articulación que surgen, en parte, de la necesidad de autorepresentación y autoafirmación después de un largo período como sujetos o incluso objetos pasivos en las narraciones oficiales donde eran representados y definidos desde el exterior. Todas estas iniciativas ilustran y refieren la teoría ya desarrollada por de Homi Bhabha en su escrito para *Biennial Exhibition en el Whitney Museum of Art de New York* de 1993, donde describe , como hemos citado ya, que:

“The right to “signify” concerns not so much the celebration of the persistence of tradition as much as an acknowledgement of its powers of reinscription and iteration: its forms of displacement and relocation. The borderline engagements of cultural difference may as often be consensual as conflictual; they may confound our definitions of tradition and modernity; realign the customary boundaries between the private and the public, high and low; and challenge normative expectations of development and progress.” (Bhabha 1993:63).

El rol que juegan las obras presentadas en Brighton permite desarrollar también de forma transversal, a través de la comparación de manifestaciones artísticas diversas de la Australia Aborigen, esta afirmación.

La otra muestra que se exhibe en una universidad europea es la ya desarrollada arriba ***Aborigena. Arte australiana contemporánea*** en el campus de Prato de la *Monash University*. En contraposición de las exposiciones en universidades descritas hasta el momento, en el campus de Prato de la *Monash University* no hay adscrito ningún museo, ni de bellas artes ni de antropología o etnografía, pero sí se ha convertido la universidad en una importante residencia de artistas australianos en los últimos años, entre los cuales encontramos la estancia de creación de Maree Clarke, artista y comisaria *koorie* que también participa de la promoción de las artes Aborígenes contemporáneas y de los acrílicos en el espacio museográfico europeo, como veremos en el siguiente capítulo. La muestra en Prato tuvo lugar en varios de los salones del palacio que es la sede actual de la universidad confirmando el rol de esta sede universitaria en Europa que es a la vez foco de promoción de Australia y los estudios australianos en Europa pero también punto de anclaje europeo para estudiantes, artistas y académicos australianos.

Todos los espacios de recepción desglosados en este apartado permiten comprender que los procesos de creación de valor de los acrílicos como arte contemporáneo (y de otros movimientos artísticos Aborígenes contemporáneos) así como la producción de discursos a su alrededor no es una tarea limitada a las muestras llevadas a cabo en instituciones dedicadas a exponer arte contemporáneo, y que va más allá también de los museos más ligados a la antropología y la etnología, quienes tradicionalmente tenían la autoridad discursiva sobre la cultura material y estética de dichas sociedades. Uno de los motivos de tal variedad de espacios de recepción es también la intrincada e imbricada relación entre arte y cultura, arte y política, arte y espiritualidad que muchas de las manifestaciones contemporáneas, y entre ellas los acrílicos de forma muy clara, despliegan y canalizan a través de la práctica y producción artística.

## 7.- HISTORIA DE LA PRESENCIA DE ACRÍLICOS EN EUROPA (III): 2000 – 2012.

### EL MOMENTO EUROPEO

En este último período desglosado en esta historia de la presencia de acrílicos en Europa el número de exposiciones de arte de los desiertos en territorio europeo en espacios museográficos se multiplica incrementalmente, como veremos.

Entre las singularidades de este período encontramos, a nivel de actores implicados, un aumento de especialistas europeos en los desarrollos del Arte Aborígen contemporáneo como categoría genérica, que participan de forma creciente en la organización exposiciones y en la producción de conocimiento cultural en torno a ellas, aumentando su promoción, comprensión y presencia expositiva.

Entre éstos, en primer lugar se detecta un aumento de las propuestas de exposición que llegan de la mano de galeristas europeos, que abandonan el marco de exposición permanente de su galería particular y exploran los roles de comisariado con la gestación de exposiciones para museos. Este caso queda ilustrado con el análisis de la iniciativa llamada *Pro-community* de la galería alemana *Artkelch* y con las colaboraciones curatoriales del galerista francés Stéphane Jacobs, director de la galería *Arts d'Australie*, por ejemplo.

Otro segmento de actores en crecimiento es el de antropólogos e historiadores del arte de origen europeo que se especializan en los múltiples desarrollos del llamado genéricamente arte Aborígen contemporáneo y que, a través de sus largos trabajos de campo en Australia así como con sus múltiples contactos en ese país, actúan ejerciendo de comisarios de exposiciones, desempeñando, en el caso de los antropólogos de manera más clara, tareas de mediación cultural entre los grupos y artistas representados y el público europeo. Entre estos podemos nombrar a Arnaud Morvan, Jessica de Largy Healy o Géraldine Le Roux. Otro ejemplo sería el caso de Georges Petitjean con una base de especialización antropológica pero experto en arte contemporáneo e historia del arte.

Otro tipo de agentes europeos que participan de esta circulación de las obras de forma creciente a partir del cambio de milenio son los coleccionistas europeos. Estos actúan en la circulación y promoción de los desarrollos artísticos Aborígenes australianos pos1970 a través de acciones y canales diversos. Por un lado, empiezan a desarrollarse exposiciones mostrando sus colecciones, muchas de ellas recolectadas en la década anterior, y algunas incluso formadas a partir del cambio

de milenio, como la de Sordello y Missana o la colección Essl. Entre estos coleccionistas europeos algunos actúan también como comisarios, como en el caso de la colección del embajador Jean-Jacques Dardel, que actúa como comisario en tres muestras, los coleccionistas Panhelleux (en una muestra en museo, la ya descrita de Aullach, pero en muchas en galerías privadas y sedes culturales francesas) o el rol de Theresa Burkhardt, propietaria de la colección Burkhardt, por ejemplo. Además de su participación con muestras de sus colecciones y con ejercicios de comisariado, estos coleccionistas europeos desempeñan su promoción de este tipo de arte con dos otros roles singulares a partir del cambio de milenio:

1) la creación de galerías de arte privadas dedicadas a la ampliar la visibilidad, expansión del mercado europeo y consolidación de la promoción de este tipo de arte (unas iniciativas que no analizamos en este estudio por quedar fuera de sus límites establecidos) y;

2) la fundación de museos privados fruto de sus colecciones privadas, donde exponen recurrentemente sus colecciones de arte Aborigen australiano, como es el caso de la fundación del *Aboriginal Art Museum Utrecht*, la fundación del *“La Grange” Museum*, el establecimiento del *Essl Museum Contemporary Art* y, por último, el *Kunstwerk. Sammlung Alison und Peter W. Klein*. Estas iniciativas se analizan en un caso de estudio aparte, desglosando también el rol que juegan los acrílicos en sus colecciones y muestras y, por último, las diferencias entre estos tipos de museos.

El aumento de las colecciones europeas y la visibilidad que cobran en el cambio de milenio a través de las diferentes iniciativas de sus coleccionistas prueba, por un lado, la acogida a nivel de coleccionismo particular del arte Aborigen australiano pos1970 en Europa, y en especial, la importancia del movimiento de acrílicos de los desiertos como punto central de recolección, ya que las obras de dicho movimiento están muy bien representadas en sus colecciones y conforman un foco central en la organización de muestras relativas a estas colecciones de carácter privado. Los acrílicos son, además, en la mayoría de los casos (según las narraciones de los propios coleccionistas) el detonante para forjar su colección. Por otro lado, es interesante subrayar que las colecciones europeas que toman con el cambio de milenio el espacio expositivo europeo contrastan con las de la década anterior que, como hemos visto en todos los casos, eran exposiciones de coleccionistas no-europeos, australianos tres de ellos -Holmes à Court, Ebes y Pizzi (aunque esta última desempeña un rol más allá de su colección particular)- y una procedente de Norteamérica, la de Donald Kahn.

La importancia y el alto grado de participación de estos diferentes actores europeos es la mayor singularidad e innovación relativo al cambio de milenio en relación a las décadas anteriores, hecho que prueba la vigencia del gusto por este tipo de arte, pero también, como veremos, la fascinación ligada a lo exótico, a lo no-familiar, que empuja a muchos de estos actores, especialmente a lo

coleccionistas, a centrarse e invertir en los desarrollos artísticos de las zonas más remotas, entre ellas los acrílicos.

Con las muestras compiladas relativas al cambio de milenio, muchas de ellas aún se centran en la representación de los centros pioneros en la producción de acrílicos, pero poco a poco aparecen muestras que representan nuevos centros de arte de los desiertos de reciente formación (de finales de 1990 e incluso de inicios de 2000) hecho que a la vez ilustra la continua expansión del movimiento en los desiertos y la vigencia de dicho movimiento a nivel local, para las comunidades productoras. Entre estos nuevos centros podemos mencionar *Spinifex People*, *Ampilatwatja*, *Warlayirti Artists*,... entre otros.

A nivel de países de recepción de la acogida o gestación de muestras de acrílicos o con una relevante participación de estos durante el cambio de milenio apenas expansión geográfica salvo:

- la doble exposición en el centro cultural *Cankarjev Dom* de Lubjana (Eslovenia) comisariada por el galerista Stéphan Jacob: *Art aborigène contemporain* y *Le Temps du rêve, Art Aborigène Contemporain* ambas en 2003;
- la exposición titulada *Our place: Indigenous Australia now*, en el *Benaki Museum* de Atenas, en el marco de los Juegos Olímpicos de 2004; y
- la llegada de exposiciones de acrílicos en el espacio museográfico (pero también de centros culturales) en España.

No obstante, de forma excepcional, al tratar el caso español en este capítulo, la presencia de muestras de acrílicos se remonta a la década de 1990 con la participación de Pizzi en ARCO y también con una iniciativa en galerías privadas, para contextualizar mejor las iniciativas a partir del cambio de milenio y también por ser inédita la información compilada en este caso de estudio nacional.

En relación al tipo de instituciones de acogida de las obras encontramos singularidades entre países. El caso más paradigmático, como se ha anunciado ya, es el francés donde muchas de las exposiciones temporales se hacen en o incentivadas por museos de arte no-europeo, y más concretamente museos que podríamos llamar de *arts premiers*, usando el término que se populariza en este mismo país a partir de 1990. Francia también es el único país que encontramos exposiciones de acrílicos ligadas a museos de la prehistoria. En ambos tipos de instituciones de recepción, y aunque las obras son tratadas como arte y en varios casos como arte contemporáneo discursivamente en relación a los desarrollos globales de éste, su posición en instituciones como éstas sugiere la validez y continuidad de estructuras ideológicas de catalogación ligadas aún a las contrucciones de la otredad primitiva.

En el caso español la mayoría de exposiciones de acrílicos se llevan a cabo a centros culturales ligados a instituciones bancarias, y no es hasta 2012 que una exposición de acrílicos llega a un museo, y a un museo de arte contemporáneo específicamente. En Italia de forma más clara, y como ya se ha visto con los espacio de acogida donde exponía Gabrielle Pizzi, muchos de ellos son antiguos edificios históricos que se convierten en centros culturales, sin un rol museográfico claro sino ampliamente abierto. En el espacio alemán las exposiciones siguen desarrollándose indistintamente en museos etnográficos, antropológicos y de culturas del mundo (como veremos al desarrollar la iniciativa *Pro-community*) y, a la vez, en museos y centros de arte estrechamente vinculados a promocionar desarrollos artísticos contemporáneos punteros, como es la iniciativa ya mencionada del *Sprengel Museum* de Hannover (*Opening doors*) o también la del *Ludwing Museum* de Colonia, titulada *Remembering forward* (19.11.2010 - 11.03.2011)<sup>350</sup>. Por último, encontramos las exposiciones en los museos creados por los coleccionistas antes mencionados.

Para presentar la presencia de acrílicos a través de las propuestas de exposición a partir del cambio de milenio, y el rol que desempeñan estos en las muestras, se analizan en este capítulo tres

---

<sup>350</sup> La exposición *Remembering forward* en el *Ludwing Museum* de Colonia estuvo liderada a nivel de comisariado por Kasper Köning, junto con Falk Wolf y Emily Joyce Evans. En ella se seleccionaron 9 grupos de obras, 8 de los cuales de artistas individuales representantes del movimiento de acrílicos de los desiertos (Emily Kame Kngwarreye, Clifford Possum Tjapaltjarri - Tim Leura Tjapaltjarri, Dorothy Napangardi, Ronnie Tjampitjinpa, Turkey Tolson Tjupurrurla) y del de ocre sobre tela de la región de las Kimberley (Rover Thomas, Queenie McKenzie y Paddy Bedford), y un grupo de obras de múltiples artistas de pintura sobre corteza de eucalipto de la región de Arnhem Land pertenecientes a dos colecciones de mediados del siglo XX –alrededor de 1960–, la de Stuart Scougall-Tony Tuckson (*Art Gallery of New South Wales*) y la de Karel Kupka (*Museum der Kulturen*, Bessel). La exposición no pretende ser, por lo tanto, una muestra panorámica de los desarrollos dispares y diversos del llamado “arte Aborigen australiano contemporáneo” sino presentar algunos de los desarrollos pictóricos más representativos, con artistas igualmente representativos, de algunas regiones australianas. Los textos para el catálogo (Köning, Evans y Wolf 2009) de los comisarios transparentan los objetivos y problemáticas asociadas a la representación de la selección de las obras: en primer lugar se pone de relieve la calidad de dichas producciones, y buscan presentarlas alejándose de los *tropos* más antropológicos y en diálogo con los desarrollos del arte contemporáneo global, pero sin asimilarlos ni olvidar la translación que las obras hacen de los profundos sistemas ideológicos de dichos grupos representados (*Dreaming*, territorio, socialización, identidad, etnicidad,...) y del uso de la pintura como herramienta política de denuncia colonial y de empoderamiento y renacimiento cultural y de identidad en un marco pos o neocolonial. Para ello, invitan a 5 expertos en arte Aborigen pos1970 que ejemplifican 5 de las líneas discursivas de presentación de dichas obras: la historiadora del arte y comisaria Judith Ryan que a lo largo de su trayectoria ha apostado por valoración de la calidad formal, estilística, estética de dichas producciones; el antropólogo Fred Myers que ha investigado la pintura de acrílicos en sus roles de mediación y comunicación intercultural; el comisario Djon Mundine que presenta el punto de vista de una historia del arte Aborigen como una renovada apropiación simbólica por parte de la cultura occidental; el artista-activista Richard Bell que desarrolla su teorema “*Aboriginal art is a white thing*” donde pone en el foco de atención las problemáticas (raciales) en la producción y creación artística Aborigen y en su recepción; y, por último el historiador del arte y teórico del arte contemporáneo Ian McLean que articula a lo largo de su trayectoria profesional la posición de las prácticas artística Aborígenes pos1970 en la historia (cultural y artista) mundial de la globalización. La exposición se completó con un simposio de expertos y que fue uno de los hechos más criticados de la exposición desde Australia (Mundine 2013, por ejemplo) pero también en Europa (Lüthi 2011-2012). Las críticas se centraron en la poca participación directa de agentes Aborígenes en el simposio (con la excepción de la comisaria Margo Neale), en un momento histórico (a diferencia de las precedentes décadas) donde el grado de profesionales Aborígenes ejerciendo en las diferentes esferas de circulación de las artes y las culturas Aborígenes es muy alto. Se ponía así el foco de atención de nuevo en los problemas ligados a la voz en la representación de dichas artes y artistas y en la apropiación discursiva por parte de expertos no-Aborígenes.

apartados, dos de ellos estructurados geográficamente (el relativo al arco mediterráneo, con las iniciativas de Italia, España y Grecia; y el caso francés) y uno temático, que engloba y analiza la fundación de museos por parte de coleccionistas privados y las muestras en sus sedes que exhiben acrílicos.

## 7.1.- EL ARCO MEDITERRÁNEO EN EL NUEVO MILENIO: ITALIA, ESPAÑA Y GRECIA.

### 7.1.1.- Italia

Retomamos la historia de la presencia de acrílicos en Europa siguiendo el hilo de la presencia de exposiciones de y con acrílicos (en los siguientes casos, con) en el marco geográfico italiano. Esta sección dedicada a Italia podría titularse “posPizzi” ya que (y aunque la galerista de Melbourne contribuye con la muestra itinerante ya narrada compartiendo comisariado con Achille Bonito) las siguientes exposiciones en Italia ya no dependen de Pizzi, que parecía haber tenido el monopolio en la década de 1990. Lo que no puede negársele es que es ella quién abrió la recepción artística australiana en sus exposiciones estratégicas para consolidar la promoción internacional a través de muestras satélite de las *Biennales*. Entre las exposiciones de arte Aborigen que suceden a Pizzi, debemos subrayar 3 iniciativas, una de ellas múltiple, que completan la promoción de acrílicos en Italia durante el primer tramo del siglo XXI (junto con la ya narrada de Pizzi y Bonito sobre arte del desierto en 2001-2003). Éstas tienen lugar en museos e instituciones culturales italianas de índole diversa.

1.- La primera iniciativa que se desarrolla es el proyecto de múltiples exposiciones a cargo de Luca Faccenda y Marco Parri, a partir de 2000, dentro de la llamada *National Gallery di Firenze*. Esta institución privada se dedica, de forma exponencial a partir de 1996, a la organización de exposiciones sobre arte no-europeo, con un foco de atención especial en África y Australia, con la presentación de arte y artistas contemporáneos. Sus ciclos australianos datan de 2000 y 2010<sup>351</sup>. El primero de ellos se titula *Tjukurpa* [sic]. *Il tempo del sogno. Arte contemporanea degli aborigeni australiani*, y tiene lugar en *Castiglioncello* (15.07.2000 – 3.09.2000); y el segundo es la exposición *Le Ab-origini dell'arte conteporanea. Australia today. Capolavori degli Aborigeni*

---

<sup>351</sup> Hay dos exposiciones más en 2003 y 2009 que se citan a continuación pero que tienen lugar en sedes dedicadas a otros fines culturales, una biblioteca (*Il tempo del sogno. Arte figurativa tribale degli Aborigeni Australiani*, en el *Complesso delle Oblate Biblioteca Centrale* del 8 de Noviembre al 8 de Diciembre de 2003) y en un teatro (*Lorna Fencer, e altri artisti Aborigeni Australiani*, en el Foyer del Teatro Parioli de Roma del 15 de Enero al 9 de Abril).

**di Australia**, en el *Palazzo Incontro* de Roma (18 de Enero - 25 Abril). Ambas se gestan con el soporte de la embajada australiana en Italia y la segunda, según las cifras de la página web de la misma *National Gallery di Firenze* en relación al historial de exposiciones, es la 3ª exposición más visitada (con 57.000 visitas) de todas sus iniciativas hasta la fecha, sólo por detrás de dos exposiciones en relación al arte africano<sup>352</sup>. Ambas exposiciones son iniciativas privadas que se gestan en Europa sin la participación de agentes australianos y ninguna de ellas se lleva a cabo en museos propiamente dichos sino (como también veíamos en gran parte reflejado en la línea de Pizzi) en espacios pluridisciplinarios, muchos de ellos edificios históricos reformados para la promoción cultural, que constituyen uno de los entramados expositivos más relevantes a nivel nacional italiano.

Ambas muestras se centran en producciones de las zonas más remotas, desiertos (con alta representación de acrílicos), Anrhem Land (con escultura especialmente) y las Kimberley (ocres sobre tela), sin referencia a otras regiones artísticas (ni en el espacio expositivo ni en el catálogo de la segunda<sup>353</sup>). Para su representación textual (en el catálogo de la segunda) la espiritualidad, la sacralidad y la antigüedad de dichos grupos son los elementos más destacados en la articulación que éste hace de las estructuras de vida tradicionales de dichas zonas artísticas, en una descripción que es explícitamente deudora de la obra de Bruce Chatwin (*Songlines* 1986), que parece servir de vara para medir el valor y la autenticidad de las obras contemporáneas en la primera parte del catálogo. No obstante, la presentación de estas obras dialoga con lo contemporáneo de varios modos a nivel textual en el catálogo: por un lado la creatividad y la modernidad visual de las obras son constantemente reforzadas describiendo el trazo, los colores, el gesto, y también estableciendo conexiones con artistas de la tradición artística occidental (como Burri, Hartung, Dubuffet, Reinhardt); y, por otro lado, las obras son presentadas como el lenguaje con el que estos grupos se dirigen al mundo, y como ejemplos, de resistencias a la globalización creciente y, a la vez, como éxitos de la misma, ya que a través de la misma estos artistas son absorbidos en el mercado artístico y en los circuitos artísticos occidentales, antes negados a estos grupos. Vemos como, discursivamente, la representación textual de los grupos y sociedades a los que pertenecen los artistas se ancla en lo primitivo, mientras que la representación textual de sus creaciones valora discursivamente las obras destacando tanto su calidad formal (asimilándolas al modernismo artístico), pero también su complejidad y desafío conceptual entre lo local y lo global, entre lo tradicional y lo moderno (haciéndolas partícipes de debates actuales del mundo del arte). Discursivamente el catálogo de esta muestra juega con las políticas, sin contradicción<sup>354</sup>, de

---

<sup>352</sup> V. <http://www.nationalgalleryfirenze.it/memory/index.htm> (consultada por última vez 07.07.2015).

<sup>353</sup> Faccenda y Parri 2010.

<sup>354</sup> V. también Torgovnick 1990 para comprender la mealabilidad discursiva (y de uso) del concepto primitivo y la estructura ideológica que conlleva detrás.

asimilación y exotización (Karp 1991b) ligadas a la representación de la alteridad, que se gesta y consume en el uno. Este hecho se acentúa por la no participación Aborigen en la articulación de la muestra.

2- *Australian Modern*<sup>355</sup> de 2002 es la segunda iniciativa que tuvo lugar con el cambio de milenio en Italia. Ésta se llevó a cabo en la *Fondazione Mudima* de Milano (23.04.2002 – 24.05.2002), un espacio dedicado a la promoción de la cultura contemporánea, focalizándose en las artes visuales, la literatura y la música. La iniciativa la lleva a cabo la galería de Melbourne *Lauraine Diggins Fine Art*, fundada por Lauraine Diggins en 1974. La galería de Diggins no se especializa sólo en arte Aborigen<sup>356</sup>, y eso queda reflejado en la propuesta italiana, donde presenta una selección que tiene por objetivo representar algunos de los artistas y movimientos más relevantes del siglo XX, haciendo un recorrido de la historia del arte australiano de ese siglo (entre los no-Aborígenes Sydney Nolan, Albert Tucker, Peter Churcher, Arthur Boyd). El arte de los desiertos queda representado por obras de la comunidad de Utopia, alguna tela de Haasts Bluff y Papunya y otras del centro de arte *Ampilatwatja* de Alice Springs<sup>357</sup>. Vemos en este caso que la iniciativa inserta los desarrollos de los desiertos en la narrativa artística nacional, como uno de los grandes movimientos del siglo XX (el texto de Daniel Thomas, antiguo director de *Art Gallery of New South Wales* ilustra textualmente esta posición). De nuevo encontramos, como en el caso de Pizzi, que la muestra está impulsada por una galería privada, pero es la primera vez que en Italia se presenta una muestra donde artistas Aborígenes y no-Aborígenes australianos dialogan en el espacio expositivo.

3.- la última de las muestras tiene lugar en Nuoro, Cerdeña en el *MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro* y se titula: *Dreamtime*<sup>358</sup> (11.02.2011 – 28.08.2011). Por la cantidad de obras en exposición (más de 290) y por el espacio reducido del museo, la exposición se dividió en dos partes: *Dreamtime: lo spirito dell'arte aborigena* (11 de Febrero - 1 Mayo) y *Dreamtime: arcaicità e astrazione. Il linguaggio dell'arte aborigena* (06 Mayo - 28 Agosto 2011). Para el comisariado de la exposición se cuenta con la experiencia de la artista Aborigen Maree Clarke, en ese momento comisaria jefe del *Koorie*<sup>359</sup> *Heritage Trust*<sup>360</sup> de Melbourne, junto con Amanda Jane Reynolds<sup>361</sup>. La mayor parte de las obras de esta

---

<sup>355</sup> Referencia del catálogo Diggins 2002

<sup>356</sup> En su página web ([www.diggins.com.au](http://www.diggins.com.au)) anuncia sus especialidades: “Australian colonial, impressionist, modern, contemporary and Australian Aboriginal painting, sculpture and decorative arts” convirtiéndose en un galería interdisciplinaria y también cronológicamente transversal.

<sup>357</sup> Poner artistas nota pie: entre ellos (con obras de Emiliy Kame, Gloria Tamerr Petyarr, )

<sup>358</sup> V. el catálogo: Gotti y Sandrini 2011.

<sup>359</sup> Recordemos que “Koorie/Koori/Gurri” es el nombre genérico usado por los grupos Aborígenes de la zona de Victoria y New South Wales para diferenciarse de otros grupos Aborígenes de otras regiones: por ejemplo Yolgnu en Anrhem Land, Nunga en South Australia, Nyoongar en Southern Western Australia, entre otros.

<sup>360</sup> <http://www.koorieheritagetrust.com/> (consultada por última vez 07.07.2015)

<sup>361</sup> *storyteller*, comisaria e investigadora fundadora de la Stella Stories.

exposición forman parte de la colección privada de Hans Sip<sup>362</sup>, y permite mostrar obras de casi la totalidad del territorio nacional australiano. Al tomar un lugar central la colección de Sip, y como él mismo cuenta en el catálogo de la muestra, a lo largo de los años ha reunido una colección centrada en propuestas altamente figurativas, convirtiéndose en una excepción la selección de acrílicos de los desiertos. La exposición en Nuoro debe ser considerada como la primera exposición en Italia que se propone mostrar la diversidad artística y regional las manifestaciones contemporáneas de las culturas Aborígenes, poniendo en diálogo artistas del Northern Territory (Anrhem Land y desiertos), Queensland, Victoria y New South Wales y también los de las Tiwi Islands y los de Tasmania. La involucración del *Koorie Heritage Trust* a través de la participación directa de su comisaria jefe (Maree Clarke) implica la recuperación del control narrativo en torno a la representación de estas culturas. Clarke completa la presentación de la diversidad visual que propone la muestra con una presentación textual (en el catálogo) donde presenta la diversidad social (ligada a la experiencia histórica) de los grupos Aborígenes hoy. Los textos del catálogo a cargo de Clarke, con la colaboración de Reynolds, subrayan la desposesión histórica y propone ver las obras bajo la seña del renacimiento cultural que supone la práctica artística a partir de 1970 (como mecanismo de mantenimiento y recuperación de la identidad y el control en las vidas de estos grupos después de las narrativas de silencio australianas) con un alto contenido de herramienta política. Dos son los hilos conductores que Clarke propone para afrontar la muestra: historia y *Dreaming*, contextualización y revisión histórica y espiritualidad (pasada, presente y futura). La exposición contó con el apoyo institucional y oficial de las respectivas embajadas (italiana en Australia y viceversa), el Ministerio de Asuntos Exteriores italiano, el instituto de cultura italiano y el consulado italiano en Melbourne; por ello son un ejemplo más (por la gestación de la muestra a través del *Koorie Heritage Trust*) de que en relación al arte Aborigen contemporáneo, las agendas de los grupos implicados y el gobierno comparten puntos en común. Esta exposición es aún más relevante porque la voz la toma el *Koorie Heritage Centre*.

#### 7.1.2.- España

Siguiendo en el arco mediterráneo, y también a nivel nacional, puede apuntarse el caso español. En España los acrílicos de los desiertos no llegan a una institución cultural hasta 2004 y a un museo propiamente hasta 2012. Pero, como anunciábamos más arriba, vamos a considerar una serie de antecedentes relevantes: las participaciones de Pizzi en ARCO, las iniciativas privadas de la galería Alfredo Melgar y la participación de Australia como país invitado en ARCO 2002. Aunque estos

---

<sup>362</sup> Que es también propietario de la galería *Aboriginal Exhibitions*, en la que el nombre mismo ya explicita también su rol en la organización de exposiciones.

tres antecedentes no entran en los límites establecidos por nuestro estudio, en el caso español se hace una excepción, ya que no hay ninguna investigación realizada en relación a la presencia artística Aborigen en el espacio expositivo español en general (ni tampoco de los acrílicos), y este apartado se presenta como contribución a ello (y también debido a que esta investigación doctoral se inserta en el marco académico español).

En primer lugar, no hay que olvidar la participación de promoción internacional pionera de Pizzi en ARCO 1989 con las obras de los 15 artistas de Papunya. Pizzi vendió todas sus telas. Ninguna a coleccionistas españoles, todos internacionales. En 1991 y 1992 repitió en ARCO con escultura de Maningrida, pinturas de Judy Watson y obras de Lin Onus (Wright 1998). También participa en las ediciones de 1993 y 1994, y finalmente en ARCO 2002, como una de las 16 galerías invitadas porque en esa edición Australia fue el país invitado, punto que retomamos en breve. Con sus pioneras participaciones, especialmente, da la oportunidad a los expertos españoles de conocer los desarrollos del arte Aborigen, pero no encuentra acogida en los museos españoles ni tampoco por parte de coleccionistas.

El segundo antecedente relevante, fruto de la iniciativa privada, es la organización de una exposición dedicada al movimiento de acrílicos en la Galería Alfredo Melgar de Madrid, en la fecha temprana de 1990 (Febrero, Marzo y Abril) titulada *Tjukurrpa (ensueños): pintura Aborigen del desierto australiano*. El interés de Melgar por el arte Aborigen llega vía Francia (donde había trabajado como fotógrafo en la galería Maeght), a través de las obras adquiridas por unos amigos suyos y luego a través de su amistad con Anne Tardy que junto con Claire Merleau-Ponty estaban organizando su exposición para el *Musée en Herbe, Uluru: les Aborigenes d'Australie* para 1988.

Tardy contribuye en el catálogo<sup>363</sup> para la exposición de Melgar con una entrevista realizada a Baudrillard en 1989, en el marco de la exposición francesa. En el mismo catálogo, y después de presentar la complejidad del sistema cosmológico Aborigen, ligado a la ley, la espiritualidad y evidentemente a la estética, la antropóloga Barbara Glowczewski introduce la práctica contemporánea. Glowczewski lo hace centrándose en las negociaciones, significaciones y oportunidades que representa ésta a nivel local, estableciendo cambios pero también continuidades con los roles tradicionales de la estética. Los acrílicos son presentados como herramientas políticas, sociales y de mantenimiento cultural, sin negar su creatividad y singularidad artística. Glowczewski se vuelve luego a la recepción de dichas producciones a nivel internacional, y lo hace anunciando el peligro que suponen ciertas miradas en expansión a finales de 1980, en especial por parte de “un discurso posmoderno que reduciría la existencia de este arte extraordinario a un misticismo universalista alejado de todo contexto” (Glowczewski en Melgar 1990: 30), como hemos visto en

---

<sup>363</sup> Melgar 1990.

relación a algunas de las muestras descritas como *Australie, le rêve et le réel* de 1983 o *Magiciens* de 1989.

El objetivo de Melgar, según sus propias palabras en el mismo catálogo, es abrir la nula apreciación española hacia este tipo de arte, y lo hace referenciando la buena acogida que este tipo de obras de acrílico encuentran en las mismas fechas en otros países europeos; una postura que queda consolidada también con las palabras del, por aquel entonces, embajador australiano en España (Charles Mott en Melgar 1990).

Para llevar a cabo la realización de la exposición, Melgar se traslada a Australia. Su conocimiento en relación al arte de Arnhem Land (corteza sobre eucalipto y escultura) llega de la mano de los que serán los fundadores de la galería de Sídney *Annedale Galleries*, Anne y Bill Gregory. Por otro lado, su interés inicial por las pinturas de acrílicos de los desiertos llevó a Melgar a la comunidad de Yuendumu, donde Christine Lennard, por aquellos entonces coordinadora del *Warlukurlangu*, le introdujo el arte Warlbiri. La exposición se centra en el arte de los desiertos, Yuendumu, con 48 acrílicos, completados con una pequeña selección de arte escultórico de Arnhem Land, de los centros de Maningrida y Yirrkala (en total 12 piezas entre postes ceremoniales y escultura figurativa de animales-ancestros). Dicha selección de Melgar llega a Barcelona el siguiente año, 1991, con el mismo título, en la Galería Greca<sup>364</sup> e itineraria por diversos centros culturales de la comunidad de Madrid bajo la red ITINER (comunicación personal con la galería Junio 2014).

Esta no es una iniciativa aislada del galerista de Madrid, será diez años más tarde, en el 2000, que Melgar sigue con esta promoción del arte de los desiertos con la exposición titulada *Tjukurrupa*, de nuevo en la misma galería; y luego repetirá en 2007 con *Aborígenes australianos, cultura del futuro*, en este caso mostrando la selección de obras también en galerías privadas de Lyon y París y en el espacio Bancaja en Castellón, Valencia.

El tercer antecedente es la muestra, ya mencionada, titulada *Arte y espiritualidad Aborigen* que puede visitarse en la Capilla Oidor de Alcalá de Henares en el contexto del Festival de Arte Sacro de Madrid en 2001. La selección de las obras corre a cargo de la galerista de Melbourne Beverly Knight fundadora de la *Alcaston Gallery* que, junto con Gabrielle Pizzi, es la otra gran figura de promoción internacional de las diversas manifestaciones artísticas Aborígenes a partir de 1970, aunque su promoción europea se centra en el contexto de ferias de arte especialmente. Esta diversidad queda ejemplificada en la selección de obras y artistas para la muestra, y era uno de los objetivos explícitos de Beverly Knight que era muy consciente de que estaba delante de un público

---

<sup>364</sup> V. Bufill 1991.

nuevo<sup>365</sup>. Ésta es, hasta la fecha, la exposición más panorámica de las manifestaciones artísticas contemporáneas Aborígenes de Australia en el espacio expositivo español.

Los acrílicos de los desiertos quedan representados por artistas de la *Papunya Tula Artists* (14 artistas<sup>366</sup>), la comunidad de Utopia (2 artistas –Kathleen Petyarre y Angeline Pwerle–), la de Lajamanu (Lorna Napurrurla Fencer) y de una artista asentada en Alice Springs (Bessi Liddle); y la presentación del arte de los desiertos ocupa un rol singular en el catálogo, de la mano de Christine Nicholls (quien desarrolla todos los textos), que presenta como caso de estudio la compleja (en términos de negociación intraAborígen) génesis del movimiento de acrílicos en Lajamanu, del que fue observadora y participante durante su trabajo de campo con los Warlbiri en la década de 1980.

El cuarto y último antecedente es la participación de Australia en ARCO como país invitado en 2002. Entre las 16 galerías australianas invitadas varias muestran los desarrollos más contemporáneos de las manifestaciones Aborígenes del país<sup>367</sup>. Los acrílicos son representado casi en exclusiva por la *Alcaston Gallery* de Melbourne (con Beverly Knight al frente) y por la *Gallery Gabrielle Pizzzi*. No obstante, en esta edición de ARCO son mayoritariamente los llamados “artistas urbanos” trabajando en soportes fotográficos, vídeo y materiales digitales, los que más captan la atención, a juzgar por las críticas en la revista de crítica artística más internacional de la época y plataforma de formación discursiva en torno al arte contemporáneo: *Lápiz*. De hecho la revista dedica un número (179/180) parcialmente monográfico al arte Australiano, con contribuciones de Paco Barragán (“Photographica Australis” y “De camino a (ning)una parte”), Ian North (“La gran historia”), Wally Caruana (“Cambio de manos”), Blaire French (“Museos, galerías y espacios de arte en Australia”), M.A. Greenstein (“Arte o baño al sol”) y Russell Storer (“Las galerías australianas en ARCO”).

Como evento satélite de la participación de Australia, el *Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía* de Madrid cede sus salas del Palacio del Retiro a la exposición temporal *Raminginig: Arte aborígen [sic] australiano de la tierra de Arnhem*. Esta parada en Madrid forma parte del *tour* internacional

---

<sup>365</sup> “No se trata de una selección definitiva o exhaustiva del arte indígena australiano, sino más bien una muestra de la diversidad y potencia creativa de muchos grupos ideomáticos de diferentes. (...) La respuesta de muchos artistas y de sus agentes artísticos ante la propuesta de incluir obras representativas en esta exposición fue abrumadora. Por lo tanto, decidimos seleccionar una obra reciente de cada artista de actualidad (...) Todos los artistas acogieron con gran entusiasmo la perspectiva de exponer sus obras en Madrid ante un nuevo público (...)” (Knight en Nicholls 1991:s/n),

<sup>366</sup> George Tjapanangka, Willie Tjungarrayi, Bobby West Tjupurrula, Charlie Tjapangati, Naata Nungarrayi, Lucy Nungarrayi, George “Tjampu” Tjapaltjarri, Geroge “Tjampu” Nungarrayi, Joan Nampitjinpa, Benny Tjapaltjarri, Yinarupa Nangala, Ray James Tjangala, Nolan Tjapangati, Makinti Napanangka.

<sup>367</sup> Por ejemplo, Pizzi exhibe obras de los desiertos, esculturas de Maningrida y otros centros de Arnhem y fotografía de Brook Andrew. Beverly Knight presenta artistas de varias zonas de las llamadas remotas, entre ellas la obra de Petyarre y Ginger Riley. La *Tolando Gallery* de Melbourne también presenta obra de artistas Aborígenes, entre ellos obra de Judy Watson. La galería *Sutton* también de Melbourne representa la obra de Gordon Bennett. Tracey Moffatt y Destiny Deacon son presentadas por la galería *Roslyn Oxley* de Sídney. V. Storer 2002:39-43, de donde se ha vaciado esta información.

de la exposición titulada *The native born: objects and representations from Ramining, Arnhem Land*, una muestra seleccionada y comisariada por Djon Mundine con una clara apuesta visual totalmente estetizante, sin aparato contextual (algo que compensa textualmente el extenso y detallado catálogo que acompaña la muestra<sup>368</sup>). La apuesta por la visualidad de Mundine refleja el objetivo de la muestra y su itinerario mundial: el de consolidar un giro en la recepción de las obras de Arnhem Land, como arte contemporáneo, ya que muchas eran consideradas aún como artefactos, *craft* o *folk art* por parte de público y crítica europeos (y en menor medida americanos) por sus soportes naturales y arraigo en los sistemas cosmológicos tradicionales, de los significados de las piezas y de sus motivos.

Precisamente esta es una parte de la recepción crítica que recibe la muestra en España, por ejemplo de la mano de Santiago B. Olmo en la crítica titulada “Arte Aborigen Australiano” en el siguiente número (181) de la revista *Lápiz* donde, apoyado en la gran antigüedad de las naciones Aborígenes y en los complejos significados ideológico-estructurales que canalizan las formas estéticas de las cortezas sobre eucalipto y los postes escultóricos, referentes al *Dreaming*, sugiere tratar sus artes actuales separadas de los desarrollos artísticos contemporáneos. Su argumentación es que la aceptación de producciones como las mostradas en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía vacían de significado el concepto de arte contemporáneo<sup>369</sup>, y no que ayudan a repensarlo como sugieren otros críticos entre ellos los críticos y académicos Aborígenes, como hemos desarrollado ya largamente.

El foco de presentación y recepción (a través de la crítica artística) de la participación de la Australia artística Aborigen en ARCO refleja de nuevo las inquietudes y evoluciones de consumo y promoción a nivel nacional australiano: mientras que los acrílicos fueron el primer movimiento Aborigen en desafiar los desarrollos del arte contemporáneo en la década de 1980 y 1990 éstos se han convertido en un movimiento reconocido, asimilado como emblema nacional y más asimilable

---

<sup>368</sup> Mundine (2002).

<sup>369</sup> “Las piezas expuestas han sido realizadas en la actualidad pero se remiten a una interpretación de la naturaleza de honda espiritualidad regida por códigos representativos y visuales entroncados con una tradición ancestral que los expertos remontan a unos 65.000 años de historia cultural continua y por ello es considerada, desde una perspectiva lineal, como la cultura más antigua del mundo. Por ello pensamos que la exposición plantea algunos problemas y contradicciones que no deben ser pasados por alto y mucho menos minimizados. Al asumir la perspectiva lineal de la historia, si consideramos que los restos arqueológicos de hace miles de años pertenecen a la misma visión que la producción actual, la noción de contemporáneo pierde su peso específico. Sin duda en todo este enredo subyace un problema hondamente político, donde intervienen elementos de culpabilidad y la necesidad (de imagen política) de ofrecer un espacio de cultura igualitaria a la minoría originaria del país, que ha sido durante los dos últimos siglos oprimida, olvidada e incluso rechazada. En otros lugares del mundo donde la historia ha sido asumida de otra manera, este tipo de herencia cultural no se denomina arte contemporáneo, sino cultura popular o artesanía, su marco apropiado son los museos de antropología o aquellos que estudian las tradiciones populares vivas. Los términos artesanía, antropológico o popular son meramente descriptivos y no contienen ningún juicio de valor. Considerarlos arte contemporáneo implica vaciar de sentido la propia noción de arte contemporáneo.” (Olmo 2002:82).

en términos artísticos; desde finales de la década de 1990 y con el cambio de milenio, la promoción se centra en consolidar el giro taxonómico de ciertas producciones de Anrhem Land y en la promoción de artistas “urbanos”, que son los mejor representado en ARCO 2002.

Es en 2004 cuando se materializa la primera iniciativa expositiva en un centro cultural español. Ésta se lleva a cabo en el centro de exposiciones temporales *La Fontana d'Or* en Gerona, vinculada a la Caixa Girona (hoy parte de la obra social La Caixa) e importante referente cultural para los municipios de gerundenses. El encargo de organizar una exposición de arte Aborigen es transmitido por parte del director de *La Fontana* a Gabriel Planella (en ese momento viviendo en Australia) y tres años después la muestra se materializa con el nombre ***Porta oberta al Dreamtime. Art Aborigen contemporani d'Austràlia (Puerta abierta al Dreamtime. Arte Aborigen contemporáneo de Australia)***.

Los amplios contactos artísticos de Planella en Australia son fundamentales para la calidad de la muestra, entre ellos galeristas (como Beverly Knight), comisarios (como Caruana), administradores de centros de arte (como Cecília Alfonso o Apolline Kohen) y coleccionistas privados; todos ellos actores de suma importancia en la tarea de “hacer realidad”, desde 1970, un mercado y aparato discursivo para la circulación de las manifestaciones Aborígenes contemporáneas, especialmente de los movimientos y artistas creando en comunidades aisladas, que es en las que se centra esta exposición. La larga exposición y contacto de estos actores con los artistas de las diferentes comunidades demuestra un conocimiento de primera mano de la realidad local de las comunidades de origen de los artistas y de las inquietudes y desarrollos de los mismos.

La muestra busca centrarse en los desarrollos artísticos de los artistas representados en la muestra y de sus movimientos de origen, “liberada”, según los organizadores, “de connotaciones historicistas y antropológicas” (Planella 2004:14)<sup>370</sup>. Los especialistas del catálogo responden a esta premisa con textos de análisis de las singularidades artísticas, procesos creativos y fases estilísticas de los artistas representados en la muestra, a través de su conocimiento directo de los artistas y a través de la transcripción de citas y frases de estos, desplegando su rol de mediación en relación a los artistas<sup>371</sup>. Eso no significa que la exposición olvide la marginalización sufrida por parte de las sociedades aborígenes en el marco colonial, bajo las políticas gubernamentales hasta mediados del siglo XX y en relación a la marginalización contemporánea actual, pero es el texto de Vivien Johnson el que

---

<sup>370</sup> “liberada de connotaciones historicistas y antropológicas” (Planella 2004:14)

<sup>371</sup> Vivien Johnson para Papunya, Cecília Alfonso -directora ya en 2004 y hasta la fecha del *Warlukurlangu* de Yuendumu para los artistas de ese centro, el comisario Aborigen y académico Wally Caruna para las artistas de Utopia y los de la región de las Kimberley, Beverly Knight para los de Ngukurr/ Limmen Bight al sureste de Anrhem Land y para los de la Isla de Melville en las Islas Tiwi y finalmente la directora del centro de arte de Maningrida, Apolline Kohen, para los artistas del centro que administra.

más explícitamente arremete contra una apreciación sólo estética (sin contextualización social e histórica) de las obras, por la desactivación de su potencial político y de mejora en la creación de diálogos interculturales, y para evitar también miradas exóticas a dicho arte. Esta postura la hace explícita al final de su texto, cuando cita un trozo de la entrevista que Anne Tardy hace a Baudrillard, sobre las obras Aborígenes, para el catálogo de la exposición de Melgar en Madrid en 1990. Baudrillard dijo:

“Estoy buscando una diferencia radical. Siento que existe un objeto que es muy diferente, muy extraño, y quiero conservar la extrañeza. No quiero hacer etnología (...) Australia y los Aborígenes son hasta cierto punto un subterfugio. No me preocupa su realidad, sus problemas internos reales. Para mí son un objeto”. (Baudrillard en Melgar 1990:141-142)

A lo que Johnson responde:

“Si la visión de Baudrillard es ampliamente compartida entre los espectadores españoles de esta exposición, mi intento de hacer que estas pinturas y las tradiciones artísticas de las que han nacido sean más comprensibles para el público europeo será fútil. Sin embargo, yo persevero, porque me parece un grave perjuicio, tanto para los fundadores de *Papunya Tula Artists* como para las nuevas generaciones de artistas que están sacando adelante en el siglo XXI lo que comenzaron, no reconocer que sus obras nos suplican que ‘eduquemos nuestra vista’ en las verdades de otra cultura, uniendo los puntos de la historia” (Johnson en Planella 2004:148)

La exposición se centra en representar los artistas de las llamadas “zonas remotas”. La no inclusión de artistas urbanos se debe, en palabras del mismo comisario: “a que no se basan en los Sueños” (2004:146). En el contexto que da Planella, esta posición no niega la importancia artística de las obras de los llamados “artistas urbanos”, pero sí alimenta un discurso sesgado basado en ciertas nociones de autenticidad étnica que se trasladan a la selección artística para la muestra (parece que si los artistas no “tienen” *dreaming* no son tan “auténticamente” Aborígenes, por lo que no pueden entrar en la muestra planteada, hecho que desvela el exotismo aún imperante en la aproximación europea hacia este arte).

La exposición se muestra en Girona de 24 de Septiembre al 24 de Noviembre y luego en otro centro cultural ligado a la acción social de Caixa Terrassa, el *Centre d'Arts de Caixa Terrassa* (Terrassa, 20.11.2004 – 09.01.2005<sup>372</sup>).

---

<sup>372</sup> Información ofrecida por Beverly Knight de la Alcaston Gallery en comunicación personal de Septiembre de 2014, ya que no figura en el catálogo.

Por último en relación a esta exposición, el comisario dice que la exposición se plantea como introducción del arte Aborigen en España, reforzando que: “A pesar de ser un valor artístico en alza en países como Estados Unidos, Francia, Alemania y Gran Bretaña, el conocimiento que de él se tiene en el conjunto de España resulta aún precario, como lo demuestra su ausencia de los museos de arte contemporáneo” (Planella 2004:146). Esta última afirmación es cierta y cambia mínimamente casi diez años más tarde, en 2012, cuando el *Institut Valencià d'Art Modern* (IVAM) acoge la exposición titulada *Arte indígena contemporáneo en Australia. Colección Sordello-Missana* (31.01.2012 – 16.04.2012). Luego la misma se mostrará en el Museo *Regional de Arte Moderno* de Cartagena (10.09.2012 – 28.10.2012) y ya en 2013, con cambio de título (*Arte en Australia. Modernidad indígena*) en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (5.02.2013 – 31.03.2013).

La exposición está centrada en mostrar la colección Sordello-Missana, una colección joven en relación a las colecciones privadas analizadas hasta el momento que se constituyen (y a la vez impulsan) en los años iniciales del movimiento de los desiertos y de la eclosión del llamado arte Aborigen contemporáneo. Por otro lado, la de Sordello-Missana se empieza a gestar con el cambio de siglo, creando el tándem Sordello-Missana en 2005 y sus obras iniciales fueron recolectadas por Sordello a partir de 2009<sup>373</sup>. Ésta cuenta ahora con unas 120 obras de unos 80 artistas, y como muestra la exposición del IVAM, por ahora, la región/movimiento artístico mejor representados son los acrílicos de los desiertos. No obstante esta es una colección en formación, que a través de los consejos de Ian McLean y Erica Izzett (que son también los comisarios de la muestra del IVAM), está ampliándose especialmente en relación al los llamados artistas “urbanos”.

A España los comisarios llegan con una selección de 50 artistas de distintas comunidades de los desiertos (Amata, Balgo, Haasts Bluff, Irrunytju, Kiwirrkura, Lajamanu, Mount Liebig, Yuapari, Papulakutja, Papunya, Patjarr, Tjukuria, Utopia, Walunguru, Warakurna y Yuendumu) muchas de ellas nuevas comunidades artísticas fundadas a lo largo de 1990 y también con el cambio de milenio. Los artistas de acrílicos se acompañan con una selección de obras de Mornington Island (región que tiene su eclosión artística en el cambio de milenio), obras de Ngukurr en Arnhem Land y dos obras de artistas urbanos, uno de Judy Watson y otra de Christian Thompson, que son los que respectivamente abrían y cerraban la exposición.

La voluntad de Sordello y Missana es promocionar los desarrollos del arte Aborigen contemporáneo como tal, en museos de arte contemporáneo relevantes en los circuitos internacionales. Por ello, en los últimos años se han dejado aconsejar a nivel de selección de piezas por Ian McLean, catedrático de arte contemporáneo en la Universidad de Geelong (Australia) y una de las eminencias sobre los desarrollos artísticos Aborígenes contemporáneos y sus diálogos con las

---

<sup>373</sup> V. Forrest 2012, en la entrevista que hace a Marc Sordello en el contexto de la exposición en el IVAM.

tendencias del mundo del arte contemporáneo global. Es precisamente McLean, junto con Erica Izzet, los comisarios de la mayoría de exposiciones de la colección Sordello-Missana en Europa. En los textos de McLean que acompañan la exposición de Valencia define la contemporaneidad de estas obra, no de forma temporal sino porque son obras de arte que abordan el mundo contemporáneo (McLean e Izzet 2012:15), visión contraria a la de Olmo antes referida.

Como ya hemos anunciado en otras ocasiones, para McLean las producciones Aborígenes - de los desiertos especialmente - son un ejemplo de algunos desarrollos artísticos de sociedades indígenas en el creciente mundo global, que “buscaron encontrar un punto intermedio entre la ciudadanía y las identidades ancestrales” (McLean en McLean e Izzet 2012:18). Esto, a nivel artístico, les ha llevado a desarrollar a lo que él mismo conceptualiza como “modernismos Indígenas”: “modernizando de forma coherente sus propias tradiciones con prácticas híbridas –lo que yo llamo modernismos Indígenas- que ni abandonan la tradición ni rechazan la modernidad” (McLean en McLean e Izzet 2012:18). Por ello McLean afirma en relación a los acrílicos: “Lo que hace del movimiento artístico del Western Desert un modernismo Indígena es la singular forma en que fundió lo ancestral con la modernidad. (McLean en McLean e Izzet 2012:22)” y que, según el mismo historiador del arte, es una de las principales aportaciones y características por las que dicho movimiento artístico de los desiertos se convierte en plenamente contemporáneo, en el sentido que dialoga con los debates actuales del mundo crecientemente global formado y herencia de la ruptura con la hegemonía del paradigma moderno, tanto artístico como ideológico. Además, según el mismo McLean, el movimiento se inserta en la nacionalización y mercantilización imperantes en el mundo global, convirtiéndose en una “marca” (artística) flexible, que sobrevive en las condiciones globales culturales y socioeconómicas imperantes hoy e impuestas, pero manteniendo la validez intraAborigen para los grupos implicados en su creación y producción.

La itinerancia de la colección de Sordello y Missana en el marco expositivo español entre 2012 y 2013 es contrapartida de un acto de diplomacia cultural entre ambos países, ya que 2012 fue el año de España en Australia. De nuevo las manifestaciones artísticas Aborígenes participan de la promoción nacional australiana a nivel gubernamental, pero en este caso, a través de una colección formada por parte de coleccionistas europeos.

### 7.1.3.- Grecia

Es en el mismo registro de diplomacia cultural entre países y de los roles de representación nacional de las culturas Aborígenes para la presentación internacional australiana, que se inserta la siguiente muestra que tiene lugar en Grecia ***Our place: Indigenous Australia now*** (2004). Esta tiene lugar en *Benaki Museum* de Atenas, una institución que dedica gran parte de sus colecciones a la historia de Grecia pero que también ostenta secciones dedicadas al arte islámico, copto, precolombino e

incluso una sección dedicada a juguetes. El *Benaki Museum* es uno de los museos helénicos más relevantes en el marco expositivo nacional y según la información compilada para la creación de la historia de la presencia de acrílicos en Europa ésta es la primera exposición en la que estos hacen aparición en el marco museístico heleno.

La exposición se enmarca en el contexto de los Juegos Olímpicos de 2004, celebrados en Atenas, y Australia, como anterior anfitrión de los Juegos (Sídney 2000) ofrece una muestra surgida de la colaboración del *Powerhouse Museum*, de New South Wales, y el *Museum Victoria*, Melbourne, con un equipo comisarial íntegramente formado y controlado por agentes Aborígenes (Gary Foley, James Willson-Miller, Keith Munro, Calne Muir, Steve Miller y Fabri Blacklock). Ésta no es una exposición dedicada al arte (histórico y/o contemporáneo) de las sociedades Aborígenes sino que es una exposición de carácter socio-cultural y étnico, que - como indica su título - presenta el lugar de las sociedades indígenas australiana “ahora” (2004).

Para llevar a cabo esta misión el equipo comisarial utiliza el arte (histórico y contemporáneo) como herramienta de representación de identidad (ligado a sus usos como instrumento de identificación, soberanía y conocimiento sobre el territorio) a la vez que como poderosa herramienta sociopolítica contemporánea de denuncia al pasado colonial, de la marginalización gubernamental (presente y pasada) y de forma de empoderamiento y visibilidad (nacional e internacional) en el marco nacional e internacional.

La presentación y autorepresentación en esta muestra internacional del lugar de las sociedades y culturas indígenas australianas “hoy” se desglosa en 7 apartados, tanto en la muestra como en el catálogo, siendo éstos: 1) *spirit: between the earth and the stars*; 2) *country: on the land forever*; 3) *conflict: disruption, displacement, destruction*; 4) *conflict: democracy, unity, affinity*; 5) *family: strenght in community*; 6) *culture: renewal and revival*; y, al final, 7) una sección dedicada a los museos y la cultura Aborigen ahora (*Australian museums and indigenous cultures now*). Esta última sección se inserta e ilustra la importancia de los debates entre museos, estados y comunidades indígenas sobre la cultura material de estos grupos que se encuentra en museos nacionales e internacionales fruto de los distintos procesos de recolección coloniales (expediciones, expolios, regalos, excavaciones,...entre un amplio abanico de prácticas); un debate de raíz internacional y global.

El equipo comisarial aprovecha la exposición para poner en conocimiento en un ámbito de acción y visibilidad internacional los cambios en legislaciones gubernamentales y prácticas museísticas australianas asociadas a procesos de colaboración, cooperación, formación y también negociación entre las comunidades indígenas australianas y la red de museos australianos, creando en el espacio visual expositivo y en el espacio textual del catálogo un marco reflexivo relativo a los cambios de los últimos diez años (1994 - 2000). Se toma la fecha de 1994 como punto de partida de cambio en

el marco legislativo, con la aprobación del *Native Title Act* o *Legislation*, que, como hemos mencionado ya, permite, para conseguir legalmente el título nativo: “the capacity of Indigenous communities to provide evidence of unbroken connections to the land through the performance of rituals and through other cultural evidence such as objects that are significant to a particular place and which indicate a continuous custodianship.” (VV.AA. 2004:104); por lo que la cultura material tanto histórica como de creación contemporánea ocupa un lugar de acción y cambio central en las realidades de dichos grupos a nivel nacional, convirtiéndose en herramienta político-social y judicial.

Entre todos los procesos que se ilustran en este apartado los comisarios subrayan el rol de los museos en la formación y empleo de un mayor número de profesionales Aborígenes como un elemento fundamental para el constante cambio en las políticas museísticas y el creciente contacto y consulta con comunidades indígenas (VV.AA. 2004:104). En conjunto, como sintetiza el texto, con estas prácticas los museos australianos se convierten en importantes actores sociales, actuando sobre ella, reflejándola y rearticulándola:

“The combination of new exhibitions, legislation, policies and programs is indicative of the changing relationship between Australian museums and indigenous communities. In response to recent questions about the long-term impact of museums, Australian museum professionals highlighted this evolving relationships as one of the fundamental ways in which museums effect social change, reflecting that museums assist Indigenous communities to reclaim lost heritage through the repatriation of material culture and reflect cultural shifts in a nation’s relationship with Indigenous communities. This two-way relationship allows Indigenous communities to lay claim to mainstream cultural terrain through the inclusion of their stories and cultural material in museums exhibitions.” (VV.AA. 2004:106).

Los acrílicos, en esta exposición, permiten ilustrar en presente y en pasado todos los segmentos propuestos por el equipo de comisarios Aborígenes en la exposición y el catálogo, mostrando a la vez sus múltiples niveles de interpretación y codificación narrativa. Por ello participan en todos apartados de la exposición por ilustrar:

- en relación al primero, la espiritualidad Aborigen;
- en relación al segundo, la permanente centralidad del territorio y la tierra,
- como ejemplos en el tercero y el sexto tanto de deslocalización como de renacimiento cultural;
- en relación al cuarto como formas de unidad y visibilidad en los procesos nacionales y democráticos;

- en relación al quinto como ejes de articulación para el mantenimiento del sentido de comunidad y; por último,
- como ejemplos de los cambios museográficos y de legislación que se articulan en el séptimo apartado y que hemos desglosado con más profundidad por su importancia en la exposición de Atenas.

## 7.2.- COLECCIONES PRIVADAS QUE SE CONVIERTEN EN MUSEOS

En el siguiente caso de estudio se retoma el tema de las colecciones privadas, pero en este caso se desglosa el rol de las colecciones privadas europeas. Evidentemente Sordello-Missana no es la única colección privada de Europa, sino una de las más recientes (en formación). Otras grandes colecciones, que podríamos llamar más históricas, de los múltiples desarrollos del llamado genéricamente arte Aborigen contemporáneo de coleccionistas europeos son las de Thomas Vroom, Arnaud Serval, Bertrand Estrangin, Jean-Jacques Dardel, Theresa y Gérard Burkhard, Essl, Klein o *Walonia*, entre otros.

Si la estrategia reciente de los coleccionistas Sordello y Missana ha sido la de dar a conocer el arte Aborigen australiano contemporáneo al público europeo a través de la circulación de su colección en instituciones culturales europeas, buscando su recepción en museos de arte contemporáneo y participando de esta forma en la promoción de este arte convirtiéndose en actores públicos, ya no privados, de las esferas de circulación, visibilidad y educación del público europeo a este tipo de arte; otros coleccionistas europeos han elegido estrategias distintas. En general vemos como estas colecciones o coleccionistas privados participan en dos modos distintos (aparte de con sus compras constantes de obras y también a través de subastas de sus colecciones).

Por un lado, convirtiéndose en galeristas privados, o fundando galerías de arte que dan a conocer con exposiciones temporales dichas obras, participando en la mercantilización de este arte y, evidentemente, en su promoción. Sería el caso de la recientemente inaugurada (Enero de 2015) galería llamada *Aboriginal Signature. Estrangin Fine Art*<sup>374</sup>, en Bruselas como iniciativa del coleccionista Bertrand Estrangin; o la galería *Carry'On*<sup>375</sup>, fundada en 2011 en Ginebra que surge del impulso promocional del coleccionista Arnaud Serval (de más de 2500 obras), por poner unos ejemplos. El caso contrario sería el de galeristas como Stéphan Jacob de Paris, que a lo largo de la extensa

---

<sup>374</sup> <http://www.aboriginalsignature.com/> (consultada por última vez 09.07.2015)

<sup>375</sup> <http://carry-on.ch/#/accueil> (consultado por última vez 09.07.2015)

trayectoria de su galería *Arts d'Australie*<sup>376</sup> (fundada en 1996) ha ido creando una extensa colección particular que circula en exposiciones europeas en forma de préstamo y alquiler de las obras.

Por otro lado, otros coleccionistas privados han fundado museos que tienen por objetivo promocionar permanentemente este tipo de arte en el espacio expositivo europeo, tanto a través de la exposición parcial de su colección de forma permanente, como también a través de la organización y materialización de exposiciones temáticas temporales en sus museos. Este es el caso de la colección de arte Aborigen de los coleccionistas Theresa y Gérard Burkhard, que en 2002 fundan y en 2008 abren el museo dedicado al arte Aborigen llamado "*La Grange*" *Museum*, en Môtiers, Suiza; el caso de la colección de Agnes and Karlheinz Essl que en 1999 abren su museo privado, el *Essl Museum Contemporary Art*<sup>377</sup> en Klosterneuburg-Vienna (Austria) y también el caso de la colección Alison and Peter W. Klein que desde 2007 exhiben su colección en su museo privado, el *Kunstwerk. Sammlung Alison und Peter W. Klein*<sup>378</sup> en Eberdingen-Nussdorf (Alemania). Por último, tenemos el caso singular de la colección Walonia, que es la base fundacional del *Aboriginal Art Museum Utrecht*<sup>379</sup>, el único museo europeo dedicado exclusivamente a la promoción del arte Aborigen australiano. Los otros museos no son exclusivos de arte Aborigen. En los casos del museo austríaco y alemán, están dedicados al arte contemporáneo internacional, aunque en la presentación de su colección el *Kunstwerk* especifica:

"There is as well a special niche of mostly large and colorful works of contemporary Aboriginal Art. On their annual trips to Australia, Alison and Peter Klein visit galleries and art centers in order to complete their extensive Aboriginal Art collection with dot paintings, hollow log coffins, mimihs and other objects of Aboriginal Art<sup>380</sup>"

Y en relación al *Essl Museum* podemos encontrar:

"The Essl Museum boasts one of Europe's most significant collections of Aboriginal art. It was acquired during several extended trips to Australia by the art collector Karlheinz Essl, who intensely explored the art and culture of the Aboriginal People<sup>381</sup>"

En el caso del museo "*La Grange*" puede ser considerado un museo únicamente de arte Aborigen contemporáneo, pero forma parte de un complejo expositivo mayor junto con el museo "*Le menège*"

---

<sup>376</sup> <http://www.artsdaustraliae.com/fr/index.php> (consultada por última vez 09.07.2015)

<sup>377</sup> <http://www.essl.museum/en/> (consultada por última vez 09.07.2015)

<sup>378</sup> <http://sammlung-klein.de/en/home/> (consultada por última vez 09.07.2015)

<sup>379</sup> <http://www.aamu.nl/> (consultada por última vez 09.07.2015)

<sup>380</sup> [http://sammlung-klein.de/en/the\\_collection/collection/](http://sammlung-klein.de/en/the_collection/collection/) (consultada por última vez 09.07.2015)

<sup>381</sup> [http://www.essl.museum/en/exhibitions/exhibition?article\\_id=1414634420531&event\\_id=1414634420532](http://www.essl.museum/en/exhibitions/exhibition?article_id=1414634420531&event_id=1414634420532) (consultada por última vez 09.07.2015)

dedicado a la otra parte de la colección de los Burkhard, los coches raros y antiguos. Ambos museos se inscriben en la *Foundation Burkhard-Felder* fundada en 2002, cuando se adquirió el Château d'Ivernois con el propósito de restaurarlo y dedicar las dos dependencias principales del castillo una a cada museo.

Por las fronteras delineadas para este estudio historiográfico, centrado en la compilación y el análisis en exposiciones temporales de acrílicos en museos europeos, no en galerías privadas, este subapartado o caso de estudio presenta sólo la segunda estrategia de los coleccionistas, y, por lo tanto, los casos de “*La Grange*” *Museum*, el *Essl Museum*, el *Kunswerk* y, finalmente, por su singularidad, el peso del análisis recae fuertemente en el *Aboriginal Art Museum Utrecht*.

Antes de adentrarnos en estos casos prácticos es importante mencionar que todos estos coleccionistas también participan de otra forma en la esfera de circulación y promoción del arte Aborigen: a través de cesiones de obras para exposiciones temporales en otros museos del espacio europeo (y a nivel internacional). Un ejemplo paradigmático sería la exposición, ya fuera del arco temporal de este estudio, titulada *Mémoires Vives. Une Histoire de l'Art Aborigène*, con el antropólogo e historiador del arte francés Arnaud Morvan junto con Paul Matharan (director del *Musée d'Aquitaine*) como comisarios. La muestra se llevó a cabo en el *Musée d'Aquitaine* en Burdeos y pudo verse del 16 de Octubre de 2013 al 30 de Marzo de 2014. La exposición fue un éxito a nivel de crítica y de atención en prensa, y tuvo una amplia promoción en los medios de comunicaciones tanto en Australia como en Francia. No es el objetivo analizar la propuesta de dicha exposición, sino únicamente utilizarla para subrayar que la mayor parte de obras seleccionadas formaban parte de colecciones de museos y coleccionistas privados europeos (entre ellos todos los mencionados), hecho que se convertía en un subtexto de la exposición<sup>382</sup> y en ejemplo práctico de la buena salud de la acogida de las artes Aborígenes pos1970 en Europa, especialmente por coleccionistas privados. La selección de esta exposición contrasta, por ejemplo, con la iniciativa de Planella para la exposición de *Porta oberta al Dreamtime* donde todas las obras sin excepción procedían de colecciones australianas.

Por último en relación a esta sección dedicada a los coleccionistas europeos debemos mencionar la importancia de los acrílicos como punto de partida del interés de la mayoría de ellos hacia las artes (históricas y contemporáneas) de las sociedades Aborígenes australianas. En la mayoría de textos que expresan la voz de los coleccionistas se explicita su fascinación y su “descubrimiento” (siendo esta la palabra más usada) de las telas de acrílicos como detonantes de su actividad de recolección e inversión. El exotismo es uno de los ejes centrales que abren su acercamiento a este tipo de

---

<sup>382</sup> Este punto de vista lo debatimos - en comunicación personal - con su comisario, Arnaud Morvan, quien se encargó de la selección de las piezas (comunicación personal Enero 2014).

alteridad artística, y es también el detonante que implica su progresiva introducción y ampliación de conocimiento en relación a la realidad de producción multifocal y diversa de las prácticas artísticas Aborígenes hoy y también de sus múltiples registros de significación y acción (local, nacional e internacional). Entre estos coleccionistas hay distinciones en su aproximación expositiva de estas obras, siendo las de las zonas remotas, por lo general, las mejor representadas en su colección y, como veremos en esta sección, mientras que unos apuestan y se interesan mayoritariamente por los temas del misticismo, la sacralidad y la ancestralidad que éstas vislumbran y codifican –bajo su apreciación al son con cierto primitivismo ideológico y nociones del buen salvaje-, otros las aprecian y las presentan o como complejas herramientas contemporáneas de acción y revisión político-social (intra y extraAborígen) o como ejemplos de calidad estético-artística del mundo del arte global hoy.

#### 7.2.1.- Aboriginal (contemporary) Art Museum Utrecht<sup>383</sup>

La iniciativa de fundación del *Aboriginal Contemporary Art Museum Utrecht* y, por lo tanto, la creación de un espacio en Europa estricta y exclusivamente dedicado a la promoción permanente del arte Aborígen contemporáneo y la educación del público europeo en torno a la diversidad de manifestaciones que este engloba, surge de la pasión de las coleccionistas Franca Meeuwsen and Annamiek de Waal que agruparon, a partir de 1995, la llamada colección *Walonia*. Una colección recopilada y seleccionada a través de la involucración personal de las coleccionistas en sus anuales viajes a Australia, donde se desplazaban directamente a las comunidades con centros artísticos para comprar de forma directa a los centros de arte, ampliando su conocimiento directo de artistas y formas locales de vida, algo que, según Georges Petitjean, formaba parte indisoluble de la colección. De hecho, éste es el caso general de todos los coleccionistas mencionados, aunque algunos de ellos compran obras en galerías de Sídney y Melbourne durante sus estancias, la mayor parte de las obras de acrílico son compradas directamente a los centros de arte y el “viaje” geográfico, simbólico y personal forman parte de la experiencia de la recolección y del interés por este tipo de manifestaciones artísticas<sup>384</sup>.

---

<sup>383</sup> Sobre esta institución se ha publicado muy poco. Los pocos artículos que hay (y que se utilizan en este apartado) son de sus comisarios y alguna (pocas) reseñas de exposiciones en revistas de crítica de arte. El resto de la información que se utiliza surge de la investigación hecha en los archivos, almacenes y bases de datos internos en el museo en Febrero de 2014, de una entrevista personal de 2h y varias conversaciones personales con su comisario actual Georges Petitjean -aparte de las lecturas de los catálogos de las diferentes exposiciones temporales que se han llevado a cabo en el museo, de las que se ha publicado catálogo, que no es así en todos los casos por motivos de financiación-.

<sup>384</sup> Para la comprensión de la articulación de la circulación de las obras de sus ámbitos de producción locales a lo largo y ancho del mundo, y también para comprender la llegada de visitantes y coleccionistas a muchos de las comunidades artísticas de Arnhem Land, las Kimberley y los desiertos, aisladas y mal comunicadas, con

Más que a actividades comerciales, las coleccionistas de *Walonía*, antes de la fundación del museo, se dedicaba a dar a conocer la cultura y el arte Aborigen. De hecho en 1995, coincidiendo con la exposición en el *Groninger Museum* de las obras de la colección de Donald Kahn y las compradas por parte del director del museo, Haks, las coleccionistas organizaron una pequeña muestra que cosechó mucho éxito en la en la *Grote of Eusebiuskerk* de Arnhem (22.06.1995 - 17.09.1995), que unos años más tarde acogería la colección de Ebes. Según Meeuwsen, la experiencia de esta muestra, fue el punto de inflexión inicial que activó su focalización en educar e informar al público sobre el arte y las culturas Aborígenes, ya que:

"People were fascinated by the art in the Groninger museum. As it is a small country many people visited the museum and our exhibition in the same weekend. They told us that there was no information at all in the museum and that they were puzzled by all the dots. They were interested but could not understand the art and culture. At our exhibition we had video, a lot of books and did a lot of talking and explaining. Some people came in and told us 'We know all about Aborigines, because we read the book by Marlo Morgan' which at that time was a best seller in Holland. We were also approached by galleries who wanted to present exhibitions of Aboriginal art. We soon found out that we had to expand our collection." (Meeuwsen, citada en Wright 1998)

Esta voluntad cuajó con la fundación del museo de Utrecht que sigue la misma tarea: educar al público en la percepción de las diferentes manifestaciones contemporáneas del arte Aborigen, por un lado presentándolo como tal, como arte y como contemporáneo, lejos de museos etnográficos y de la concepción de arte folclórico; pero sin olvidar la tarea de formación y de deconstrucción de estereotipos creados en torno a las sociedades Aborígenes, aún presentes en el público holandés y en el europeo en general, que beben de miradas todas ellas eurocéntricas hacia la alteridad Aborigen. En relación a este punto, su primera comisaria, Annette Van Ham (2001-2005) afirmaba en 2004 que:

---

estaciones prohibitivas (por ejemplo en la época de las inundaciones tanto en Arnhem Land como en los desiertos se quedan muchas comunidades incomunicadas durante semanas) es interesante reproducir un fragmento dentro artículo de Felicity Wright (1998) "Passion, rich collectors and the export dollar: the selling of Aboriginal art overseas" donde explica el importante rol de Helen Reid: "Helen Reid of Didjiri Air Tours has been an important facilitator of relationships between remote art centres and international collectors and dealers. Access to most art centres is restricted and relevant Land Council permits must be obtained before visiting can be undertaken. There is also the problem of distance and many art centre can only be found after long drives on unsealed, unsignposted roads. For many internationals these combined factors can be seriously discouraging. For more than five years now Helen has been organising air tours for indigenous art devotees that include visits by light plane to three or more art centres during the course of a trip. The list of internationals who have travelled with Didjiridu is impressive and includes Thomas Vroom, Walonía, Rebecca Hossack and Pavillion" (Wright 1998).

“We find that the public reacts very positively to the work we present and that our exhibitions make it clear that Aboriginal art is a highly exciting contemporary art. In general people do however come in to the msueum with other expectations. Crudely put: if they know anthing about ABoriginal culture at all, it is limited to the notion that it is primitive; that Aboriginal people are to pitied because they are repressed; or they have read the popular book *Mutant Message Down Under* by Margo Morgan and think of Aboriginal peopole as wise noble savages” (van Ham 2004)

El museo se fundó “sobre” una mínima parte de la colección total de *Walonia*, que en 1998 ya contaba con 3500 obras. Esta parte es cedida como suerte de “piedra fundacional” del museo (tanto a nivel expositivo como también a nivel monetario, para mantener en los primeros años el museo en funcionamiento y pudiendo el museo subastar algunas de éstas obras iniciales, cosa que se ha hecho en algunas ocasiones –al menos en tres-) y la configuraban 485 obras, de las cuales unas 200<sup>385</sup> son acrílicos de los desiertos de Papunya, Lajamanu, Yuendumu, Haasts Bluff y Utopia, los centros de arte que se consolidan en la década de 1990. La materialización de la iniciativa se llevó a cabo con fondos privados totalmente, y con la colaboración económica de otros coleccionistas y diplomáticos privados que ayudaron en la financiación.

En Febrero de 2014 el catálogo interno del sistema del museo constaba ya de 716 y no estaba completa aún toda la introducción de datos de las obras (en proceso). Esta ampliación se da a través de la recolección por parte del los comisarios del museo, especialmente desde la llegada de George Petitjean (cuando el museo ya tiene unas finanzas más claras), y los criterios son completar la diversidad de la colección inicial con obras de alta calidad, y, especialmente agrandar la colección con nuevos artistas emergentes y con obras “urbanas” que no están en el foco de la colección inicial, centrada en obras de Anrhem Land, acrílicos de los desiertos y (menos) obras de las Kimberley. Otras obras se han sumado a la colección fruto de la participación de artistas en las distintas exposiciones temporales<sup>386</sup>, de donaciones de coleccionistas particulares<sup>387</sup> e incluso de donaciones de colecciones de otras instituciones, como es el caso de la donación etnográfica procedente del *Katholieke Universiteit* de Nijmegen, unas 130 obras en total, o la donación de telas de acrílicos consideradas históricas de Papunya por parte de la Universidad de Groninger, que fueron

---

<sup>385</sup> En total 208: 12 acrílicos de Haasts Bluff a través de la cooperativa *Ikuntji Artists* (ref 00056-00067), 25 acrílicos de Lajamanu a través de la *Wanayaka Arts Centre* (ref 00089- 00115 -la ref. 00101 es un coolamon-), 93 de de Papunya, la mayoría a través de la *Papunya Tula Artists* (00116-17, 00121/123/125-127, 129, 142, 281-345), 18 obras de Yuendumu a través del *Warlukurlangu* (ref 00457-474) y finalmente unas 60 obras de Utopia (ref. 00118-120/122/124/128/130-141/385-418) a través de la *Delamore Gallery* y de *Utopia Batik and Arts*.

<sup>386</sup> Por ejemplo con la incorporación de la obra *Clown I* del artistas Brook Andrew, cuando en 2008 fue invitado por Georger Petitjean a transformar el museo en un parque temático (de aquí el título de la muestra *Themepark*) que desafiaba al público a replantearse estereotipos vinculados con las sociedades Aborígenes, pero también al mundo del consumo en la era global en la que vivimos.

<sup>387</sup> Por ejemplo Thomas Vroom.

regaladas por embajada australiana (a través de las compras del *Aboriginal Arts Board*) en 1978 para la inauguración, como hemos comentado, del museo etnográfico de la universidad de Groningen.

El museo también se ha convertido en un importante foco de cesiones en préstamo de otros museos, como la colección de las telas de acrílicos del Groninger (compradas por Haks para la exposición *Australia non*) o, más importante aún la cesión en préstamo de la colección de Thomas Vroom en 2002 (van Ham: 2004). Estos materiales son debidamente conservados en el museo, que dispone de un amplio almacén en su piso subterráneo y la llegada de estos préstamos permite al museo una gran flexibilidad en la organización de sus exposiciones temporales, teniendo a su alcance la posibilidad de rotación de obras para diversa índoles para exposiciones temáticas sin depender totalmente de la cesión o alquiler de telas procedentes de Australia directamente, aunque es un práctica habitual.

Cuando el museo abre sus puertas en 2001, lo hace con una particularidad: ser un museo únicamente dedicado a exposiciones temporales, sin exposición permanente. Durante los primeros ocho años se mantiene esta estructura, utilizando los tres reducidos pisos (planta baja, más dos arriba) como espacio expositivo temporal, organizando de 2 a 3 exposiciones temporales al año (recientemente son en general 2) y en algunos casos (pocos) coincidiendo dos exposiciones a la vez (el final de una e inicio de otra). Esta estructura buscaba cumplir mejor el objetivo de educar al público holandés e internacional en la variedad de manifestaciones artísticas de la Australia Aborigen. En la planta baja, en el patio del museo, usado como terraza-café pero también como espacio expositivo, hay una obra en mosaico de Michael Nelson Tjakamarra, un “guiño” al mosaico situado delante del Parlamento de Canberra, encargado por el gobierno en 1988 para ilustrar la “doble ley” que rige en Australia, la Aborigen y la no-Aborigen. En Utrecht el mosaico marca de forma similar que allí, en esa institución, la ley Aborigen también está presente.

Durante los primeros 5 años, la comisaria de colecciones y exposiciones temporales fue Annete van Ham, quien ya había sido parte del consejo de la *INMA Foundation* organización fundada por Lies Warjer con motivo de la exposición itinerante *Desert tracks* que abre el espacio expositivo holandés. Para la apertura del museo van Ham propuso la exposición titulada, no inconscientemente, *The encounter* donde se presentaban las manifestaciones y desarrollos artísticos de cuatro de los núcleos de creación considerados “más remotos”: los desiertos, la región de las Kimberley, la zona de Arnhem Land y la de Melville Island, precisamente para familiarizar y educar el público holandés y europeo en los diferentes estilos, soportes y significaciones, rompiendo la idea de un arte Aborigen y una sociedad Aborigen única. En la segunda de las muestras, titulada *Significant images*, van Ham toma ciertos *tropos* temáticos propios de la antropología, para explorar a través de las obras la creación del universo, el lazo con la tierra y la contrucción de la identidad; estos *tropos*

son: Ancestros, *Dreaming* y ceremonias, ofreciendo también un punto de partida contextual con el que empezar a mirar las diferentes formas artísticas contemporáneas. El mismo año llega la exposición de la colección de Gabrielle Pizzi de acrílicos, titulada *Desert Art* y ya desglosada.

Otras exposiciones organizadas por van Ham que implican la muestra de acrílicos son: *The eye of Simon Levie* (2003)<sup>388</sup>; *Women's business* (2003-2004)<sup>389</sup>; *Witty beasts*<sup>390</sup> (2003-2004, dedicada al público infantil y familiar que será uno de las constantes del museo, no ya en forma de exposiciones sino con actividades); *Explained* (2004-2005)<sup>391</sup> y *Law and land - Art of the Spinifex people* (2005)<sup>392</sup>.

Es en Septiembre de 2005 que Georges Petitjean toma el cargo como comisario del museo, y a través de él el museo se reposiciona discursivamente. En sus propias palabras:

“In 2006 AAMU adopted a new policy which consists in presenting Aboriginal art explicitly in a wider contemporary art context. Previous exhibitions, typically, concentrated on familiarising and educating a Dutch audience on different directions and “schools” in Aboriginal art. While the basis for all exhibitions remains Aboriginal art, the art is no longer isolated. (...) In an era in which the world is constantly opening up, a time of globalisation and the ensuing encounters and confrontations between different cultures, it is no longer possible to ignore contemporary art from the non-Western contemporary art. Nevertheless, as a rule current practice in the exhibition of contemporary art is far removed from any confrontation between Western and non-Western art. (...) Acceptance or rather non-acceptance of the established art hierarchy arguably rests partly on a basis of intellectual laziness to transcend simplistic labelling (e.g. “traditional” versus “contemporary”). Yet, it is vital that Indigenous art is seen and interpreted in a wide, international context. (...) AAMU is to be situated within the periphery. It is in this periphery that possibilities open up that allow for broadening visions, experimentation and dialogue. (...) One of

---

<sup>388</sup> En la que se invita al antiguo director del *Rijksmuseum* de Amsterdam para que seleccione de los almacenes las telas que más le llaman la atención.

<sup>389</sup> Sobre 5 artistas (mujeres) y su proceso de “conversión” en artistas. El punto fuerte de la exposición fue el de mostrar telas (batiks) producidos en la comunidad de Utopia como arte contemporáneo, creando un gran efecto visual.

<sup>390</sup> En ella se familiariza a los niños y niñas con la fauna y la flora Australiana a través de la exploración de los significados de las telas de acrílicos y cortezas de eucalyptus de Anrhem Land y los desiertos.

<sup>391</sup> Donde siguiendo la voluntad de los coleccionistas de Walonia se ofrece a través de la exposición el contexto etnográfico de donde surge algunas de las prácticas artísticas contemporáneas.

<sup>392</sup> Dedicada a la trayectoria reciente (1997) de los artistas del Spinifex Country, que a través del *Spinifex Art Project* inician grandes telas de acrílicos colaborativas (con división de género) como *title deeds* para demostrar y recuperar la soberanía sobre sus telas ancestrales, mostrando la potencia de la ley ancestral y también del arte como visualización de la misma, bajo el precedente establecido por Mabo. (V. [www.spinifex.org](http://www.spinifex.org)). El juicio donde se reconoció que las telas fueron la clave del proceso se ganó en 2000.

the objectives of AAMU is precisely to contribute significantly to the discourses on the position of non-Western art in a Western art context.” (Petitjean 2008:14-15)

Este posicionamiento se ha consolidado con las exposiciones comisariadas desde 2006 y ha afectado también a las exposiciones donde participan acrílicos. Para ilustrarlo se pueden mencionar dos exposiciones: **Great masters – Grootmeesters** (2006-2007), que ponía en diálogo obras del pintor modernista belga Felix De Boeck con pinturas de algunos de los grandes artistas de la zona de los desiertos, las Kimberley o Arnhem Land para “provide a foundation equality for recognition of all artists involved.” (Petitjean 2008:14), o **Brilliance** (2007-2008), que exploraba ciertos aspectos estéticos en torno a la calidad de “brillo” y a sus significados en la pintura Aborigen de varias zonas (entre ellas los desiertos) en diálogo con obras de la artista alemana Maria Roosen (Petitjean 2008:15).

Entre las exposiciones que cabe destacar en relación a los acrílicos bajo el liderazgo comisarial de Petitjean sobresale **Opening doors** (2006), -ya narrada en el capítulo dedicado a Yuendumu- en la que por primera y única vez las puertas pintadas en Yuendumu en 1983 salieron del *South Australian Museum*, que llevó a cabo su procesos de conservación y que ahora son parte de su exposición permanente, para itinerar por Europa: primero en Utrecht y luego en el *Sprengel Museum* de Hannover, que se consolida como uno de los espacios de recepción del arte Aborigen contemporáneo en Alemania desde que Ulrich Krempel se convierte en su director (Krempel participó en la gestación de *Aratjara* de 1993), como hemos visto ya. La otra gran exposición en un museo público alemán a partir del cambio de milenio fue la titulada **Remembering forward** en el *Ludwing Museum* de Cologne, como también hemos comentado al inicio de este capítulo (pero en nota al pie).

En el caso del museo de Utrecht los diálogos con Australia, sus artistas, sus museos, galeristas y centros de arte son constantes y también personales, ya que una vez al año el comisario del museo o su director viajan a Australia para reforzarlos y estar al día de los eventos expositivos y creativos de las antípodas. La mayor parte de las exposiciones se fundamentan en estas alianzas para el cese de obras, que siempre terminan dialogando con algunas obras de la colección propia del museo, ya sean de las donaciones de *Walonia*, las adquiridas *a posteriori* o los fondos de los préstamos a largo plazo.

Siendo el foco inicial del museo el de educar su público, con la llegada de Petitjean el museo acaba dedicando su tercer piso a una exposición permanente que ilustra los principales estilos regionales australianos clasificados por materiales y soportes creativos y región. La puesta en escena es la propia de un museo de arte contemporáneo: las obras son los actores principales, con mucho

espacio para que el público las visualice, con placas informativas que no interfieren la visión y que reproducen la información básica establecida en este caso por la trayectoria occidental, por ejemplo:

Artistas: Biddy Napananka Hutchinson (gen ca. 1931) en Eileen Napananka Nelson.

Título de la obra y año: *Karntakurlangu jukurrpa* 2001.

Materiales: Acrylverf op doek.

Colección: Collectie AAMU.

Este último punto es relevante ya que no tiene en consideración algunas prácticas establecidas ya por el *Aboriginal Arts Board* en relación a hacer constar en las descripciones de obras información relevante para las culturas de producción, como especialmente, la afiliación lingüística que marca un parte importante de la identidad en las relaciones entre grupos, o incluso, la comunidad o centro de arte de producción de la obra. Esta decisión ayuda aún más a reforzar una puesta en escena que busca incitar una categorización de las obras como estricto arte contemporáneo, a través de estrategias reconocibles e inconcidentes que forman parte del imaginario de este público.

No obstante la puesta en escena, la contextualización está presente en un vídeo presentación en la entrada del tercer piso. En este vídeo posiciona políticamente al museo, ya que en él se dedica gran parte de la información a revisar y denunciar la marginalización y deslocalización colonial y contemporánea de dichos grupos en Australia. También se pone al alcance del público audioguías, folletos impresos de cada una de las zonas y estilos, algunas obras individuales y contextualización histórica general en la línea del vídeo (que se entregan al empezar el itinerario por el museo) y con el proyecto en marcha de crear una aplicación para móviles (en desarrollo en 2014). Este es el balance impulsado desde el museo para cumplir con las finalidades didácticas e informativas pero sin ensombrecer la contemporaneidad artística y la búsqueda de desestructuración de percepciones etnográficas en torno a los materiales en exposición. Como se comentaba, en la línea discursiva de Petitjean, esta propuesta visual busca también establecer un puente con el observador europeo, acostumbrado a asociar las exposiciones de arte contemporáneo con este tipo de puesta en escena, buscando por lo tanto, el reconocimiento del espectador de la contemporaneidad de las obras y especialmente desactivando mirada bajo ideologías primitivistas de dichas sociedades<sup>393</sup>.

Los cambios expositivos impulsados por Petitjean son relevantes en una historia de la presencia de acrílicos en Europa porque permite deconstruir o desactivar la creciente formación de nuevos estereotipos vinculados al movimiento de acrílicos de los desiertos, ligados muchos de ellos a su éxito de mercantilización, de recepción y, por lo tanto, a su amplia visibilidad en relación a otros

---

<sup>393</sup> Petitjean habla también de la dificultad de establecer estos puentes, también subrayando que gran parte del público europeo desconoce este tipo de arte, y que, en Europa (como subrayan también Djon Mudine, Ian McLean, Fred Myers, por poner unos ejemplos) la ideología de raíz primitivista aún está fuertemente arraigada (como veremos en el siguiente bloque de estudio).

movimientos Aborígenes contemporáneos, y por último, con los mismos efectos, a su fuerte instrumentalización nacionalista como icona cultural (porque va más allá de lo artístico) australiana.

Una vez superadas las reacciones críticas (que aún las hay) en torno a la inautenticidad de estas producciones por parte de un segmento de la crítica, que las consideraba “no auténticas”, “no Aborígenes” por la incorporación que dichas culturas hacen de materiales, soportes y funciones (mercantiles) “occidentales” -un discurso arraigado en 1980 que denota aún la fuerza de ideologías bajo el paradigma moderno y consecuentemente del paradigma primitivo-; el éxito de los acrílicos los ha convertido en un movimiento “fácil” de digerir -asimilar- visualmente, como ya hemos desglosado. Precisamente esta facilidad se presenta cuando las telas son descontextualizadas y desactivadas de sus realidades locales (sus conexiones con los roles de socialización y mantenimiento de cultura de la estética y apartado de sus singificaciones políticas de oposición y transgresión de la marginalización sufrida por estos grupos) por su la clara afinidad con desarrollos estilísticos de la historia del arte occidental del siglo XX. La amplia visibilidad expositiva que asumen los acrílicos bajo esta mirada estetizante, ensombreció y a la vez marginalizó otras producciones artísticas contemporáneas: las cortezas de Arnhem eran vistas como demasiado “exóticas”, demasiado “ajenas”, demasiado “tradicionales”, demasiado “ancestrales”, demasiado “folclóricas”, demasiado “artefectos”, pero nadie negaba su Aboriginalidad y consecuentemente su autenticidad –aunque eso ponían en duda su contemporaneidad-; mientras que las obras de los artistas creando con medios digitales, fotográficos, performativos, etc. en los centros “urbanos” eran vistos como “poco” auténticos, como demasiado “alejados de sus raíces”, como demasiado “asimilados”, sí contemporáneos pero no Aborígenes<sup>394</sup>. Estos son los dos extremos que surgen de cierta mirada sobre los acrílicos que los ve como el balance perfecto: Aborigen (por sus lazos en lo tradicional, por la vigencia de la ley y espiritualidad ancestral en sus producciones y en los grupos productores) pero contemporáneo (por su asimilación a los procesos mercantiles del mundo del capital y por su asimilación estilística y de materiales). Una mirada profundamente eurocéntrica, que no establece diálogo con las obras y sus culturas de producción, sino que las define a través de un soliloquio relativo a la realidad cultural, tecnológica y política de la sociedad que mira, la sociedad occidental, silenciando de nuevo la agencia del “otro”.

---

<sup>394</sup> Sin duda (según Petitjean, en comunicación personal – Febrero 2014 y Junio 2015-) la exposición organizada por van Ham que causó más reacción crítica por parte de los asistentes fue la titulada *Images*, que mostraba la obra fotográfica de Brenda Croft, Michael Riley y Fiona Foley (todas obras procedentes de Australia, en préstamo por parte de los artistas o a través de sus agentes). La muestra se llevó a cabo en 2004, y formó parte de la introducción de los artistas llamados “urbanos”. Un grueso importante del público insistió que “eso no era arte Aborigen auténtico” e incluso más de uno pidió que se le devolviera el dinero. Hecho que ejemplifica este segunda extremo de la visión. La lucha de los artistas “urbanos” en relación a esta negación de su Aboriginalidad se trata más exhaustivamente en el tercer bloque, en el marco del análisis del encargo de obras Aborígenes para el *Musée du Quai Branly*.

Un museo como el AAMU en Europa, permite romper con estos estereotipos, poniendo en diálogo obras igualmente Aborígenes, por sus artistas y grupos productores, a la vez que deconstruye otro hito y corsé principal de estas diversas producciones Aborígenes contemporáneas: el hecho que sean Aborígenes. La clasificación “étnica” de estas producciones (que se traslada a sus grupos, algo que también es reminiscencia de la distinción entre arte occidental y no-occidental) es, bajo una mirada constructivista, sólo una parte de su “identidad” artística de las obras y de sus artistas, que se convierte, cuando se usa como clasificación exclusiva, en una nueva forma de marginalización de estos en los circuitos contemporáneos globales del arte internacional. No obstante, como recuerda el comisario de Utrecht, el borrar la etnicidad tampoco es una solución: “the potential danger that a globalised art context presents in falling to capture or negating cultural specificity cannot be lost out of sight. This is the predicament of many non-Western artists.” (Petitjean 2008:15). Una institución como el AAMU localizada en Europa permite educar también en esta difícil tarea, donde lo local y lo global dialoguen a través de la etnicidad, para ir más allá de ella sin negarla, tanto en los acrílicos como en otros tipos de producciones contemporáneas de artistas que focalizan parte de su práctica en torno a reflexionar qué significa la Aboriginalidad hoy.

De hecho con el cambio de comisario el museo, sin cambiar su logo ni siglas, pasa a llamarse *Aboriginal Contemporary Art Museum Utrecht* para reflejar la creciente voluntad de la institución de insertar dichas producciones en los debates del mundo del arte global, siguiendo en parte la línea marcada en los estudios de McLean –ya anotada en este estudio–.

#### 7.2.2.- “La Grange” Museum

La colección Burkhard, que cuaja en la fundación del museo “*La Grange*” abierto en 2008, surge de los 25 años que la pareja de coleccionistas vivió en Australia. Según informa el mismo museo, la pareja: “Curious to know more about their newly adopted country and its first inhabitants and always passionate about art, they discovered Australian Aboriginal art which immediately captivated them<sup>395</sup>”. Su colección es representativa de la diversidad de regiones pictóricas, estilos y sustratos de la práctica contemporánea pero el foco principal de la colección, y su mayor peso, está dedicado a obras de las llamadas zonas “remotas”, con gran representación de acrílicos, cortezas de eucalipto y escultura de Anrhem Land y ocre sobre tela de las Kimberley.

---

<sup>395</sup> <http://www.fondation-bf.ch/en/australian-aboriginal-art-museum-la-grange/museum-la-grange.html> (consultado por última vez 10.07.2015). Pero también se expresa la misma idea de descubrimiento y fascinación en todos los vídeos y artículos de prensa que se han dedicado al museo y que son de acceso online en su propia página web en el apartado titulado “media” del menú y en la presentación textual en el catálogo de la primera de las exposiciones (Nicholls y Kaher 2008:s/n).

En este museo la mirada exótica hacia estas producciones ocupa un lugar central que surge de la fascinación por parte de estos coleccionistas por uno de los múltiples niveles que articulan las obras de las zonas privilegiadas en su colección: la espiritualidad holística y la relación con el territorio, en un sentido cosmológico<sup>396</sup>. Las exposiciones organizadas hasta la fecha (una cada dos temporadas<sup>397</sup>) materializan esta aproximación e interés de los coleccionistas. Por el momento han sido 3:

***Treasures of the spirit. A voyage across Aboriginal Australia***<sup>398</sup> fue el título para su exposición de apertura del museo (2008-2009) y su objetivo principal era poner el foco de atención en el concepto espiritual de las poblaciones Aborígenes australianas, que es, para los coleccionistas el punto inicial por su fascinación por este arte, como enunciábamos<sup>399</sup>. Para ello colaboran con Christine Nicholls, especialista en arte Aborigen australiano, con amplia experiencia de sus trabajos de campo en Lajamanu y con una sólida carrera de comisariado, en la que centra su experiencia en explorar la articulación del sistema ideológico del *Dreaming* en las obras especialmente de acrílicos. Por ello, ya fue la encargada de redactar los textos para la exposición española *Espiritualidad y arte Aborigen* (2001), y, como en ese mismo catálogo, en el presente también dedica un par de páginas a deconstruir, y con ello construir, los usos y la naturaleza del término “Dreaming”, para una mejor comprensión de las obras, y para una mejor mediación de los significados culturales. Es Nicholls una de las principales consejeras de esta primera exposición, pero también del museo en general, participando en las tres que se citan en este apartado (que son tres de las cuatro del museo). A nivel de catálogo, en esta primera exposición, también colabora Roland Kaehr, anterior comisario del *Musée of Ethnologie* de Neuchâtel.

***Visions Aborigènes***<sup>400</sup> (2010-2011) fue la segunda de sus propuestas expositivas, y como sintetiza la misma Christine Nicholls:

“is an important exhibition that celebrates Australian Aboriginal people’s unique ‘ways of seeing’, as expressed through their visual art. In terms of scope, as well as curatorial

---

<sup>396</sup> “to us, Aboriginal paintings are more than just mere paintings. They have a spiritual side to them, expressing the artists’ Dreaming, their ancestry, the love for their land, their respect for the earth... and through all this, there often shimmers an immense *joir de vivre*”. Estas son las repetidas palabras de síntesis de Thérèse Burkhardt en torno a su recepción de dicho arte, repetidamente citadas en las informaciones relativas al museo (online, folletos pero también en los medios de comunicación) y que incluso usa Nicholls para la presentación del catálogo de *Treasures of the Spirit* (Nicholls y Kaehr 2008:12)

<sup>397</sup> Este es un museo peculiar que está abierto sólo medio año, de Junio a Octubre, en temporada de verano, y sólo viernes, sábados y domingos. Si quieres ir durante el resto del año, puedes hacerlo con reserva previa y adaptándote a la disponibilidad de la agenda. Las exposiciones temporales han ido cambiando cada dos años.

<sup>398</sup> Nicholls y Kaehr 2008.

<sup>399</sup> “Common to all the Aboigina artists in Australia seemed, however, to be the spiritual foundation and great love and respect for their ancestral country, which they had often been forced to leave. (...) The land-based spiritual concept –the very essence of its art- remained and never ceased to fascinate us”. (Thérèse Burkhardt en Nicholls y Kaehr 2008:s/p).

<sup>400</sup> Nicholls y Healey (2010).

depth and complexity, “Visions aborigènes” builds on the 2008 exhibition of works from the Burkhardt-Felder Collection, titled “Treasures of the Spirit” (Nicholls 2010:5)

La espiritualidad sigue presente en esta propuesta que ahora se expande a través de la “visión y la mirada” hacia el otro hilo troncal de la colección Burkhardt: la relación y presencia del paisaje, y lo que hay (físicamente) y lo que ven (cultural y espiritualmente) los grupos Aborígenes, especialmente aquellos de las zonas remotas, en él. Para el catálogo de esta exposición contaron con la colaboración de nuevo de Nicholls, junto con la antropóloga francesa Jessica de Lary Healy, especialista en el arte de la región de Anrhem Land.

La tercera exposición del museo, estuvo dedicada a un artista del Estrecho de Torres, Denis Nona, representado en Europa por el galerista parisino Stéphane Jacob que es quién se encargó de la coordinación de la muestra.

La última de las exposiciones retoma los hilos anteriores. Titulada *Sky and desert*<sup>401</sup> (2014-2015) es la única de las exposiciones que se centra exclusivamente en un estilo pictórico regional, los acrílicos de los desiertos, con la presentación de 40 obras como “a celebration of their holistic vision of the univers and their fascination with the cosmos<sup>402</sup>”. No obstante, dicha exposición ya sale fuera de los límites temporales de nuestro estudio.

El objetivo de los coleccionistas es, poco a poco, con exposiciones temporales, ir focalizando y explorando tanto movimientos artísticos de regiones específicas (como esta de última de “Sky and desert”) pero también de artistas singulares (como fue el caso de la dedicada al arte de Denis Nona), siempre a través de dar a conocer las obras de su colección, que es el motivo principal de apertura del museo:

“During the twenty-five years we lived in Australia, our collection steadily grew, and it became our vision to share it with the public one day. It is thus a great joy to us to have been able to incorporate it into the Burkhardt-Felder Foundation where the collection has found a permanent home at the museum “La grange” at the Château d’Ivernois in Môtiers, Switzerland. It is indeed a great privilege and pleasure to share with you the richness, mystery and beauty that emanates from Austrlaian Aboriginal art, the oldest, uninterrupted art tradition in the world which is, according to newest

---

<sup>401</sup> Nicholls y Petitjean 2013.

<sup>402</sup> Esta es la frase de presentación y síntesis elegida para la presentación de la exposición en la página web del museo: <http://www.fondation-bf.ch/en/australian-aboriginal-art-museum-la-grange/museum-la-grange.html> (consultada por última vez 10.07.2015).

estimates, up to, or even more than, 60.000 years old.” (Gérard y Thérèse Burkhardt en Nicholls y Kaher 2008).

El mencionado espacio expositivo permante del museo y su puesta en escena en éste, confirma parcialmente la mirada exótica, anclada en lo espiritual, con la que los coleccionistas miran su colección y que fue lo que primero les cautivó de las obras. El espacio museístico que se ha creado busca ser sombrío, con una iluminación cálida, tenue pero directa a las obras, que les da una aura de luz. Esta aura es la que te lleva de obra en obra, como de descubrimiento en descubrimiento, de luz a oscuridad y a la luz de nuevo. Esta puesta en escena lumínica recuerda mucho la puesta en escena de las colecciones interiores del *Musée du Quai Branly* que fue uno de los múltiples focos de crítica (negativa en este caso) que recibió el museo desde su inauguración (Voguel 2006, Price 2007, Lebovics 2008 y 2010, Kimmelman 2006, entre otra bibliografía) por incitar una experiencia al visitante anclada en el misticismo, el misterio, la magia, el descubrimiento (casi arqueológico a través de sombra (no obra)- luz (sí obra)), empujando de nuevo dichas culturas dentro de un cliché familiar, relacionado con lo “primitivo” –noble o salvaje- e instigando una aproximación a dichas sociedades más imaginaria que real, más monológica que dialógica a nivel experiencial. De hecho, en la misma página web de “*La Grange*” *Museum* se promociona el espacio arquitectónico restaurado para acoger la colección como: “the enchanting space is now filled with the mysteries and the spirituality that emanate from the artworks”, punto que permite entender sus criterios para la puesta en escena de las obras junto con los recursos de iluminación, y, a la vez, la confirmación del foco de interés de los coleccionistas, en su caso, recreando nociones de la figura occidental del “buen salvaje”, anclados en los *tropos* de su espiritualidad, sabiduría y conexión con la naturaleza. Todo ello, como comentábamos, también remite a la escenografía y uno de los objetivos del *Musée du Quai Branly*.

Esta mirada central de los coleccionistas no niega en ningún momento la calidad artística de las obras. De hecho uno de los focos de “sorpresa” que indican los coleccionistas en su “descubrimiento” de la diversidad artística de los indígenas de su país de acogida fue precisamente la compleja articulación dialógica que las obras de sus zonas predilectas de recolección (las remotas) tienen en relación al binomio tradición-modernidad (“its blend of traditional influence and contemporary interpretation<sup>403</sup>”), aunque hasta el momento este aspecto no ha sido explorado en sus propuestas expositivas de forma explícita.

El foco de atención en el museo y en sus propuestas expositivas, a raíz de los criterios de selección y gusto de sus coleccionistas, es, evidentemente, la etnicidad, la Aborinidad que reflejan y en torno

---

<sup>403</sup> <http://www.fondation-bf.ch/en/australian-aboriginal-art-museum-la-grange/museum-la-grange.html> (consultado por última vez 10.07.2015).

a la que se articulan las obras. El museo también ha participado en la creación de una exposición temporal para el *Palais des Nations* de Ginebra, titulada *Aboriginal Dreamtime* (28.02.2012 – 23.03.2012), seleccionando 19 obras de su colección. En el texto inaugural de la exposición, dirigido por Theresa Burkhardt en calidad de comisaria de la muestra, de nuevo incide en la línea discursiva central del museo: “Indeed, to me, Aboriginal paintings are more than just mere paintings. They have a spiritual side to them, expressing the artists’ Dreaming, the love for their land, their respect for the earth, their conception of the world ....and through all this, there shimmers an immense joie de vivre.”<sup>404</sup>

Por último en relación al proyecto de “*La Grange*” se debe incidir en la involucración en las propuestas expositivas, no sólo en las contribuciones de los catálogos sino también en materia de consejos comisariales (la comisaria jefe es la misma Theresa Burkhardt), de expertos no-Aborígenes australianos, como la Dra Christine Nicholls; pero también la creciente involucración de expertos europeos, como Healy (antropóloga), Jacob (galerista –encargado de la exposición de Nonna-) y Petitjean (comisario e historiador del arte, que colabora con Nicholls en la muestra “*Sky and Desert*”), tres de los agentes actualmente más importantes en la formulación de conocimiento discursivo en torno a este arte e importantes en las esferas de circulación europeas de las obras, participando en su promoción y en la materialización de exposiciones temporales de arte Aborígen australianas en Europa. Estos a la vez ejemplifican el creciente número de expertos europeos en dichas artes a partir del cambio de milenio, singularidad en relación a las décadas anteriores cuando la mayoría de actores participantes en las muestras eran australianos (y aún mucho no-Aborígenes).

Un punto de partida distinto al de la colección Burkhardt es el de los coleccionistas Klein y Essl, como veremos plasmado en sus respectivos museos fundados para dar a conocer sus colecciones. Las suyas no son colecciones de arte Aborígen exclusivamente, como en el caso anterior, sino colecciones de arte contemporáneo internacional, donde las obras Aborígenes son una representación más de los desarrollos de las últimas décadas y actuales en el mundo del arte global. Este punto de partida se plasma en el rol que despliegan las obras en las exposiciones temporales, afectando a los acrílicos.

### 7.2.3.- Essl Museum

La colección Essl empezó a formarse a principios de 1970, con su foco de atención principal en los desarrollos artísticos austríacos pos1945. Esta línea se expande con los cambios europeos e

---

<sup>404</sup>

[http://www.fondation-bf.ch/fileadmin/template/main/images/la\\_grange/page\\_expositions/Nations\\_Unies/discours\\_nations\\_unie\\_s.pdf](http://www.fondation-bf.ch/fileadmin/template/main/images/la_grange/page_expositions/Nations_Unies/discours_nations_unie_s.pdf) (consultada por última vez 10.07.2015)

internacionales que supone 1989, a nivel político pero especialmente también a nivel artístico (año marcado por la propuesta de igualdad artística internacional de *Magiciens*, algo no visto hasta ese momento) cuando: “Since 1989, with political changes happening all over Europe, Agnes and Karlheinz Essl started to add contemporary art from Europe, the USA, Asia and Australia to their collection”<sup>405</sup>.

Es dentro de esta nueva línea de recolección que entran las obras de acrílicos y otros estilos australianos en la colección Essl, integradas como una manifestación más, pero su proceso de recolección no se inicia hasta el cambio de milenio. Es en el año 2000 que el coleccionista emprende un viaje de 5 semanas a Australia para saber más de la producción artística en ese país, y los desarrollos del arte Aborigen forman parte de su agenda durante el viaje<sup>406</sup>. Después de muchas entrevistas y viajes a lo largo y a lo ancho del territorio, al volver a Europa los Essl adquieren sus primeras 38 obras, todas ellas de regiones “remotas”: Arnhem Land, Kimberley y los desiertos.

Estas serán el pilar para la primera de las exposiciones que se inaugura sólo un año después del viaje a Australia. La exposición se tituló *Dreamtime: zeitgenössische aboriginal art / Dreamtime: the dark and the light* (18.05.2001 – 30.09.2001) y contó con Michel Eather como comisario jefe. Ether es elegido por su amplio conocimiento del arte y las condiciones de vida Aborígenes en asentamientos de frontera cultural, especialmente de la región de Arnhem donde vivió 7 años en Maningrida junto a su mujer y sus tres hijos<sup>407</sup>. La exposición se articuló alrededor de la colección de Essl pero se completó con 50 obras más en préstamo, también de las mismas zonas. Tanto la exposición como el catálogo buscaban aproximar este tipo de arte al público europeo, y austríaco en particular, que según los mismos autores (de la muestra y el catálogo) es un arte aún poco conocido. Por ello optan también por ofrecer amplia contextualización en torno tanto a la historia (colonial y reciente) como de las formas de vida e ideología de los grupos representados en la muestra. En palabras del mismo coleccionista:

“It was during my trip to Australia that I began to feel the wish to make Aboriginal Art accesible to the general public in our museum in Klosterneuburg. In Austria, as in most of the rest of Europe, this art is little known. I consider it to be of such great interest and significance that I would like to share my enthusiams with many people. However, this requires a concomitant process of information and explanation. For this reason, in both this catalogue and the exhibition itself, large areas are dedicated to provinding information about the cultural, social and spritual background of

---

<sup>405</sup> [http://www.essl.museum/en/the\\_collection/the\\_collection](http://www.essl.museum/en/the_collection/the_collection) (consultada por última vez 13.07.2015)

<sup>406</sup> V. el editorial por el mismo Karlheinz Essl del catálogo de la exposición Eather 2001:editorial.

<sup>407</sup> Su mujer Yolngu, es de la comunidad hecho que le da a Eather un amplio conocimiento de la estructuración y formas de vida en dicho asentamiento de frontera cultural.

Aboriginal people. Visitors need to be aware of this cultural background to be able to truly appreciate the profound nature and wide range of this art beyond the purely aesthetic pleasure it offers” (Karlheinz en Eather 2001:12)

En 2003 el coleccionista emprende otro viaje a Australia, para ampliar su colección. Este segundo viaje, organizado por Eather, tiene como objetivo aproximar los ESSL a los centros artísticos de las zonas más remotas de Australia, las mejores representadas hasta el momento en su colección. Detrás de este tipo de viaje hay la necesidad, por parte de los coleccionistas, de saber más sobre dichas culturas para conocer mejor su arte, experimentando de primera mano<sup>408</sup> la vida en las zonas más remotas; siguiendo también la línea de los principales coleccionistas europeos. Ésta, como se ha mencionado ya, es una característica de la recolección de este tipo de arte por parte de los coleccionistas europeos: la recolección va totalmente ligada a una experiencia física y personal de los mismos que parte, en gran medida, del exotismo.

Durante este segundo viaje, aparte de ampliar la colección (con 54 pinturas –entre telas y coretezas de eucaliptus- y 48 objetos<sup>409</sup>), entender las complejas relaciones entre tradición-modernidad en los múltiples movimientos y estilos artísticos contemporáneos estuvo en el foco de atención, algo que después se traslada a la segunda de las muestras en el *Essl Museum*. Esta segunda muestra, que también se materializó un año después de su viaje, se tituló *Spirit and vision: Aboriginal art* (2.04.2004 – 31.08.2004). En ella las producciones de las zonas recolectadas en el primer viaje se mantienen y las obras recolectadas en el segundo, especialmente las cortezas de Anrhem Land, se constituyen como núcleo central expositivo a través del cual se articulan las opciones entre modernidad y tradición, unas preocupaciones totalmente arraigadas a la noción de Aboriginalidad (¿qué es ser Aborigen hoy?, ¿Qué es el arte Aborigen hoy?). Las cortezas canalizan la idea de un mantenimiento cultural no exento de creatividad individual y focalización en las estructuras de circulación del mundo contemporáneo artístico y su mercado, esbozando la incorporación que los grupos de Anrhem Land hacen del mercado artístico como herramienta de mantenimiento cultural y de alejamiento del mismo (son por ello menos Aborígenes?). Esto da pie a los comisarios (de nuevo Eather como jefe del equipo curatorial) a mostrar por primera vez en el *Essl Museum* obras de artistas de los llamados “urbanos”, con un foco de atención especial al uso de medios fotográficos y

---

<sup>408</sup> “In early 2003, I made another trip to Australia because I wanted to become even more familiar with the art and culture of the Aboriginal people. I wanted to meet the indigenous people of Australia in their original environment, to get a better understanding of their art through personal contacts and first-hand experience of the land” (Karlheinz en Ether 2004:14)

<sup>409</sup> Esta es la descripción que se hace en el catálogo, entre los “objetos”, podemos encontrar desde postes funerarios profusamente pintados a esculturas de animales o de objetos cotidianos y ceremoniales pirografiados del centro de artesanía *Maruku @Uluru*, al que el catálogo de la muestra dedica una sección. La entrada de estos “objetos” a una colección de arte contemporáneo les otorga un giro taxonómico y a través de los distintos desarrollos del arte Aborigen, la colección Essl empieza a romper barreras también entre *arts-crafts*, una postura que en el imaginario intraAborigen de muchos de los grupos productores no tiene sentido y que muchos desarrollos del arte contemporáneo occidental también empezaron a romper desde dentro.

digitales (entre los cuales r e a, Vernon Ah Kee, Brook Andrew, Destiny Deacon, Richard Bell entre muchos), para ejemplificar la contrapartida de las cortezas: como la incorporación de estos materiales ajenos, artísticamente hablando, a los materiales tradicionales en un contexto pre-contacto también permite investigar las complejas relaciones históricas y contemporáneas de los artistas trabajando con estos medios en relación a su Aboriginalidad (pero ¿qué tipo de Aboriginalidad es?). En el catálogo<sup>410</sup> estas preguntas encuentran argumentos a través de la participación de comisarios indígenas como Djon Mundine, de la voz muchos de los artistas, como Christian Thompson, Hamish Karrkarrhba, Topsy Tjuliata, de activistas y académicos indígenas como Marcia Langton o de expertos en arte Aborigen con trayectorias académicas y curatoriales como Christine Nicholls.

No es el objetivo de apartado analizar las muestras individualmente sino desglosar el rol de estos coleccionistas en la promoción del arte Aborigen en Europa así como entender el rol de las obras Aborígenes en sus colecciones<sup>411</sup>. Por ello, hay que subrayar que estas dos exposiciones monográficas llevadas a cabo en el *Essl Museum* ilustran el proceso de adquisición de conocimiento de los coleccionistas en torno a la diversidad de manifestaciones artísticas de la Australia Aborigen y el progresivo entendimiento de la multiplicidad de realidades sociales, políticas, económicas y culturales, pero sobre todo históricas, de la misma Australia Aborigen, como pone de manifiesto ya la segunda de las exposiciones. Aunque el hilo discursivo de ambas es realmente la etnicidad que une estas producciones y cómo ésta se articula de diferentes formas según el contexto de fondo de las realidades de vida de cada uno de los artistas representados, las obras de la colección dialogan en el marco del arte internacional (fuera ya del encorsetamiento étnico) cuando son incorporadas de forma recurrente en las exposiciones temporales que exploran ámbitos temáticos concretos de manera *cross-cultural* en la producción artística contemporánea global, ya sea a través de conceptos como “los animales en el arte contemporáneo” o en exposiciones sobre “los desarrollos de la pintura” o “los desarrollos contemporáneos de la escultura”. A través de una mirada a los archivos de las exposiciones del museo, emergen 5 líneas para la articulación de las exposiciones temporales: artistas emergentes y jóvenes, retrospectivas de artistas, exposiciones dedicadas a un movimiento, exposiciones de carácter nacional dedicadas a los desarrollos de un país concreto y, finalmente exposiciones temáticas, ya sean en torno a un medio de creación concreto (videoarte, pintura, ...) o en relación a una temática concreta (por ejemplo los animales antes mencionados). Las dos exposiciones de arte Aborigen son las dos únicas articuladas desde un prisma de etnicidad en la

---

<sup>410</sup> Eather 2004

<sup>411</sup> Para un estudio crítico de ambas muestras y las problemáticas que generan en relación a un análisis de éstas desde la perspectiva de los acrílicos como textos culturales V. Wildburger 2010:246-254.

trayectoria del museo (tampoco ha habido ninguna exposición dedicada a Australia como país), hecho que refleja aún las dificultades discursivas y de mirada hacia estas producciones<sup>412</sup>.

El *Essl Museum* se funda en 1999 en Klosterneuburg/Vienna y, como podemos ver, se ha convertido con el cambio de milenio, en uno de los principales espacios europeos donde la presencia del arte Aborigen en general, pero también especialmente de los acrílicos de los desiertos (como uno de los puntales de la colección relativa a dichas artes) son promocionados.

#### 7.2.4.- Kunstwerk Museum

El último museo fundado sobre una colección particular donde el arte Aborigen está representado es el *Kunstwerk* en Eberdingen-Nussdorf, Alemania, abierto en Octubre de 2007. Como la colección Essl la de los Klein también está focalizada en los desarrollos internacionales. De hecho, como argumenta la misma presentación de la colección en la página web, el arte Aborigen ocupa un lugar singular en la colección, consolidándose como el único grupo artístico<sup>413</sup>.

Hasta la fecha obras de acrílicos de la colección Klein han participado en 3 de las 12 exposiciones que ha hecho el museo. La primera con la exposición titulada ***Kunst der Aborigines (Aboriginal Art)*** entre el 19 de Octubre de 2008 hasta el 4 de Marzo de 2009. Esta exposición estaba dedicada a presentar este grupo singular de la colección dedicado al arte Aborigen de la colección Klein, en ella los acrílicos dialogan con los ocres de Jack Britten de las Kimberley o las pinturas de Judy Watson. La segunda exposición que presenta acrílicos es parte de una iniciativa más amplia llamada *Pro Community!* liderada e ideada por Robyn Kelch fundadora de la *Galeria ArtKelch*<sup>414</sup> de Freiburg, Alemania, especializada en arte Aborigen de los desiertos.

Desde el año 2009 los Kelch han abierto un proyecto expositivo singular en el espacio artístico alemán, que ha conseguido enrolar a museos tanto de arte contemporáneo (como el *Kunstwerk*),

---

<sup>412</sup> Actualmente, en 2015, se está llevando a cabo la tercera de estas exposiciones dedicadas a los desarrollos contemporáneos del arte Aborigen. La exposición se titula simplemente: *Aboriginal art* (30 de Enero – 11 de Octubre de 2015) y es la primera exclusivamente hecha con los fondos de la colección del museo, sin obras llegadas o cedidas de Australia. Para esta exposición hay un cambio en el equipo curatorial, ahora a cargo de Andreas Hofer y Viktoria Tomek. El objetivo de la muestra es, según informa la página web: “a special focus on the dialogue between oral or visual traditions and artistic innovation against the backdrop of the great spiritual power of these works of art.” V. [http://www.essl.museum/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1366790541558&rel=en&article\\_id=1414634420531&event\\_id=1414634420532&reserve-mode=active](http://www.essl.museum/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1366790541558&rel=en&article_id=1414634420531&event_id=1414634420532&reserve-mode=active) (consultada por última vez 13.07.2015)

<sup>413</sup> “There is as well a special niche of mostly large and colorful works of contemporary Aboriginal Art. On their annual trips to Australia, Alison and Peter Klein visit galleries and art centers in order to complete their extensive Aboriginal Art collection with dot paintings, hollow log coffins, mimihis and other objects of Aboriginal Art.” V. [http://sammlung-klein.de/en/the\\_collection/collection/](http://sammlung-klein.de/en/the_collection/collection/) (consultada por última vez 13.07.2015)

<sup>414</sup> V. <http://www.artkelch.de/en/> (consultada por última vez 13.07.2015)

etnográficos (como el *Staatliche Ethnographische Sammlungen* de Sachsen) como de culturas del mundo (com el *Grassi Museum für Volkerkunde*)<sup>415</sup> del país, a parte de otras galerías de arte privadas y sedes culturales de empresas. *Pro Community!* se lleva a cabo una vez al año, y, como su título indica, la base del proyecto gira alrededor de las diferentes comunidades artísticas. El objetivo es, cada año, presentar un proyecto expositivo dedicado a dar a conocer el arte de una comunidad, de un centro de arte, y, consecuentemente, ofrecer al público alemán la oportunidad de profundizar año a año en las diferencias de estilos entre comunidades. Esta iniciativa a su vez participa de la tarea (aún en gran medida por hacer) de crear una historia del arte en torno a los desarrollos artísticos del movimiento de acrílicos. En palabras de su fundadora: “Its aim is to show the diversity of Australian desert art, to sharpen the eye for fine art (in comparison to the touristic segment) and to educate the market on provenance and ethical sourcing” (comunicación personal Febrero 2014).

A nivel comisarial este proyecto expositivo anual es una iniciativa colaborativa entre los galeristas y los centros de arte, donde los centros de arte y los artistas disponen de una amplia capacidad de gestión y decisión<sup>416</sup> en la propuesta de obras y artistas, además de un espacio textual privilegiado encargándose de la mayor parte del catálogo relativo a la muestra, donde artistas y administradores de los centros de arte se presentan como grupo sociocultural y artístico, haciendo visibles los objetivos y necesidades ligados a la práctica artística. En todos los catálogos la importancia del territorio, la relación de las obras con el *Dreaming*, el mantenimiento cultural y la representación cultural a través de la obra son los ámbitos más reafirmados, pero también los ingresos económicos que revierten en la comunidad como formas de mejora de la vida en estas zonas remotas del territorio. El arte, en dichas comunidades, está imbricado a las otras esferas de la realidad grupal.

Esta iniciativa empezó en 2009 con la representación de la *Papunya Tula Artists*<sup>417</sup>, en 2010 con *Warlukurlangu*<sup>418</sup> de Yuendumu, 2011 la región de Western APY Lands<sup>419</sup> (con los centros de: *Tjala Arts*, *Tjungu Palya* y *Ninuku*), 2012 el centro de arte *Warlayirti*<sup>420</sup> (Balgo), 2013 *Spinifex Country/People*<sup>421</sup> y 2014 Eastern APY Lands<sup>422</sup> (con los centros de: *Ernabella Arts*, *Kaltjiti Arts*, *Mimili Maku* y *Iwantja Arts*) cada uno con una selección de 60-90 piezas creadas generalmente en el año precedente a la exposición, una vez se establece el vínculo expositivo. En el corazón de esta iniciativa hay el trabajar directamente con los centros de arte, como pruebas de calidad artística,

---

<sup>415</sup> Sinó no se mencionaría en este estudio el trabajo de *ArtKelch* ya que por ser una galería privada está fuera de los límites marcados para este estudio.

<sup>416</sup> Comunicación personal con los galeristas (Febrero 2014) pero comprobada en mis conversaciones personales con Cecilia Alonso directora del *Warlukurlangu* de Yuendumu en nuestro encuentro en Barcelona en verano (Julio) de 2013.

<sup>417</sup> Artkelch 2009

<sup>418</sup> Artkelch 2010

<sup>419</sup> Artkelch 2011

<sup>420</sup> Artkelch 2012

<sup>421</sup> Artkelch 2013

<sup>422</sup> Artkelch 2014

comercio ético y también autenticidad. La iniciativa empezó con los centros más “tradicionales” y pioneros (Papunya y Yuendumu), apelando a su éxito y reconocimiento en el espacio expositivo europeo, para ampliar año a año a centros con menos nombre pero cada vez mejor representados y más recolectados, que a la vez prueban la vigencia del movimiento de acrílicos a nivel local.

*Pro-Community!* es un iniciativa que se lleva a cabo extramuros. Aparte de la acogida en los museos mencionados (*Grassi Museum für Völkerkunde* de Leipzig, el *Staatliche Ethnographische Sammlungen* de Sachsen o el *Kunsterwerk*, que todos han participado como sedes de recepción en más de una ocasión) también ha tenido lugar alguna edición en el *Staatliche Kunstsammlungen* de Dresden (que junto con el de Leipzig y el de Shaschen son un conglomerado museográfico transregional), el espacio artístico dedicado a exposiciones temporales del *Fabrik der Kunst* en Hamburgo o el *Staatliches Museum für Völkerkunde* de Munich. Aunque la galería busca promocionar este tipo de arte en museos explícitamente de arte y de arte contemporáneo<sup>423</sup>, la recepción de las instituciones de acogida aún es más favorable en museos de culturas del mundo y de antropología o etnología, hecho impensable actualmente en el espacio expositivo australiano, y reflejo de que aún falta conocimiento y aceptación de dicho arte como tal en el espacio europeo, que sí lo acepta como arte contemporáneo pero sigue mostrándolo en canales expositivos varios, no vinculados muchos al mundo del arte contemporáneo.

La primera exposición de *Pro Community!*, y por lo tanto la inauguración oficial de este singular proyecto, tuvo lugar en el *Kunsterwerk* fundado por los Klein, que a partir de ese momento aún acogerá varias *Pro Community!*

La última exposición con participación de acrílicos de la propia colección Klein en el *Kunsterwerk* tuvo lugar en 2011-2012 con la exposición titulada ***Art of Australia. Traditional and Contemporary*** (27.03.2011 - 15.02.2012). En ella el hilo argumental es exponer el panorama artístico australiano contemporáneo, así que estamos frente a una exposición de carácter “nacional”, donde la Aboriginalidad o la etnicidad ya no es el tema principal sino sólo un subtexto de la misma, ya que muchos de los artistas representados son Aborígenes y sus obras tratan de manera única o parcialmente el tema de la Aboriginalidad y de, forma más extensa, las relaciones entre grupos Aborígenes y no-Aborígenes en Australia. La exposición mezcló mayoritariamente dos tipos de soporte distintos, las telas de acrílicos de los desiertos con trabajos fotográficos tanto de artistas indígenas (Tracey Moffat y Brook Andrew) como no indígenas (Bill Henson y Rosemary Laing). La gran cantidad de obras de sustrato Aborigen que aparecen en la muestra son indicativo y reflejan la importancia de estas producciones en la formación de un arte contemporáneo (pos1970) en

---

<sup>423</sup> Como explicitan en los primeros catálogos (Artkelch 2009, 2010, 2011) y también en comunicación personal con ellos (Febrero 2014)

Australia, y la cantidad de acrílicos que muestra la exposición (con 12 representantes de los desiertos<sup>424</sup>) también es ilustrativo de que es éste el movimiento mejor representado y más representativo a nivel nacional e internacional hasta la fecha. Además la inclusión de Moffat y Andrew es paradigmática ya que tanto Moffat como Andrew son artistas que prefieren no ser encorsetados con la etiqueta de artistas Aborígenes (aunque en ambos la investigación crítica en torno a sus raíces forma una parte fundamental y fundacional de su trabajo y ambos reconocen y trabajan con su herencia Aborigen), pero como Gordon Bennett opinan que la categoría “Aborigen” en su arte marginaliza su trabajo y no permite que sean realmente aceptados en los desarrollos artísticos del mundo global.

A nivel argumental, en el catálogo<sup>425</sup> relativo a la exposición, lo moderno y lo tradicional no encuentran una postura cómoda. A pesar de subrayar enfáticamente que las obras de los desiertos son contempladas como arte contemporáneo, una vez leído el catálogo parece claro que los acrílicos son lo “tradicional” en la exposición y que el soporte fotográfico es lo “moderno”, operando al fin una distinción articulada, por un lado, a través de los medios y soportes de creación, cuando hay que tener en cuenta que los acrílicos y las telas también son soportes incorporados y no tradicionales; y, por el otro lado, igual que pasaba con la propuesta de *Porta oberta al Dreamtime* de Gabriel Planella, en una distinción entre lo tradicional y lo moderno basado en la procedencia y significación de las obras: si hay referencia explícita al *Dreaming* es tradicional, sinó no la hay no lo es, cuando en realidad, por ejemplo la obra de Brook Andrew también tienen patrones de diseño que son ancestrales incorporados en el entramado de su práctica artística.

A pesar de las diferentes posturas y puntos de partida de los coleccionistas europeos de arte Aborigen pos1970 y del reflejo de sus diferentes intereses particulares alrededor a dicho arte en las exposiciones articuladas en los museos que fundan sobre sus colecciones, todos ellos participan de la circulación, promoción y permanencia de la presencia de acrílicos en el espacio expositivo europeo nutriendo su visibilidad con el cambio de milenio. El interés de dichos coleccionistas y la fundación de estos museos, como hemos dicho ya, es una de las singularidades más interesantes del cambio de milenio que ilustra y refuerza la tesis de que a partir del cambio de milenio los actores europeos tienen un rol creciente en los procesos de exhibición, creación de conocimiento, circulación y mantenimiento del movimiento de acrílicos de los desiertos, pudiendo titular este capítulo (2000-2012) el “momento europeo”. Otro tipo de agentes europeos que ilustran este hecho son los galeristas y los antropólogos (visuales) e historiadores del arte europeos, como hemos visto

---

<sup>424</sup> Mitjili Napanangka Gibson, Maggie Napangardi Watson, Judy Napangardi Watson, [Paddy Japaljarri Stewart, Turkey Tolson Tjupurulla, Simon Tjakamarra, Freddy West Tjakamarra, Fred Ward Tjungurrayi, Warlimpirrnga Tjapaltjarri, Patrick Tjungurrayi, Alma Nungarrayi Granites, Otto Jungarrayi Sims,

<sup>425</sup> Que se puede descargar en la misma web dedicada a la exposición (en alemán): [http://sammlung-klein.de/en/exhibitions/special\\_exhibitions/haengung\\_7/](http://sammlung-klein.de/en/exhibitions/special_exhibitions/haengung_7/) (consultada por última vez 13.07.2015)

ya y como se ilustra en el siguiente y último apartado de esta historia de la presencia de acrílicos en Europa a través del caso de estudio transtemporal dedicado al espacio expositivo nacional francés.

### 7.3.- EL CASO FRANCÉS: ENTRE ARTE UNIVERSAL Y ARTE PRIMITIVO.

La introducción de los acrílicos de los desiertos en Francia y su amplia participación en el marco expositivo francés, desde 1983 (con la exposición y eventos paralelos ligados al *Festival d'Automne* de París) hasta los eventos relacionados con los acrílicos en el *Musée du Quai Branly* (con la participación de estos en el encargo de obras Aborígenes para ser incorporados en la arquitectura del museo y con la exposición que cierra este bloque histórico *Tjukurtjanu. Aux sources de la peinture Aborigène - 2012-2013-*), debe ser contextualizada como ilustración y consecuencia (o secuela) de un debate más amplio iniciado en 1909 en París: el de la entrada o no de las obras ampliamente llamadas negras, lejanas, primitivas o primeras (según la década del siglo XX) al Louvre, y, por lo tanto, valorando su creatividad artística y estética y reconociéndola como tal en un museo que quiere ser y se promociona como universal, superando la marginalización artística (y de sustrato ideológico) que implica que no estuvieran allí hasta 2000 cuando se inaugura la llamada octava sección del Louvre, el conocido como *Pavillon des Sessions*.

El debate lo abre Guillaume Apollinaire en 1909, en pleno descubrimiento y valoración por parte de un segmento amplio de los artistas de vanguardia europeos de las artes llamadas, por aquél entonces, artes negras - que fueron la inspiración formal central en su batalla de oposición (y liberación) del canon imperante clásico-renacentista basado en la figuración y el naturalismo en la historia reciente del arte europeo. Apollinaire<sup>426</sup> en este contexto es el primero en posicionarse a favor y pedir la entrada de ciertas producciones estéticas de las regiones antes mencionadas al Louvre, o como presenta hoy el Louvre su *Pavillon des Sessions*, un retorno a éste<sup>427</sup>, dándoles un giro en su taxonomía (de artefacto a arte).

---

<sup>426</sup> “Tenemos que hacer también un esfuerzo sobre ciertas manifestaciones artísticas que han sido completamente ignoradas hasta hoy. Se trata de obras de arte de ciertas regiones, ciertas colonias, como Australia, Isla de Pascua, Nueva Caledonia, Nuevas Hébridas, Tahití, varios territorios africanos, Madagascar, etc. Hasta ahora solamente hemos admitido obras de arte pertenecientes a estos países en las colecciones etnográficas, en las que han sido conservadas solamente como *curiosidades*, documentos, confundidos entre los más comunes y vulgares objetos, y junto a los productos naturales de estas regiones (...) El Louvre debe recibir ciertas obras maestras exóticas que no son menos conmovedoras que los bellos ejemplos de la estatuaria occidental” (original, Apollinaire (1909), *Le journal du savoir*, 3.10.1909. Paris: Gallimard, traducción en Ocampo 2011:109).

<sup>427</sup> Según sostiene la propia web del *Pavillon des Sessions*, más que una entrada al Louvre podría considerarse una petición de vuelta a él, y así titulan y describen esta vuelta en la web: “A return to the Louvre — or a long-awaited arrival. Non-Western art has not always been absent from the Louvre. In 1827, under the reign of Charles X, the Louvre housed a maritime and ethnographic museum called the Musée Dauphin, where visitors could admire “exotic” pieces brought back by great explorers such as Cook and Lapérouse—objects

Este debate, se reaviva en distintos momentos en el marco nacional francés: en la década de 1920 de la mano de Félix Fénéon, que en 1920 organiza y publica en el *Bulletin de la vie artistique* 1 (24-25-26) una consulta a 20 personalidades de la época “ethnographes ou explorateurs, artistes ou esthéticiens, collectionneurs ou marchands” (Fénéon 1920:1) sobre si las artes “lointains” deben ser admitidas en el Louvre<sup>428</sup>, pero también con declaraciones de Paul Guillaume a favor de ello; en la década de 1970 con André Malraux (que también se posiciona a favor) y, finalmente, en 1990 de la mano de Jacques Kerchache con la publicación en el periódico *Libération* (15 de Marzo de 1990) de su manifiesto titulado “Pour que les chefs-d’oeuvre du monde entier naissent libres et égaux” acompañado de 148 firmas de apoyo de personalidades internacionales<sup>429 430</sup>.

El surgimiento del *Pavillon des Sessions du Louvre* es deudor del soporte personal del presidente Jacques Chirac, que en su apreciación por este tipo de arte no sólo consigue inaugurar la creación de la “octava sección” del Louvre (a la que se oponían los responsables de la institución) sino que, a partir de ella, se reformulará gran parte del escenario museográfico francés para la creación del *Musée du Quai Branly*, un museo permanente y nuevo para albergar las producciones pasadas y presentes de lo que Chicac junto con Kerchache conciben como *arts premiers*.

Hay que incidir y recordar que esta propuesta se enmarca en el nuevo orden ideológico, sociológico, político y también artístico mundial en el cual las cuestiones vinculadas con lo multicultural, multiétnico, transregional, y de forma creciente lo global y lo local, lo céntrico y lo periférico, no pueden ser ya obviadas ni desatendidas; como tampoco la revisión al pasado colonial, postura defendida en la práctica y la crítica artística pero también en los giros del discurso antropológico. Estos elementos reforzaban y empujaban, en el cambio de milenio, la entrada en el Louvre de este tipo de producciones para aquellos teóricos que defendían ésta postura. La petición que en 1909

---

regarded as mere “ethnographic specimens”. After Jules Ferry’s decision to separate “the history of traditions and customs from the field of art,” a museum of ethnography was created at the Trocadéro in 1878, to house the collections of the Musée Dauphin, the Musée de Saint-Germain-en Laye, the Bibliothèque Nationale, and the Bibliothèque Sainte-Geneviève. At that time, aesthetic considerations were overlooked in favor of scientific value.” <http://www.louvre.fr/en/departments/pavillon-des-sessions> (consultado por última vez 13.05.2014).

<sup>428</sup> Así se titular la encuesta: “Iront-ils au Louvre? Enquête sur les arts lointains” que durante tres números de la revista ofrece las opiniones de diferentes personalidades (Fénéon 1920a:662-669, 1920b:693-703 y 1920c:726-738).

<sup>429</sup> Entre estas personalidades, que aglutinan escritores, artistas, críticos, marchantes, comisarios, políticos, académicos, etc aparecen: Jorge Amada and Hélène Cixous, Matta and Léopold Sédar Senghor, Marc Augé, Georges Banlandier, Simone Dreyfus-Gamelon, Maurice Godelier, Françoise Héritier-Augé, Michel Leris, Denis Paulme-Schaeffner, Arman, Tahar Ben Jelloun, Claude Berri, Christian Boltanski, Peter Brook, Herni Cartier-Bresson, César, Hubert Damish, Claire Denis, Léo Ferré, Pierre Gaudibert, Michel Guy, Jacques Lazamann, Marc Lebot, Jean-Françoise Lyotard, Jean-Hubert Martin, Euzham Palcy, Anne Parillaud, Claude Roy, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Paul Virilio (MQB, 2010:11)

<sup>430</sup> En la información referente a la página web del mismo *Pavillon des Sessions* consta también la declaración de Lévi-Strauss en 1943: “L’époque ne pas lointaine, sans doute, où les collections provenant de cette partie du monde quitteront les musées ethnographiques pour prendre place dans les musées des Beaux-arts” (<http://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions> (consultada por última vez 21.08.2015)

debía ser una innovación, en torno al año 2000 se presentaba como algo que de no hacerlo sería un considerado retraso y una incongruencia (y más cuando el *Metropolitan Museum* de Nueva York inauguró el ala Rockefeller dedicada a este tipo de obras en 1982).

La nueva ala del Louvre abrió sus puertas el 13 de Abril de 2000, siendo inaugurada por Jacques Chirac<sup>431</sup>. El designado por parte de Chirac para encargarse de la selección de los materiales en el *Pavillon des Sessions*, que se considera y concibe como embajada o antena del *Musée du Quai Branly*, fue el mismo Jacques Kerchache, que basó su selección de obras en la calidad de las piezas, en la excelencia formal y en su (Kerchache) canon de belleza<sup>432</sup>. Se afirma así una nueva autoridad en la selección y el proceso de selección de las obras. Como resume l'Estoile (2010:366): “De fait, le principe de sélection des oeuvres dans les musée d’art primitif (y que se materializa en el Pavillon des Sessions) n’est ni l’importance que leur attribuent leurs créateurs, ni l’évaluation par un ethnologues de la place qu’elles occupent dans une “culture”, mais l’œil du connaisseur occidental”. Kerchache es, para la creación de la octava sección del Louvre, este *connaisseur*. Ahora ya explícitamente, el valor de esas producciones está totalmente ligado a su incorporación y absorción en un contexto cultural concreto, el occidental, que lo quiere alzar como valor en lo universal (proceso que peca de *occidentalocentrismo*).

El proceso de elección de las obras que hace Kerchache premia el valor escultórico de ciertas producciones en contra de otras, por su adecuación en una disposición en peanas a modo de la museología de la escultura clásica occidental. Para Kerchache la escultura se afirma, en su propia jerarquía artística, como la forma de arte más alta y noble (Dias 2001:89), por lo que objetos menos escultóricos quedan automáticamente imposibilitados de sufrir el giro taxonómico que Kerchache estaba imponiendo en su selección: el de su recalificación o re-categorización como *chef-d’oeuvre*, un proceso que no deja de basarse en postulados únicamente etnocéntricos de concepción de la escultura y el arte. Como dice Dias: “Il est donc permis de supposer que le choix porté sur les sculptures traduit les supposées attentes des visiteurs du Musée du Louvre, comme si les productions culturelles non-européennes ne pouvaient avoir droit de cité au Louvre que par des objets qui se rapprochent les plus, du point de vue formel, de ceux de l’Occident” (2001:90).

Este debate en el tipo de apreciación y categorización de las obras, pero especialmente ideológico, gira en torno a obras de arte no contemporáneas, las que conformaron a lo largo del siglo XX el

---

<sup>431</sup> Después de consecución de esta octava sección en el *Musée du Louvre*, en 2001 se abre la llamada novena sección dedicada a las artes de Asia, para completar la apertura museológica del museo más importante de Francia y convertirlo en “the greatest museum of all for all the humanity” (d’Estoile 2010).

<sup>432</sup> “It was Jacques Kerchache who chose the sculptures to be presented in the Pavillon des Sessions. Each work was chosen for its exemplarity rather than its history, country of origin, patina, age, monumentality, or the rarity of its material; priority went to the artist’s integrity, project, technique, and visual propositions. Each exhibit reflects the best that a culture can offer.” Descripción en la página web del *Pavillon des Sessions* <http://www.louvre.fr/en/departments/pavillon-des-sessions> consultado por última vez 13.05.2014

canon del llamado “arte primitivo”. Como vemos, finalmente en París una parte ínfima de ellas entra como representación al *Musée du Louvre* y el resto de obras en colecciones parisinas públicas (derivadas del antiguo *Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océanie* y del *Musée de l'Homme*) esperan la inauguración en 2006 del *Musée du Quai Branly*, espacio cultural y artístico, dedicado a las manifestaciones artísticas de tres cuartas partes del mundo (no-europeas, no-occidentales), que buscan presentarse ya lejos de la categoría de artefacto etnográfico, privilegiando su contemplación estética.

No es el objetivo de este apartado analizar parte del proyecto del *Musée du Quai Branly*, algo que se hace sintéticamente en la introducción del siguiente bloque de estudio (y que ha sido ya ampliamente estudiado), no obstante la querrela entre arte-artefacto, o estético-antropológico del debate francés es también una querrela que anuncia, al final del siglo XX, la quiebra del paradigma moderno (y consecuentemente la quiebra del “primitivo” que el moderno creó), y que avanza muchos de los debates que surgen en torno al posmodernismo primero, y a los estudios poscoloniales y de los subalternos después, con el foco de atención en la “otredad” contemporánea, más escurridiza en los términos tradicionales y occidentales de valoración vinculados al lugar, la clase, el “color”, el género, la étnia,.. Estos elementos afectan directamente al “consumo” y “aproximación” de estos “otros” y al mismo “yo” occidental en una base diaria, y también, de forma clara, al consumo de las obras contemporáneas de los artistas descendientes (más o menos lejanos) de los grupos anteriormente marginados, entre ellos los categorizados a lo largo del siglo XX como primitivos.

Los acrílicos en Francia, su presencia y su lugar de recepción en instituciones, vislumbra de nuevo esta problemática contemporánea, a la vez que la secuela ideológica del sistema museístico y de valoración moderno y las reflexiones y giros en el arte contemporáneo y la antropología a partir de 1970. Por ello este último caso de estudio compendia y recoge las propuestas expositivas del espacio francés de 1990 a 2012 poniendo especial énfasis en los espacios de recepción de éstas y por lo tanto el tipo de instituciones que las acogen; pero también en los agentes implicados en ellas, ya que en Francia es el país donde de forma más clara aparece, a partir del cambio de milenio, una capa de actores europeos expertos en arte Aborigen que impulsan y promocionan de forma constante su aparición en el marco expositivo nacional.

Mientras que en la década de 1990 sólo se llevan a cabo tres propuestas expositivas relacionadas con la exposición de acrílicos, a partir del año 2000, especialmente a partir de 2004, el crecimiento

es exponencial<sup>433</sup>, consolidando el espacio francés como una de las cunas de la recepción de los acrílicos en Europa.

Mientras que en la década de 1990 el centro expositivo por excelencia de las propuestas expositivas sobre y de acrílicos aún era París (con *Peinture des Aborigènes d'Australie* en el *Musée National d'Art d'Afrique et d'Océanie* en 1993 y *Peintres aborigènes d'Australie, le rêve de la fourmi à miel* en el *Grande Hall de la Villette* en 1997), siguiendo con su liderazgo en la década anterior; a partir del cambio de milenio hay una descentralización en los espacios de recepción de dichas propuestas en instituciones regionales<sup>434</sup>. Entre estos espacios regionales podemos mencionar Lyon (por el número de propuestas que acoge e impulsa a través del nuevo *Musée des Confluences*), Montpellier, Niza, Marseille, Aullach, Sedières, Chartres, Nemours, Bougon, ...

París, después de las exposiciones de 1993 y de 1997, no acoge otra exposiciones de acrílicos hasta 2012, año en que se celebran los 40 años de nacimiento del movimiento de acrílicos en Papunya, cuando el *Musée du Quai Branly* acoge la muestra creada de forma colaborativa entre la *National Gallery* de Victoria, el *Museum Victoria* y la *Papunya Tula Artists* titulada ***Tjukurrjanu. Origins of the Western Desert art***<sup>435</sup> (*Ian Potter Museum of Art*, Melbourne, 30.09.2011 – 12.02.2012), creada en motivo de la celebración de dicho movimiento. A finales del mismo 2012 la exposición llega a París titulada ***Aux sources de la peinture Aborigène. Australie - Tjukurrjanu*** (9.10.2012 – 20.01.2013). Paralelamente a esta muestra en París, el *Musée de Montparnasse* acoge la propuesta expositiva titulada ***Le point de Papunya*** (11 - 28 octubre) planteada como contraexposición a la del *Musée du Quai Branly*, o como complemento a ella, donde se investiga el rol fundacional e inspiracional del movimiento de los desiertos en otros planteamientos artísticos Aborígenes contemporáneos, celebrando la apertura de recepción, circulación y de mercado por parte del movimiento de Papunya; pero a la vez contrarestando su hegemonía en la recepción internacional que ensombrece estos otros tipos de manifestaciones. Por último, en la embajada australiana en París se recibe la iniciativa titulada ***LUMINOUS, Desert Masterpieces from the Helen Read Collection*** (10.10.2012 – 6.05.2013). Retomaremos estas exposiciones al final de este apartado.

---

<sup>433</sup> 15 exposiciones a partir de 2004.

<sup>434</sup> Me consta que desde 2014 Gerladine Le Roux está llevando a cabo un trabajo de análisis sobre los motivos relativos a esta descentralización y cómo en espacios más secundarios de los circuitos culturales la representación de “lo Aborigen” recae más bajo el control de los propios artistas y centros de arte, hecho que conlleva una mejor representación de éstos y el alcance de alianzas diplomáticas más duraderas (en conversación con ella Junio 2015 y también al asistir a su presentación en el X congreso internacional de la *European Society for Oceanists* –Bruselas, Junio 2015-). La existencia de esta investigación en curso ya se ha mencionado en la introducción de nuestro estudio.

<sup>435</sup> Para más información se recomienda tanto la visita a la páginas web creada por la *National Gallery Victoria* en motivo de la exposición, que se mantiene activa como lugar de conocimiento abierto al público en torno la génesis del movimiento de los desiertos (<https://www.ngv.vic.gov.au/tjukurrjanu/>, consultada por última vez 15.07.2015) o el catálogo de la exposición (versión en francés): Ryan, Batty y Peltier 2012.

Si nos centramos ya en el tipo de instituciones de acogida de las propuestas expositivas, podemos trazar una tendencia que se aleja de las propuestas de la década anterior (1980). Mientras que en esta primera década, la entrada de las manifestaciones Aborígenes llega a museos de arte moderno y contemporáneo (el *Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou* de París 1983 y la participación en *Magiciens* en el mismo *Centro Pompidou* y en el *Grande Hall de la Villette*); en la década de 1990 sólo una exposición se lleva a cabo en un museo de bellas artes, y no es propiamente de siglo XX y XXI sino el *Musée Fabre* de Montpellier dedicado a las arte occidentales del siglo XIV al XXI. Ésta es la propuesta titulada ***L'été australien à Montpellier: 100 chef-d'oeuvre de la peinture australienne*** (13 de Junio – 30 de Septiembre), que tiene por objetivo presentar los desarrollos de la pintura australiana en torno al tema del paisaje (género temático nacional australiano por excelencia hasta 1970), presentando dichos desarrollos de forma cronológica<sup>436</sup> y con representación de artistas Aborígenes y no-Aborígenes dentro de un museo de bellas artes. Parafraseando las palabras del catálogo la exposicione exhibe conjuntamente “los desarrollos de la civilización más primitiva del mundo y la más moderna<sup>437</sup>” (en referencia a los 60.000 años de antigüedad de las culturas

---

<sup>436</sup> La exposición cronológica pone en diálogo cuatro aproximaciones artísticas al paisaje: la mítica (representado por las obras Aborígenes, entre ellas muchos acrílicos), la periférica (en la que se muestran ejemplos del movimiento impresionista australiano), la del centro (con los artistas llamados “modernos” de la década de 1950) y, finalmente la multicultural y contemporánea (donde aparecen 6 artistas Aborígenes, 4 de ellos urbanos y dos de ellos de las Kimberley). La representación de acrílicos se concentra en la primera de las secciones, la mítica, que discursivamente se presenta relacionada con la antigüedad temporal (50.000 años de tradición), el estatismo de las tradiciones y de las culturas y formas de vida, la más ligada al reino ancestral y al natural; y que también discursivamente es categorizada de primitiva (coherentemente con el discurso de presentación que denota un claro arraigo en el primitivismo ideológico), aun referenciando su carácter coetáneo y también su lectura artística y no etnográfica. Este punto de partida es problemático, y más siendo una exposición colaborativa con la *National Gallery of Canberra*, que es quién cede la mayoría de las obras. Los textos de los comisarios franceses con los textos de los comisarios australianos de dicha institución, una de las pioneras en mostrar obras de los desiertos junto con desarrollos artísticos coetáneos australianos sin contextualización antropológica para que el público se fijara en el contemporaneidad de su factura y estilo, contrasan con el posicionamiento que en Australia se está impulsando de éste tipo de arte, como estrictamente contemporáneo en el sentido temporal e ideológico, en contra del posicionamiento exotizante de los comisarios franceses. Los textos del catálogo de estos segundos, en relación a las obras Aborígenes y en especial a las obras de los desiertos –a las que hacen continua alusión-, se basan en el exotismo, el misterio de estas producciones, la antigüedad de sus grupos de origen, el carácter ancestral y sagrado de los signos pictóricos, la iniciación y el hermetismo de significado de las producciones y, finalmente, la conexión espiritual con el en torno y la naturaleza elementos que proyectan y refuerzan, también por la selección del lenguaje, una recepción de dichos grupos dentro de los parámetros del “buen salvaje”. Este hecho aleja de nuevo estas culturas y sus producciones artísticas de la contemporaneidad o coetaneidad a través de la no-familiar, de lo diferente, de lo exótico. Además, la narración de su experiencia en la Australia Aborigen –que es de donde surge la voluntad de creación de una exposición de estas características- es descrita también en términos próximos a las hazañas de descubrimiento ligadas al exotismo, y denota privilegio por la parte de los comisarios (el de haber estado en contacto con estas culturas sabias). Todo ello lo articulan los comisarios franceses a través de una narrativa que refleja y reproduce ciertas herramientas de la escritura antropológica moderna utilizada para plasmar la autoridad de la voz del antropólogo como por ejemplo: la intimidad, la primera persona, descripciones detallistas de espacios concretos, narración de conversaciones con esos grupos (por citar algunas), una estrategia narrativa deconstruida por Fabian (1983), Torgovnick (1990) o Clifford (1991) entre otros. Los comisarios son la pareja curatorial de Jean-Pierre Barou y Sylvie Crossman, también comisarios de la propuesta de 1997 que se desglosa en breve. V. Barou y Crossman 1990.

<sup>437</sup> Refiriéndose a la australiana nacida del colonialismo, después del “descubrimiento”, un punto de partida que denota eurocentrismo.

Aborígenes y a los 200 años de antigüedad de la Australia colona). El equipo comisarial de dicha iniciativa son la pareja Sylvie Crossman y Jean-Pierre Barou, quienes también llevarán a cabo la iniciativa de 1997 en París.

Hasta 2007-08 no entra otra exposición de acrílicos en un museo de arte en Francia, y en un museo estrictamente de arte contemporáneo. Esta exposición está dedicada a la promoción de la colección Sordello y Missana, titulada *Peinture aborigène contemporaine des déserts du Centre et de l'Ouest australiens. Collection Marc Sordello & Francis Missana*. La institución de recepción de ésta es el *Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain* de Niza, considerado el segundo museo de arte contemporáneo más importante de Francia. De nuevo vemos como la colección Sordello y Missana persigue el objetivo de mostrarse en instituciones artísticas contemporáneas; no obstante, como en el caso español, el único siguiente espacio en el que es aceptada es en la *Médiathèque Communautaire d'Antibes Juan-les-Pins* donde se muestra con nuevo título (*Couleurs aborigènes: collection Marc Sordello & Francis Missana*) del 5 de Agosto al 11 de Octubre del mismo 2008<sup>438</sup>.

La siguiente exposición ligada a un museo de arte contemporáneo es el proyecto titulado *DreamTime – Temps du Rêve. Grottes, art contemporain and transhistoriore* (15.05.2009 – 30.08.2009). Debido a la naturaleza del proyecto éste se muestra en una doble sede, por un lado el *Musée des Abbatoirs* de Toulouse dedicado, según informa su página web, a: “la diffusion et la patrimonialisation de l'art moderne et contemporain. Elle soutient également la création contemporaine<sup>439</sup>”, y, por el otro, en el *Musée Grotte du Mas-d'Azil*, un espacio de interpretación de las pinturas parietales de la cueva de Mas-d'Azil, importante yacimiento prehistórico situado en los pirineos franceses. La naturaleza de este proyecto se desglosa brevemente más adelante.

La siguiente exposición en un museo de bellas artes de obras de acrílicos en Francia es la presentación, también de una colección privada como en el caso de Sordello y Missana, en el *Musée des Beaux-Arts* de Chartres en 2009. La exposición tiene lugar en la *Collegiale Saint André*, parte del complejo museográfico perteneciente a la catedral de Chartres, donde entre sus sincréticas colecciones hay también los objetos del tesoro de la catedral. Esta muestra, en la que los acrílicos tienen un peso importante, se titula *L'art actuel des Aborigènes d'Australie* (20.06.2009 – 30.08.2009) y muestra la colección privada del embajador Jean-Jacques Dardel, cuya colección ya se había mostrado en Europa en el año 2000 en el *Musée de Lausanne*, como parte del marco del festival cultural para los Juegos Olímpicos de Sídney 2000. Ni el *Musée Fabre* de Montpellier ni el *Musée des Beaux-Arts de Chartres* son, evidentemente, museos de arte contemporáneo y la presentación de los

---

<sup>438</sup> Exceptuando vacaciones del centro de acogida –del 4 al 18 de Agosto–.

<sup>439</sup> <http://www.lesabattoirs.org/presentation/les-abattoirs> (consultado por última vez 16.07.2015)

acrílicos en ellos, aunque se tipifica como arte contemporáneo, no se pone en relación, ni en uno ni en el otro, con los desarrollos del mundo artístico contemporáneo internacional del momento, sino que son exposiciones más centradas en subrayar la creatividad contemporánea de los artistas respecto a sus propias tradiciones y no tanto en relación a un contexto artístico intercultural, poniendo el énfasis en una concepción del arte como herramienta universal.

Si retomamos por un momento el hilo cronológico, mientras que la primera exposición de 1990 en Montpellier es la de carácter “nacional”, presentando la Australia Aborigen y no Aborigen en el territorio europeo, y se remonta cronológicamente a mínimo dos décadas atrás (con la llegada de los británicos); la segunda de las exposiciones de 1990 ya está totalmente dedicada en los desarrollos contemporáneos de los grupos Aborígenes de Australia, con gran importancia en los acrílicos de los desiertos. La muestra se lleva a cabo en el *Musée National d'Art d'Afrique et d'Océanie*, antiguo *Musée Permanent des Colonies*, y, por lo tanto, en museo de artes no-europeas (especialmente de las excolonias francesas) y definitivamente como museo para las artes llamadas - en ese contexto de 1970 - *arts lointaines* o ya en la década de 1990 *arts premiers*. Aquí se lleva a cabo la iniciativa impulsada por la antropóloga Françoise Dussart, instigadora de la génesis del movimiento de acrílicos en las mujeres de Yuendumu en 1983. La iniciativa de Dussart surge de la necesidad de la misma antropóloga de abrir mercados para el mantenimiento de la práctica artística de Yuendumu, buscando abrir su promoción artística en el espacio europeo en un contexto de pocas ventas y aún poca aceptación. La propuesta de Dussart, que tarda entre 5 y 6 años en materializarse, es fruto de las agendas personales de Dussart y de Roger Boulay, comisario de Oceanía del mencionado museo (quien quiere fortalecer las colecciones de Oceanía para contrarrestar la presencia de las manifestaciones africanas en el museo –Myers 1998-). Ambos buscan financiamiento para llevar a cabo la exposición en 1988, durante la atención que recibe el bicentenario australiano, pero no será hasta 1993 que consiguen la financiación para poderla materializar. En breve se desglosa más esta propuesta<sup>440</sup>.

La última de las exposiciones de 1990 con representación de acrílicos se lleva a cabo en el espacio pluridisciplinar del *Grande Hall de la Villete* en París, lugar de encuentro de culturas en la capital parisina. La exposición, ***Peintures Aborígènes d'Australie. Le rêve à la fourmi au miel***, se lleva a cabo entre el 20 de Noviembre de 1997 y el 11 de Enero de 1998. Ésta es una iniciativa de los comisarios de la exposición de Montpellier, Crossman y Barou, ya centrados estrictamente en los desarrollos artísticos Aborígenes contemporáneos, presentando obras de las zonas más remotas. Esta es una iniciativa fuertemente arraigada en la agenda singular de la pareja comisarial: la de

---

<sup>440</sup> Para un artículo con información personal y de primera mano del largo desarrollo de esta exposición hasta su materialización y de las diferentes agendas individuales, internacionales e institucionales que se cruzan en él V. Myers 1998. El mismo artículo sirve para tener un marco general de las exposiciones que se llevan a cabo en instituciones punteras francesas de 1983 a 1993.

promocionar, tanto textual como expositivamente, las artes de tres regiones extra-europeas distintas, indígenas como las categorizan los comisarios (Tíbet, Australia Aborigen y los indios navajos), que forman el corazón de su aproximación transcultural a los pueblos y, especialmente saberes, indígenas. Ésta es una de las tres exposiciones, de las áreas mencionadas, que planifican en la Villete<sup>441</sup>, con el objetivo de acercar el saber ancestral de dichos pueblos, y la vigencia del mismo saber para el mundo contemporáneo global, al público europeo a través de sus realizaciones artísticas, transmisoras de estos saberes (según el punto de vista de los comisarios<sup>442</sup>). A ello también está dedicados libros publicados por la misma pareja *Enquête sur les savoirs indigènes* (2005) o el ensayo de Barou *L'oeil qui pensé. Essai sur les arts primitifs contemporaines* (2001), donde vemos en su título que en su conceptualización la pintura de acrílicos entra dentro de la categoría de “arte primitivo contemporáneo”. Para ello también fundaron conjuntamente la editorial *Indigène Éditions*.

La aproximación a los acrílicos que hacen en esta segunda exposición reafirma la presentación de los desarrollos artísticos Aborígenes bajo el paradigma del “buen salvaje” como en la muestra de 1990. En su aproximación se reconoce la contemporaneidad de su arte, pero de nuevo la agenda de los comisarios no es tanto la de consolidar un giro en la categorización de dichas obras en torno a su naturaleza como arte o arte estrictamente contemporáneo, sino informar de la transmisión de conocimiento que éstas articulan y explicitar su valoración de los sistemas cosmológicos Aborígenes.

Cerradas las exposiciones de la década de 1990, y mirando al cambio de milenio, los espacios de acogida de las propuestas expositivas de acrílicos de los desiertos o con amplia representación de éstos no tiene lugar en museos de arte contemporáneo (excepto la de Niza o la participación de acrílicos en la Bienal de Lyon de 2000<sup>443</sup>) sino en otro tipo de instituciones museográficas, que no se han visto en los espacios de acogida de otros países. De éstas debemos subrayar tres distintas:

---

<sup>441</sup> Pero a lo largo de su trayectoria curatorial han llevado a cabo más exposiciones en torno a la producción de estas tres regiones entre ellas: *Tíbet, la Rone du temps: pratique du mandala* (1995); *Peintures de sable des Indiens Navajo: la Voie de la Beauté* (1996) las dos que forman el trío con la exposición de arte Aborigen en la Villete; además de *Les Couleurs de l'Himalaya*, (1993) en Montpellier; en Strasbourgo *Les Formes du vide* (1996), en Niza en el *Musée Matisse* la exposición *Le Bleu Tibet* en 2000 y a Limoges en la *Galerie des Hospices* la titulada *Hozho, Peintures de guérison des Indiens Navajo* en 2002. Todas ellas, a partir de 1996, acompañadas por un catálogo publicado por la editorial que fundan los mismos comisarios, Indigènes Éditions.

<sup>442</sup> Barou y Crossman 1997.

<sup>443</sup> El comisario invitado de la bienal de Lyon del año 2000 fue Jean-Hubert Martin y propuso, bajo el título de “partages d'exotismes”, volver a los diálogos artísticos interculturales contemporáneos abiertos en *Magiciens de la Terre* de 1989 pero ahora revisando e interiorizando parte de la crítica suscitada por la primera (V. Heartney 2000). De nuevo los artistas Aborígenes tienen un lugar reservado a en la propuesta de Martin. Esta vez forman parte de la sección de la bienal titulada “L'art en Place” y son los integrantes del centro de arte de los desiertos *Mangkaja Arts*, de la zona de Fitzoy Crossing, quienes participan en la bienal. Como parte del *tour* del histórico *Ngurrara Canvas* (1997), obra colaborativa creada como *title deed* para ganar el título nativo sobre sus tierras ancestrales, los integrantes del centro muestran su arte en Lyon. De la representación textual del arte de los desiertos, en el que se engloba el arte de los integrantes de *Mangkaja Arts*, en el catálogo

- 1) exposiciones en, o ligadas a, museos de arte no-europeo, lo que tradicionalmente se consideraba arte primitivo, o en el contexto francés *premier* (a partir de 1990 por la influencia de Kerchache y la aceptación y promoción del término de Chicac)
- 2) exposiciones en o ligadas al antiguo *Musée des sciences naturelles* de Lyon, reconvertido y actualizado en el *Musée de Confluences* y que puede presentarse como museo de colecciones coloniales; y por último
- 3) en museos de arte prehistórico o de la prehistoria.

De nuevo, no hay que olvidar el rol que juega como espacio expositivo singular la embajada australiana en París, como sede permanente de la promoción artística Aborigen contemporánea.

### 7.3.1.- MUSEOS DE “ARTS PREMIERS”

En relación a primer tipo de instituciones de recepción, la de museos de arte “primero” o extra-europeo, encontramos, a nivel cronológico, la mencionada iniciativa conjunta de Dussart y Boulay en el *Musée National d’Arts d’Afrique et d’Océanie* en 1993. Esta muestra sirve, de un modo similar a las exposiciones vinculadas a otros museos como la del *Pitt Rivers Museum* o la del *Mankind Museum* – aunque son museos de otra índole-, para ampliar las colecciones del museo incidiendo en los desarrollos artísticos contemporáneos de los pueblos “tradicionalmente” objeto de la antropología y del consumo del “arte primitivo”, para reconectar los museos con las preocupaciones y desarrollos del presente histórico de dichas sociedades y no quedar obsoletos. Boulay parte en 1991 hacia Australia, Alice Springs, con una partida monetaria para ampliar las colecciones relativas a Australia.

Las líneas que guías sus adquisiciones se basan en: a) seleccionar acrílicos de los centros iniciales del movimiento, Papunya (adquiridas la mayoría en Alice Springs a través de la *Papunya Tula Artists* -5- y la *Gallery Godwana* -4- y, en Darwin, en la *Shades of Ochre Gallery* -3-) y Yuendumu (adquiridas todas en su visita al *Warlukurlangu* en el que se ospeda una setmana), b) compilar obras realizadas en los dos últimos años (1990-1991), c) privilegiar los artistas que gestaron los movimientos en dichos centros de arte y d): “recueillir quelques peintures qui sur l’ensemble puissent rendre compte des problèmes très partiuciers liés aux conditions sociales de production de ces oeuvres (même thématique ou mêmes “rêves” peints par des artistes différents, plusieurs artistes travaillant sur la même toile autoru d’un thème “rêve” détenu par l’un des deux ; plusieus versions du même rêve par le même artiste,...)<sup>444</sup>”. En total Boulay adquiere 27 telas, 16 de Yuendumu y 12 relativas a los

---

para la bienal, que une, a diferencia de *Magiciens*, tanto especialistas en arte contemporáneo como en antropología, se encarga el antropólogo visual John. E Staton (V. Staton en Martin 2000:191-228).

<sup>444</sup> Esta información y datos surgen del trabajo y consulta de archivos realizados en mis múltiples viajes de investigación al *Musée du Quai Branly* (2006-2013), gracias al permiso concedido por Anne-Christine Taylor,

artistas de Papunya, que figuraran todas en la exposición organizada por Dussart en 1993. En la documentación figuran como consejeros en la adquisición Daphne Williams (en calidad de directora de la *Papunya Tula Artists*) y los antropólogos y académicos (a parte de participantes de primera mano de la génesis de la pintura de acrílicos en dichas comunidades) Fred Myers y Françoise Dussart.

La iniciativa de Dussart presenta especialmente los acrílicos, ofreciendo una amplia contextualización en relación al modo de vida de dichas sociedades y sus estructuras antes del contacto y su rearticulación y resiliencia después del contacto, explicitando el rol de la estética en contextos ceremoniales y sus cambios y diferencias en la práctica artística de acrílicos<sup>445</sup>. Dussart actúa, en este caso, como mediadora de las necesidades locales detrás de la práctica artística de acrílicos, también, con su larga experiencia de trabajo de campo y como actor implicado en los desarrollos de Yuendumu. Las obras se ponen en diálogo con la colección más famosa de arte Aborigen de Francia, la recolección llevada a cabo por el artista Karel Kupka en Anrhem Land en 1963, financiado en parte por el mismo museo y otra parte por el estado australiano<sup>446</sup>. De la colección de Kupka que alberga el *Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océanie* surge el libro titulado *Un Art a l'Etat Brut*<sup>447</sup> - con prólogo de André Breton - y que es de los primeros libros europeos en hacer pública una valoración estética de dichas obras. No obstante, esta valoración estética de Kupka y Breton sigue arraigada en una mentalidad eurocéntrica, jerárquica y, en el sentido temporal, puramente evolucionista, ya que sitúa y valora dichas producciones por su antigüedad prehistórica, por ser ejemplo de los inicios de la humanidad.

En el mismo tipo de institución de recepción se lleva a cabo la exposición titulada ***Paysages révéls: artistes Aborigènes contemporains de Balgo Hills (Australie Occidentale)***. Ésta tiene lugar en el llamado *Musée d'arts africains, océaniens, amérindiens* de Marsella y es una iniciativa expositiva de su director, Alain Nicolas, que se materializa en 2004. De nuevo la exposición incide claramente en el carácter artístico y contemporáneo de las obras, pero tanto el tipo de museo de recepción, como la filosofía curatorial como la puesta en escena<sup>448</sup>, tal como analiza en un artículo

---

entonces directora de investigación y educación del museo. Es el *Musée du Quai Branly* quien almacena en su colección todas las piezas del antiguo *Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océanie* y también toda la documentación relativa a dicho museo. La cita de Roger Boulay puede encontrarse bajo la referencia D003639/45694, *Rapport de missions d'achat en Australie et au Vanautu en Juin-Juillet 1991 et en Nouvelle-Guinée en Juillet 1991 et Aout 1992*.

<sup>445</sup> V. Dussart 1993.

<sup>446</sup> Por ello finalmente su recolección se reparte entre el museo parisino y el *National Museum of Australia*.

<sup>447</sup> Kupka 1962.

<sup>448</sup> "The paintings were mounted on a background that had been painted a dense, opaque black. A light source illuminated each individual painting, while the rest of the room remained in darkness. The gloomy atmosphere (was this intended to be mystical, or dream-like?) created a bizarre effect. It was as if upon entering the exhibition space one was stepping into a darkened Aladdin's cave in the deep recesses of which

de opinión la experta y comisaria Christine Nicholls para la revista de crítica de arte australiana *Artlink*:

“were frankly disappointing and rather dated. (...) For my part, the presentation of this work –coincided and created in joyful sunlight- evoked every imaginable cliché about Australian Indigenous people and their artworks –about darkness and light, the mystical dawn of time, walking in the shadows and walking in the sunlight, Dark Ages and Enlightenment, the timeless dream, you name it.” (Nicholls 2004:73).

Como anuncia el título, la exposición se concentra en los desarrollos sólo de las telas de acrílicos del centro de arte *Warlayirti* de Balgo, y es de las únicas exposiciones de acrílicos en Francia que no presentan un panorama general de los desarrollos de los desiertos, centrándose en una escuela particular.

De forma casi irónica, las obras de acrílicos en este tipo de museos de recepción se conciben como arte (manifestaciones artísticas) y como contemporáneo (a nivel temporal: producidas hoy), pero a la vez son apartadas de su entrada en la historia del arte contemporáneo occidental (a nivel discursivo), por ser tratadas en instituciones separadas, y, especialmente, en instituciones tradicionalmente ligadas a la exposición del llamado arte primitivo, hecho que las relaciona a clichés vinculados a esta categoría.

Las exposiciones en el mismo o ligadas al *Musée du Quai Branly* reiteran la importancia en Francia de estos espacios museográficos que siguen distinguiendo entre los desarrollos del arte occidental y los no-occidentales, especialmente indígenas, ya sean contemporáneos (como los acrílicos) como tradicionales (las piezas históricas de sus colecciones), operando una jerarquización artística y una separación de identidad entre el “yo occidental” y el “otro no-occidental” manteniendo estructuras ideológicas y artísticas de poder, articuladas discursivamente, en relación a esta otredad.

En el caso del *Musée du Quai Branly* encontramos la ya mencionada exposición temporal relativa a la celebración de la génesis de Papunya en 2012-2013 y la iniciativa titulada ***La fabrique des images*** (16.02.2010 – 17.07.2011). En ella, su comisario –el antropólogo Phillipe Descola- investiga e ilustra los cuatro grandes modelos iconológicos universales de representación y creación de imágenes, que asocia a cuatro formas distintas de mirar el mundo: la naturalista, la animista, la analógica y, finalmente, la totémica<sup>449</sup>. Esta última queda únicamente ejemplificada con los modelos de creación

---

the Balgo artworks shone like sparkling jewels. A strange kind of Orientalism (Aboriginalism? Neocolonialisms?) was afoot!” (Nicholls 2004:73).

<sup>449</sup> Ésta es una de las pocas exposiciones temporales que las que *Musée du Quai Branly* pone en diálogo sus colecciones con las artes y el mundo europeo o occidental, hecho que constituye una de las críticas más recurrentes al museo, por la marginalización que hace de las artes de 3/4 partes del mundo (Price 2007, Dias 2008, 2001, Lebovics 2008 Y 2010, Martin 2011, Sauvage 2009, entre otros).

y cosmología ligados a las sociedades Aborígenes australianas. En la muestra se utilizan mayoritariamente cortezas sobre eucalipto de Anrhem Land y acrílicos sobre tela de los desiertos para ilustrar tanto la producción de imágenes y significados como el sistema totémico que las sustenta. Los acrílicos expuestos, permiten dar visibilidad a las obras del almacén del museo, especialmente a las adquiridas por Roger Boulay en su viaje de recolección de 1991 para la ampliación de la colección del *Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océanie* pero también a las nuevas telas adquiridas por el mismo museo en otras campañas de ampliación de la colección, por ejemplo las de 1997, 1998 y 1999. Estas siguientes campañas del *Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océanie* se hacen a través de intermediarios y ya no directamente con los centros de arte. Entre estos intermediarios encontramos, a nivel australiano, a las galeristas Gabrielle Pizzi (*Gallery Gabrielle Pizzi*) y Berverly Knight (*Alcaston Gallery*) y, a nivel europeo, Stéphane Jacob (*Arts d'Australie*) y también la galería *Songlines* basada en Amsterdam y Sant Francisco. Para estas nuevas adquisiciones la conservadora y comisaria Judith Ryan actual como consejera.

Ligada al *Musée du Quai Branly* como iniciativa extramuros que también permite circular las obras de acrílicos del almacén del museo, encontramos la iniciativa de 2008 en el espacio expositivo pluridisciplinar del *Chateaux de Sedières*, en Clergoux. En ella la comisaria del museo parisino, Megali Mélandri, selecciona una sección de los acrílicos del museo para mostrar la importancia del movimiento de acrílicos de los desiertos. La exposición se titula: ***Musée du quai Branly: le Temps du Rêve. Peintures des Aborigènes du désert australien*** (16.06.2008 – 21.09.2008) y el título ya indica por un lado, el reclamo que ofrece el nombre de *Musée du quai Branly* en el título de un evento expositivo y, por otro, la promoción que hace el museo con exposiciones como ésta, donde expande y manifiesta la visibilidad e importancia del museo fuera del marco parisino. La selección representa 4 centros artísticos de los desiertos, Hermansburg (que no tratamos en este estudio por no formar parte del movimiento de acrílicos, sino de acuarela), Papunya, Yuendumu y Utopia, presentando mayoritariamente el estilo de cada una de las escuelas y el nacimiento de la práctica artística en ellas. Para esta exposición, no hay ningún tipo de participación de los centros de arte, de los artistas o de museos e instituciones australianas, simplemente el *Musée du Quai Branly* circula las obras de sus almacenes y en su catálogo brevemente se describen las cuatro escuelas de las que salen las obras en exposición<sup>450</sup>.

### 7.3.2.- LAS INICIATIVAS DEL MUSÉE DES CONFLUENCES

En relación al segundo tipo de instituciones que ha acogido y promocionado el arte de los desiertos, y en general el arte de las zonas “remotas” especialmente, encontramos el llamado *Musée des*

---

<sup>450</sup> Mélandri 2008.

*Confluences* en Lyon. La geneología de este espacio expositivo en Lyon es un ejemplo de los desarrollos y evoluciones de la institución museográfica occidental, de los lugares de exposición y almacenamiento que han acogido los objetos “exóticos” de culturas no-Europeas y finalmente de los agentes que han participado en la recolección de este tipo de objetos a lo largo de la historia. Las colecciones actuales del *Musée des Confluences* surgen de la fusión de cuatro colecciones:

- 1.- las colecciones de gabinetes de curiosidades de Lyon, que posteriormente se ampliarán cuando éstas se convierte en el *Musée d'Histoire Naturelle* de Lyon;
- 2.- parte de las colecciones de exploración de Mr. Guimet, fundador del *Musée Guimet* (fundado en Lyon y relocalizado en París) que a partir de 1968 una parte de las colecciones se quedan en Lyon y comparten espacio expositivo con el *Musée d'Histoire Naturelle* de la ciudad;
- 3.- las colecciones coloniales del llamado *Musée des Pays d'Outre-Mer et de la langue française* que reúne objetos y mobiliario de la exposición colonial de Marsella de 1922 y que en 1927 es renombrado *Musée Colonial*; y que también comparte espacio expositivo con el *Musée d'Histoire Naturelle* y las colecciones de Guimet y, por último,
- 4.- las colecciones de *Oeuvres Pontificales Missionnaires* que son añadidas al mismo complejo museístico en 1979.

Todas las colecciones remiten a la historia del imperio colonial francés, y a sus múltiples agentes implicados: exploradores, científicos, geógrafos, misioneros, administradores coloniales, ... que participan de la recolección de los objetos que finalmente conformarán la base de la que surge el *Musée de Confluence*. En el cambio de milenio, y por un período breve de tiempo, las colecciones más relacionadas con la etnología y las relativas a las ciencias naturales y técnicas estuvieron separadas en dos sedes diferentes: el antiguo espacio expositivo del *Musée Guimet* (retitulado *Musée d'Histoire Naturelle* de Lyon, renombrado *Musée Guimet d'Histoire Naturelle* en 1968 y otra vez *Musée d'Histoire Naturelle* de Lyon en 1991) que acogió las colecciones de etnología; y el nuevo espacio llamado de *Confluent* en Lyon para las de ciencias naturales y técnicas. Finalmente las colecciones se fusionan de nuevo para abrir las puertas del *Musée de Confluences* en 2014<sup>451</sup>, como un espacio expositivo que aglutina tres ramas diferentes y las pone en diálogo: las ciencias naturales, las ciencias humanas y las ciencias técnicas.

A partir de 2001, el *Musée des Confluences* emprende una inversión dedicada a recolección para llenar vacíos en sus colecciones. De las ramas de etnología y ciencias humanas, el museo amplía las

---

<sup>451</sup> Para más información V. en la misma web del museo la geneología del nuevo *Musée de Confluences* detalladamente explicada: <http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire> (consultada por última vez 14.07.2015)

colecciones relativas específicamente a grupos nativos: Aborígenes e Inuit, focalizándose en sus producciones contemporáneas. En relación a las colecciones australianas, adquiere más de 80 obras, muchas de ellas de los desiertos, bajo los criterios de selección siguientes: llenar los vacíos geográficos para una mejor representación de la diversidad cultural y artística de estos grupos, y completar la colección para que sea representativa de los diferentes soportes (y medios) de creación artística contemporánea<sup>452</sup>. Este proceso de adquisición se hace de la mano del galerista francés Stéphane Jacob, que es el comisario de las colecciones Aborígenes del *Musée des Confluences* y uno de los principales actores franceses en la creación de un mercado expositivo y de promoción de dicho arte en Francia, y en Europa en general. Algunas de las adquisiciones más recientes del *Musée du Quai Branly* para la ampliación de su colección de obras de acrílicos de los desiertos también son adquiridas a través de la galería *Arts d’Australie* del mismo Jacobs<sup>453</sup>. El *Musée des Confluences* se consolida como la segunda colección más grande de Francia en obras contemporáneas Aborígenes de Australia, por detrás del *Musée du Quai Branly*.

Directamente en el museo o como iniciativa extramuros, se organizan con el cambio de milenio, tres exposiciones relacionadas con sus colecciones de acrílicos sobre tela. La primera de éstas es la exposición de 2004 titulada *Aborigènes, les couleurs du Re ve* (2.03.2004 – 30.05.2004). Ésta tiene por objetivo central poner al alcance del público las nuevas adquisiciones de obras antes mencionadas. En la presentación discursiva de la propuesta se pone el énfasis en el arraigo de los significados de las obras de los desiertos a los imaginarios cosmológicos del *Dreaming* y se presentan las obras como continuación, contemporánea, de las pinturas parietales y las cortezas de eucalipto de Anrhem Land, enfatizando la continuidad cultural de estos grupos, y subrayando su antigüedad y contemporaneidad artística. Para ello el comisario, Bertrand Mazeirat, se apoya disciplinarmente y a nivel discursivo en, por un lado, el galerista francés Stéphane Jacob –punto de venta de las obras y comisario de la sección Australiana del museo - y de la reconocida antropóloga francesa especializada en arte y sociedades Warlbiri Barbara Glowczewski. Según observaciones de recepción de la comisaria Christine Nicholls, los materiales fílmicos de carácter antropológico del archivo personal de la antropóloga francesa permiten al público francés de la muestra (supuestamente ajeno a los modos de vida actuales y a los procesos de creación y paisaje de los desiertos australianos) un punto de anclaje para una mejor comprensión de la práctica artística hoy; pero, a pesar de ello, la

---

<sup>452</sup> Información obtenida del análisis de los resúmenes de adquisiciones del museo desde 2000 a 2009 (V. MDC 2005, 2009, 2010) y también del catálogo sobre las colecciones Aborígenes del museo V. VV.AA. 2011.

<sup>453</sup> Este proceso de adquisición contrasta con las prácticas establecidas en los museos australianos, que organizan la ampliación de colecciones especialmente a través de la adquisición de obras directamente de los centros de arte, como parte de una práctica de carácter más ético. Hemos visto ya que, después de la primera misión de recolección del Musée National d’Arts d’Afrique et d’Océanie, también las siguientes se hacen a través de intermediarios tanto europeos como australianos. En el ámbito australiano, por lo general, el recurrir a un mercado secundario, especialmente subastas, sólo se utiliza en relación a telas históricas de los inicios del movimiento.

misma comisaria australiana y experta también en arte Warlbiri: “However, listening to the conversation of those who visited the *Aborigènes, les couleurs du Rêve*, I came to the realisation that only a minority of those present actually perceived these as “artworks” rather than ethnological exhibits. In term of unpacking such neo-colonial constructions, the exhibitions venue –Lyon’s Museum of Natural History- did not help.” (Nicholls 2004:73), hecho que ilustra y reafirma la importancia de los espacios de recepción de las muestras como actores activos en la categorización de las obras.

Las otras dos iniciativas lideradas por el *Musée des Confluences* se llevan a cabo extramuros. La primera forma parte del festival *A la rencontre des peuples autochtones* que toma los espacios expositivos de Lyon entre Mayo y Junio de 2009. En el marco de este festival se materializa la propuesta expositiva titulada ***Créations contemporaines aborigènes*** que se desglosa en cuatro sedes distintas, que ejemplifican el rol de la transmisión de conocimientos y saberes autóctonos a través de la práctica artística contemporánea.

En dos de las tres sedes los acrílicos toman el espacio expositivo. Son los casos del *Centre hospitalier St Joseph- St Luc* donde la exposición muestra tres telas de gran formato procedentes de Yuendumu que dialogan con 72 pequeñas telas elaborados por niños en el mismo centro de arte, *Warlukurlangu*. Esta comparación entre las telas de los adultos y las de los niños ilustra los procesos de socialización y mantenimiento cultural que articula la práctica de acrílicos y también ejemplifica la importancia de los centros de arte en estas comunidades australianas como espacio de salvaguarda de la herencia cultural inmaterial Walpiri, de la cultura en un sentido amplio. La otra sede que acoge telas de acrílicos es la *Galerie Confluence(s)* en el *IUFM- Université Lyon 1* donde se presentan 15 telas de los desiertos en las que el foco de atención es mostrar el dinamismo de la creación contemporánea con continuidad de significados, roles y motivos tradicionales. Las obras se presentan rompiendo la dicotomía tradición – modernidad y estatismo – dinamismo cultural; como ejemplos de la convivencia de ambos binomios en las telas<sup>454</sup>.

La coordinación de contenidos de esta exposición está a cargo del antropólogo y comisario francés Arnaud Morvan, que cuenta con una amplia experiencia de trabajo de campo especialmente en la

---

<sup>454</sup> Los otros dos espacios dedicados al arte Aborigen en este festival son la galería *Echanges Culturels Bullukian* donde se muestran obras de tres artistas (Dennis Nona, Ken Thaiday y Alick Tipoti) del Estrecho de Torres, ejemplificando los desarrollos en soporte escultórico y como éstos mantienen las funciones de transmisión de conocimiento aunque cada artista innove en el trato de los soportes de creación; y el *Hôpital privé Natecia* donde se muestran también obras tiwi de la Isla de Melville, en soporte escultórico también explorando las relaciones de innovación y continuidad en relación a la transmisión de conocimiento relacionado con los grandes ciclos ceremoniales de estos grupos: el ciclo ceremonial de la muerte (Pukumani) y el de la fertilidad o de la vida (Kulama).

zona de las Kimberley, pero también en los centros de arte de los desiertos. Morvan se convierte, a partir de esta exposición, en uno de los actores más importantes en la promoción artística de las obras contemporáneas Aborígenes en Francia, ejerciendo como consultor en varias iniciativas expositivas (como la que analizamos a continuación) o como comisario de muestras como la ya mencionada de Burdeos, *Mémoires Vives. Une Histoire de l'Art Aborigène* (2013-2014), que ya queda fuera del arco temporal de este estudio. Las iniciativas de Morvan pasarán por incorporar de forma creciente artistas Aborígenes en los proyectos, para que puedan dialogar con el público francés, creando espacio de diálogo intercultural en torno a las exposiciones y en torno a la creación artística, tendiendo puentes para que los artistas tengan un espacio para su autorepresentación y para que el público pueda confrontar sus prejuicios, en el sentido estricto del término, en relación a estos grupos; herramienta que tiene la capacidad de deconstruir estereotipos de larga tradición a través de la intersubjetividad.

Tanto Morvan como Jacobs o Glowczewski, unos antropólogos y el otro galerista, ilustran la fuerte corriente francesa de nuevos expertos europeos, a partir del cambio de milenio, que dedican su labor a la promoción y circulación del arte Aborigen pos1970 en general (Morvan de manera más transversal, trabajando también recurrentemente con artistas “urbanos”, y Jacobs y Glowczewski centrados sólo en los desarrollos de las zonas consideradas más “remotas”).

La segunda de las exposiciones extramuros ligada al *Musée des Confluences* es la exposición **Grand nord, Grand sur** (11 Mayo – 20 Noviembre de 2010) que pone en diálogo las colecciones Inuit y Aborígenes de mismo museo en relación a la importancia que cobra la práctica artística contemporánea como forma de resiliencia cultural, por un lado, y por el otro de herramienta de participación en el mundo actual, sus sistemas económicos y su creciente interculturalidad. La exposición se lleva a cabo en la *Abbaye de Doulas* en la Bretaña francesa y las obras seleccionadas muestran tanto la centralidad del territorio y la vigencia de los sistemas cosmológicos, como la incorporación de nuevos materiales y tecnologías en la creación artística y sus utilidades por parte de estos grupos para comunicarse con el mundo.

El foco de atención de la muestra es la de presentar múltiples desarrollos artísticos de estos grupos presentando sus tradiciones culturales y estéticas como dinámicas, interculturales pero profundamente auténticas en sus senos intragrupal. En el caso del arte Aborigen los acrílicos aparecen junto con trabajos fotográficos de Brook Andrew y Tony Albert, y en el marco de la exposición se organiza una residencia artística que acoge la artista de Utopia Kathleen Petyarre, junto con su hijo, el también artista Abey Roy Kemarre. Como se apuntaba en el punto anterior, es de nuevo Arnaud Morvan quien se encarga de la producción de contenidos en torno a la exposición y de la organización de eventos paralelos a la muestra. En estos eventos Kathleen Petyarre tiene un

rol central durante su residencia, en motivo de la cual se organizan varios ciclos donde la artista comparte con público infantil (mayoritariamente) las significaciones de su producción artística.

### 7.3.3.- MUSEOS DE LA PREHISTORIA

El tercer tipo de museo que acoge muestras relativas a los acrílicos de los desiertos son las iniciativas relativas y ligadas a museos dedicados a la prehistoria. Encontramos en este tipo de instituciones tres proyectos expositivos, que se muestran en 5 sedes distintas. En 4 de ellas, Stéphan Jacobs ha participado como uno de los actores de la génesis y materialización del proyecto o cediendo una parte importante de obras de su colección particular. En la primera de las iniciativas que se analiza a continuación también aportan obras el *Musée des Confluences* y la embajada Australiana en Francia<sup>455</sup>, por ello, finalmente la muestra también se exhibe en la sede de la embajada en París (22.11.2005 - 28.02.2006).

El primer proyecto se titula ***Temps du rêve, temps des hommes. 40000 ans d'art en Australie*** y es una iniciativa conjunta entre el *Musée de la préhistoire d'Ile de France* de Nemours y el *Musée Tumulus de Bourgon* (Deux-Sèvres), ambos museos dedicados a la prehistoria francesa y ambos acogen la exposición (el primero de Abril a Septiembre de 2005 y el segundo de 12 de Mayo al 18 de Septiembre de 2006). El discurso narrativo de la exposición se ancla en la continuidad temporal de las culturas Aborígenes, desde la prehistoria al momento contemporáneo, partiendo de su antigüedad, como ya subraya el título. La exposición busca confrontar el arte rupestres Aborígen (a través de fotografías) con obras contemporáneas (acrílicos y corteza de eucaliptus con pigmento naturales pero también pinturas e instalaciones sobre terreno) que buscan demostrar dicha continuidad a través de la validez y presencia actual de los sistemas cosmológicos en dichas sociedades representadas y también a través de la continuidad visual de los signos representados en soporte parietal y los soportes contemporáneos. Por ello el mensaje pone en cuestión las relaciones entre tradición e innovación, presentado los cambios en soportes y materiales artísticos y la permanencia de los significados desplegados en ellos. Las obras contemporáneas se describen aceptadas por los circuitos del arte contemporáneo a partir de 1970, especialmente las de los desiertos por su familiaridad y afinidad con ciertos desarrollos de la tradición artística contemporánea occidental. El “*rêve*”, el *Dreaming*, ocupa un lugar central discursivamente en la exposición, aunque de nuevo es definido como mito, como leyenda, un trato descriptivo rechazado por los grupos Aborígenes, como ya hemos apuntado y como veremos de forma más clara con el análisis de la guía curatorial para el proyecto de encargo del *Musée du Quai Branly* en el último bloque

---

<sup>455</sup> La procedencia del resto de obras vienen de un coleccionista particular que no se nombra, la galería *Dad* de Mantes la Jolie y el *Musée du Malgré-Tout* de Treignes (Bélgica).

de esta investigación. La exposición refleja inevitablemente una concepción lineal y evolutiva del tiempo, hecho que justifica que las telas contemporáneas sean acogidas en un museo de prehistoria.

La segunda de las iniciativas es la ya mencionada *DreamTime – Temps du Rêve. Grottes, art contemporain et transhistorie*<sup>456</sup> que se lleva a cabo en 2009 en el *Musée des Abbatoirs* de Toulouse, de arte contemporáneo, y en el *Musée Grotte du Mas-d’Azil*, el espacio interpretativo de este yacimiento neolítico. A pesar de la relación directa del título con el sistema cosmológico e ideológico de los grupos Aborígenes de Australia, ésta es una iniciativa que no se limita a la representación de dichas culturas, pero sí es la fuerte relación físico-psíquica que caracteriza el *Dreaming* (por un lado su doble relación con el territorio, génesis en éste y objetivación o visualización en el mismo; y por otro el arraigo psíquico de los grupos al territorio y al *Dreaming* como vías de conexión o fusión entre yo y el resto del mundo, y entre el pasado-presente-futuro) que delimita el objetivo del proyecto.

El proyecto parte de la gruta Mas d’Azil, como matriz experiencial y creativa del proyecto. A lo largo de tres años varios artistas contemporáneos son invitados a visitar y a experimentar la gruta para luego crear obras relativas a esta experiencia. El misticismo, lo telúrico, lo ancestral, el sustrato creativo universal, la espiritualidad, el misterio, lo fantasmagórico, son algunos de los adjetivos de presentación y articulación artística que busca el proyecto. Todos son asociados, a nivel curatorial y creativo, con un retorno al inicio: al inicio del tiempo, con un retorno temporal a la prehistoria en el espacio de la gruta; y al inicio del sustrato psíquico-emocional de la naturaleza humana y de la creatividad humana, por ello se presenta como proyecto transtemporal o transhistórico y también como transregional.

Que el hilo conductor y conceptual del proyecto sea el sustrato ideológico y cosmológico del *Dreaming* convierte a los grupos Aborígenes, a ojos de los comisarios, en ejemplos de estos inicios hecho que denota una percepción monolítica y estática de su(s) cultura(s), en oposición al “yo” que articula el proyecto, como punto de partida. La otredad ideológica y cultural de los grupos Aborígenes es, por lo tanto, el motor del proyecto. Entre los artistas invitados para la edición de 2009, según información de la página web, encontramos: “David Altmejd, Miquel Barceló, Berdaguer & Péjus, Julien Blaine, Charley Case/UÓU & Thomas Israël, Jean Daviot, Mark Dion, Carole Douillard, Paul-Armand Gette, Delphine Gigoux-Martin, Brion Gysin, Eric Hurtado, John Isaacs, Christoph Keller, Victoria Klotz, Peter Kogler, Claude Lévêque, Jean-Luc Parant, Serge Pey,

---

<sup>456</sup> Los comisarios de la iniciativa son: Pascal Pique, en colaboración con Nathalie Thibat y Claus Sauer. Este proyecto tienen tres fases 2009, 2011 y 2013. Para un información completa de las tres V. el catálogo de la muestra: Pique y Sauer 2013.

Pascale-Marthine Tayou, Xavier Veilhan, Virginie Yassef *et les artistes aborigènes*<sup>457</sup> (la cursiva y el subrayado no es original). Se ha subrayado y puesto en cursiva el “et les artistes aborigènes” de la lista porque el hecho de no listar los nombres de los artistas participantes Aborígenes opera una distinción de carácter ideológico respecto de sus compañeros no-Aborígenes, e ilustra la permanencia de ideologías de segregación y marginalización hacia estos grupos ligadas también a prácticas y herramientas museográficas vinculadas a la percepción y discurso narrativo del “arte primitivo”. Aunque su participación ilustra su estado coetáneo con el resto de artistas del proyecto, dialogando artísticamente con ellos, lo que para unos es un retorno a través de la exploración artística al origen o inicio, para los “otros” (en todos los sentidos), para los artistas Aborígenes, es un mantenerse en él; hecho que explicita ideologías evolucionistas, tanto en la presencia de la concepción lineal-evolutiva del tiempo y en la imposición del mismo (aunque el proyecto busque superar el tiempo), como en la segregación de la concepción sociocultural de la identidad de dichos grupos opuestos al “yo” curatorial y al “yo” que representan el grueso de los otros artistas invitados<sup>458</sup>, como ejemplificación de lo occidental. Mientras que el grueso del grupo de artistas en este proyecto desarrolla un trabajo ligado al primitivismo artístico, los Aborígenes son el ejemplo y punto de partida ejemplar del primitivo, y las obras se convierten en puntos de partida para los segundos.

La última de las exposiciones en un museo de la prehistoria es la muestra titulada ***Australie, 60.000 ans de culture aborigène*** que tuvo lugar en el *Musée de préhistoire des Gorges du Verdon*, en Quinçon (15.05.2010 – 15.12.2010). Esta fue una iniciativa interdisciplinar dirigida por el equipo del museo, encabezado por Jean Gagnepain, en colaboración con el *Musée du Quai Branly* y la embajada australiana en Francia (que ambos cedieron obras contemporáneas), el *Muséum d'histoire naturelle de Toulon et de Var* y con la participación y consulta de Jeff Doring (cineasta y artista), Betty y Jacques Villemainot (etnólogos y cineastas) y la reconocida antropóloga Barbara Glowczewski. A pesar de ser esta una exposición panorámica de las culturas Aborígenes australianas a través de, como indica su título, su larga historia, el foco de atención de la exposición buscaba presentar dichas sociedades y también su creatividad artística en continuidad histórica pero totalmente coetáneas y contemporáneas al público francés evitando que el lugar de recepción de la muestra favoreciera lo que Jean-Loup Amselle conceptualiza como el “tiempo de la alteridad exótica”, y que define como “un temps lui-même aligné sur celui de la préhistoire (Amselle 2010:188). Para ello, y a nivel conceptual –y escenográfico-, las obras contemporáneas (entre ellas acrílicos sobre tela) ocupaban un lugar estratégico, junto con panel dedicado a la película ampliamente galardonada *Samson & Delilah. True love* (2009), del director y artista Aborígen Warnick Thornton. Ésta ilustra, sin

---

<sup>457</sup> Información de: <http://www.lesabattoirs.org/expositions/dreamtime-temps-du-reve-grottes-art-contemporain-transhistoire> (consultada por última vez 16.07.2015)

<sup>458</sup> Entre las excepciones citar al artista de origen camerunés Pascale-Marthine Tayou.

edulcorar, la vida cotidiana (los sueños y desilusiones) de dos jóvenes que viven - la crueldad y la belleza - de la vida en un asentamiento remoto del desierto central, donde las problemáticas surgidas de esta zona de frontera cultural, o de contacto, son extremas y en las que la pintura de acrílicos (como en la película) se presenta también como una vía de salvación: mental, cultural y física<sup>459</sup>. Esta misma exposición se acogió el siguiente año (2011) en el *Muséum d'histoire naturelle d'Aix-en-Provence*, pero ya sin presencia de acrílicos (por lo que queda fuera de este estudio) y muy reducida en su puesta en escena (debido a las limitaciones de espacio del nuevo centro de recepción)<sup>460</sup>.

En relación a los museos de acogida de las muestras de o con participación relevante de acrílicos en el espacio expositivo francés, de forma muy clara a partir del cambio de milenio, podemos observar que la exposición de dicho movimiento artístico no participa de los circuitos artísticos de circulación del arte estrictamente contemporáneo, como sería el *Centre Georges Pompidou* por ejemplo o como es el caso de la iniciativa en Niza. Mientras que en las iniciativas de 1980, aparte de ser pioneras, son rupturistas porque están ligadas a propuestas que buscan incorporar discursivamente los acrílicos y el arte Aborigen en términos de igualdad en las esferas en formación del arte contemporáneo, de forma creciente a partir de 1990 y especialmente a partir del cambio de milenio los acrílicos se asientan, en Francia, en museos dedicados a la “alteridad” (temporal o geográfica) y por lo tanto a museos del “otro”, que, partiendo de la afirmación de Karp, de forma clara delimitan la posición del “yo” que los representa:

“Exhibitions represent identity, either directly, through assertion, or indirectly, by implication. When cultural “others” are implicated, exhibitions tell us who we are, and perhaps most significant, who we are not. Exhibitions are privileged arenas for presenting images of self and other” (Karp 1991b: 15)

De forma implícita, por ejemplo con la naturaleza colonial (y no francesa) de la mayor parte de las colecciones que conforman el renovado *Musée des Confluences*, o de forma explícita como indican sus nombres, como son los casos del *Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océanie*, el *Musée d'Arts Africain, Océaniens et des Amériques* y también los museos dedicados a la prehistoria, la identidad (artística) francesa contemporánea –y ésta como ejemplo de la occidental- queda delimitada por el “no ser”: no es extraeuropea, no es prehistórica y no ha sido colonizada, sino Europea/occidental, contemporánea y colona, retomando o manteniendo binomios que estructuraban el paradigma ideológico moderno. Con muestras de acrílicos en este tipo de instituciones se reafirma y refuerza aún una separación también artística entre el arte francés contemporáneo y el arte Aborigen

---

<sup>459</sup> V. Thorton 2009. La película fue ampliamente galardonada a nivel nacional australiano e internacional, donde, entre otras, ganó la “cámara de oro” en el Festival de Cannes el mismo 2009.

<sup>460</sup> V. Fache 2013 para una comparación entre ambas muestras.

contemporáneo, al menos de acrílicos, hecho que transparenta de forma implícita la ideología estructural de separación social, política y económica entre los mismos grupos.

En todas ellas, ahora ya, la calidad artística y estética de sus producciones es absorbida dentro de una noción atemporal de “arte” que sigue ligada al exotismo, un exotismo arraigado en lo primordial, en lo natural, en lo mágico, (lo onírico) y espiritual y en la permanencia y la continuidad -en la tradición-, todas ellas nociones no familiares, opuestas al “yo” que delimitan los espacios de recepción franceses. Por ello, en lo general, en este tipo de instituciones las obras son presentadas a través de dos vías que pueden parecer contrarias pero no lo son. Usando los conceptos de Ivan Karp (1991b) estas políticas de presentación de la alteridad combinan:

- la asimilación: a través de una presentación de éstas subrayando su consumo estético y la modernidad de su apariencia; una modernidad que se valora como tal precisamente por su similitud con propuestas occidentales, que siguen marcando la “norma” de lo que es arte o artístico y lo que no; pero la asimilación corre de la mano del uso de un concepto de arte que es atemporal, un arte en el sentido universal que se concibe como una facultad compartida de toda la humanidad. En ambos casos, y de forma más clara en el primero, el punto de partida de estas miradas sigue siendo estrictamente eurocéntrico o *occidentalocentrista*, reproduciendo de nuevo la hegemonía de uno por encima de los otros o la imposición de miradas del uno (francés, eurocéntrico, occidental) sobre el otro (Aborigen);
- y la diferencia: a través del exotismo y más concretamente del imaginario de lo primitivo, especialmente el consumo de éste como un “primitivo” ligado a la imagen del “buen salvaje”, y no al “primitivo” amenazante. En este caso las exposiciones inciden discursivamente en la gran antigüedad de las culturas (remontándose a la prehistoria), en la continuidad ceremonial y la continuidad de los signos artísticos, en el carácter ancestral de estos, su fuerza sagrada y el misterio y secretismo en torno a la recepción de las obras por formar parte en su marco local de un sistema de conocimiento restringido (basado en la oralidad, la experiencia y la edad), en la centralidad de la naturaleza y la importancia del *Dreaming*, etc.

Podríamos decir que en estas instituciones hacen un juego entre asimilación artística y diferencia en lo sociocultural, por lo que se establece un doble juego de familiarizar y hacer ajenos los grupos productores y su arte a la vez, incorporándolos en la categoría atemporal de “arte” y alejándolos de la historia del arte contemporáneo. A pesar de las tentativas de diferentes comisarios en estas muestras, como Morvan en la iniciativa de la Abbaye de Doulas o el equipo curatorial en el museo de la prehistoria de Quinçon, para deconstruir miradas bajo el primitivismo ideológico y artístico a

dichas artes y culturas, debemos tener en cuenta que el tipo de institución de recepción de las muestras tiene agencia propia en relación a las líneas de recepción, categorización y de creación de valor discursivo sobre los objetos que allí se muestra. Por ello retomando y (re)contextualizando las palabras ya citadas de Nicholls: “In term of unpacking such neo-colonial constructions, the exhibitions venue –[en nuestro caso los museos de *arts premiers*, de la prehistoria y las iniciativas ligadas al *Musée des Confluences*] - did not help.” (Nicholls 2004:73) y menos en contraposición a la masa de comisarios, artistas y expertos Aborígenes que buscan encontrar otro tipo de aproximación discursiva a sus obras y culturas contemporáneas, como hemos visto a lo largo del estudio.

Estos son dos de los puntos principales de la crítica al proyecto del *Musée du Quai Branly*, como analiza el siguiente bloque a través del proceso curatorial de encargo de obras Aborígenes para su inmersión en el complejo arquitectural realizado por Jean Nouvel: la aceptación de las propuestas como arte contemporáneo y su relegación a un museo que se erige alrededor de ideologías que se sustentan sobre el concepto del primitivismo ideológico. Antes de ellos ofrecemos las últimas iniciativas expositivas en París, todas ellas se vinculan directa o indirectamente al *Musée du Quai Branly*.

#### 7.3.4.- APERTURA DEL MUSÉE DU QUAI BRANLY Y LA VUELTA DE ACRÍLICOS A PARÍS

Con motivo de la apertura del *Musée du Quai Branly* en Junio de 2006 y en relación a la participación estructural de la Australia Aborígen en la propuesta arquitectónica para el nuevo complejo museográfico, la embajada australiana en París acoge la exposición titulada ***Mythe et réalité. Art contemporain Aborigène du désert centrale de la collection Gabrielle Pizzi*** (23.06.2006 – 7.01.2007), que muestra la colección de obras de los desiertos más íntima de Gabrielle Pizzi. La exposición permite, por un lado, una ampliación artística de las obras del movimiento de acrílicos en las salas interiores del nuevo museo; y también una contextualización de las obras de acrílicos de Tommy Watson y Ningura Napurrurla convertidas en instalaciones artísticas en la arquitectura exterior del museo. La muestra de Pizzi permite consolidar la embajada australiana en París como lugar de encuentro y acogida cultural y social de los diferentes actores implicados en la producción de conocimiento en torno al arte Aborígen desplazados a París por esas fechas: artistas, comisarios del encargo del *Musée du Quai Branly*, coleccionistas australianos e internacionales, administradores de centros de arte, expertos europeos que asisten la inauguración del museo, etc. Además, que sea colección particular de Gabrielle Pizzi la seleccionada para exhibirse en ese contexto de diplomacia cultural entre Francia y Australia, encumbra a la galerista como embajadora más internacional del arte Aborígen australiano en territorio europeo, y a la vez se nacionaliza e instrumentaliza su

importante rol (de Pizzi, pero evidentemente también del arte de los desiertos como icono nacional) por parte del gobierno australiano (no hay que olvidar que esto es una embajada, y como tal refleja las políticas de asuntos exteriores del país australiano) convirtiéndola, convirtiéndolos (a ella y a los acrílicos), en embajadores de Australia. No es la primera vez que Pizzi participa con este rol en la embajada de París, ya se ha mencionado la exposición *Beyond myth and reality* en 1999 como muestra ligada a la promoción de los Juegos Olímpicos de Sídney 2000.

Es también en torno a la propuesta de acogida del *Musée du Quai Branly* de la exposición australiana *Tjukurrjanu. Origins of the Western Desert art* que los acrílicos, estrictamente producidos en Papunya, vuelven al espacio museográfico parisino desde 1997. Como hemos mencionado brevemente, la de 2012 fue una exposición celebrativa<sup>461</sup> ampliamente contextual en su catálogo pero también en el primer tramo del recorrido expositivo, con muchos materiales audiovisuales y sonoros utilizados para enmarcar mínimamente la situación sociopolítica y cultural de la Papunya de 1971 y sobre todo para ofrecer un punto de apoyo informativo relacionado con las funciones de la práctica estética en los contextos ceremoniales, sus roles de socialización, de materialización y objetivación de los postulados del *Dreaming* así como de la identidad tanto grupal como individual. Éste era el programa principal de la muestra en París, mostrar las continuidades de la práctica artística de acrílicos con las prácticas estéticas cotidianas y ceremoniales. La puesta en escena de las 200 obras emulaba el aparato de exposición del *white cube*, incitando al público a su contemplación estrictamente estética y formal de las obras (incluso la isla de ampliación de información en relación a los significados de las obras, a través de ordenadores estaba oculta detrás de una pared, que a la vez daba entrada a la sala de obras restringidas a la visión del público Aborigen, por desplegar demasiados conocimientos sagrados). Ésta es la exposición temporal más completa en espacio europeo de obras de una única comunidad, y una de las dos únicas en Francia que se centra en los desarrollos relativos a un único centro de arte.

La contrapartida a la misma es la ya mencionada exposición en el *Musée de Montparnasse*, *Le doit de Papunya*. La exposición presentaba 9 artistas australianos<sup>462</sup>, de múltiples orígenes que, como mencionábamos más arriba, investigaban el rol fundacional y de inspiración artística que

---

<sup>461</sup> El mismo año, 2012, las obras de Papunya forman parte de la selección de la Documenta 13 de Kassel, en la que la comisaria Hetti Perkins participó en diferentes charlas contextuales en relación al arte Aborigen australiano contemporáneo. En estas charlas de Kassel sí se ponía en relación estos desarrollos artísticos con los desarrollos discursivos de la circulación contemporánea. V. los vídeos de sus intervenciones en: <http://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/the-keynote-lectures-sovereign-imagination-art-of-first-nations-peoples-in-the-contemporary-field> y también <http://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/the-artists-congresses-a-congress-day-3-hetti-perkins-and-warwick-thornton-conversation-country-and-western-in-twenty-first-century-aboriginal-art> (consultados por última vez 14.07.2015). En una de las charlas, Perkins participa junto con el director cinematográfico y artista, Warnick Thornton.

<sup>462</sup> Lydia Balbal, Dacchi Dang, Janelle Evans, Jenny Fraser, GhostNets Australia, Florence Gutchen, Tania Mason, Alick Tipoti, Regina Wilson.

desempeñó el movimiento de los desiertos en sus trayectorias artísticas, celebrando la apertura de conscienciación y mercado por parte del movimiento de Papunya; pero a la vez batallando contra su hegemonía en la recepción internacional que dificulta la aceptación de otro tipo de manifestaciones como las de los artistas representados en esta muestra. Esto se pone de relieve en el catálogo de la muestra donde la voz recae sobre estos artistas representados a quienes se les pidió a cada uno un texto de afirmación (*statement*) en relación a los diálogos entre el movimiento de Papunya y su propio arte<sup>463</sup>.

La organización de esta exposición va de la mano de *Diff'Art Pacific* y de su directora y comisaria Geraldine Le Roux. Le Roux, igual que Glowczewski, Morvan o Jessica de Largy Healy (mencionada en el proyecto de “*La Grange*” *Museum* pero también miembro del departamento de investigación y educación del *Musée du Quai Branly*), son antropólogos franceses y despliegan un importante rol, a partir del cambio de milenio, en la promoción del arte Aborigen contemporáneo en el espacio francés (tanto en materia de catálogos y publicaciones, como con iniciativas curatoriales). Este grupo de agentes ilustran la aparición de un nuevo segmento de actores en la circulación de las artes y las culturas Aborígenes en Francia y Europa. Con su dilatada experiencia de trabajo de campo que se plasma en sus propuestas expositivas pero también en sus intervenciones textuales (con artículos académicos, libros, catálogos, ...) despliegan roles de mediación cultural. Como dice el antropólogo Fred Myers concretamente del arte de los desiertos pero también extensible en el caso de las obras procedentes de Anrhem Land o las Kimberley o todas aquellas producidas en las llamadas “zonas remotas” de Australia: ‘You can take the art out of the bush, but you can’t take the Bush out of the art’ (2013:157); podemos considerar que en sus tareas de mediación cultural estos antropólogos visuales o historiadores del arte Aborigen buscan que el *Bush*, como metáfora de los sistemas intraAborígenes que se plasman en los acrílicos, queden explicitados y no se pierdan en la circulación y promoción en el espacio artístico francés y europeo por extensión.

La última iniciativa en el marco expositivo parisino ligada a la visibilidad que toman los acrílicos en el año de celebración del 40 aniversario de la génesis del movimiento en Papunya y de la fundación de la *Papunya Tula Artists* es la ya mencionada exposición titulada **LUMINOUS, Desert Masterpieces from the Helen Reid Collection** (10.10.2012 – 6.05.2013). Esta tiene lugar en la embajada australiana en París y presenta la colección particular de una de las agentes más singulares en la circulación y mantenimiento de la práctica artística de los centros de arte de las zonas remotas: Helen Reid. Tal como se ha indicado anteriormente (en nota al pie) Helen Reid funda *Didjiri Air Tours* que se convierte a lo largo de los años en un punto clave en facilitar las relaciones entre los centros de arte en comunidades remotas (especialmente desiertos y región de las Kimberley) y los

---

<sup>463</sup> V. Roux 2012.

coleccionistas y galeristas nacionales e internacionales que quieren acceder a estas zonas. Recordemos que el acceso a estas zonas es restrictiva, que se necesitan permisos que extiende el *Land Council* con antelación, que la lejanía de estas regiones implica abundantes horas en coche, a veces días de viaje entre unas y las otras, en carreteras no o mal señalizadas, sin servicios (o casi inexistentes) y condiciones meteorológicas complicadas, ... El servicio aéreo de acceso que propone *Didjiri Air Tours* facilita estos factores.

Es a lo largo de sus más de 30 años de trabajo como piloto entre comunidades como Helen Reid crea su colección que se considera como un diario personal, ya que en ella se reflejan los centros con los que trabaja, los artistas con los que establece amistad, los territorios que ha sobrevolado tantas veces, y también de los conocimientos y experiencias interculturales con los grupos Aborígenes que ha compilado a lo largo de su trayectoria. En Australia su colección es administrada hoy por el *Flinders University Art Museum* de Adelaida y se utiliza como importante recurso académico, tanto como herramienta pedagógica como de investigación.

Entre 1997 y 2000, la *Sydney University* crea la selección expositiva titulada *A Thousand Journeys* alrededor de dicha colección que se muestra en museos de arte regionales de Australia. Otro segmento de la colección se selecciona en 2005, por parte de la *Manly Regional Gallery* de Sídney, y se titula *LUMINOUS, Desert Masterpieces from the Helen Reid Collection* que circula por Australia del mismo 2005 al 2008 y que, con la llegada a la embajada francesa, es la primera vez que se muestra fuera de Australia. Con esta exposición en la embajada francesa una colección particular australiana inédita en Europa hace su aparición en el marco expositivo europeo, rompiendo con la hegemonía de las colecciones privadas de acrílicos europeas que dominan el marco expositivo a partir del cambio de milenio. Como indica su título la exposición que implica este segmento de la colección de Reid está únicamente dedicada a dar a conocer el arte de acrílicos de los desiertos.

Esta exposición en el marco parisino de 2012-2013 permite ofrecer una contextualización a nivel regional –de los desiertos- a la exposición de la génesis de la *Papunya Tula Artists* que acoge el *Musée du Quai Branly*, a la vez que permite ilustrar la extensión regional que tuvo del movimiento de acrílicos a lo largo y ancho de los desiertos con sus centros de arte y estilos distintos desde la fundación de la misma *Papunya Tula Artists*. Por otro lado, la exposición de Reid también dialoga con, e ilustra su importancia y sentido, una iniciativa curatorial como la titulada y ya analizada de *Le doit de Papunya*, que pone de relieve la importancia pero también la perversidad del éxito de los acrílicos sobre tela. Estos han abierto la visibilidad y aceptación de las formas Aborígenes australianas pos1970 en Australia y, como ilustra este bloque de estudio, también en Europa; pero a la vez su éxito dificulta la visibilidad (o “invisibiliza”) otras producciones artísticas Aborígenes que luchan contra la hegemonía de los acrílicos.

Una vez presentada y desglosada la presencia de exposiciones de acrílicos en el marco expositivo europeo, el siguiente bloque de estudio y análisis, como se ha mencionado ya, se centra en el proceso de encargo (y materialización del proceso curatorial) por parte del *Musée du Quai Branly* de 11 obras Aborígenes australianas contemporáneas para formar parte del tejido arquitectónico del museo, convirtiéndose en un espacio permanente de representación de la diversidad de desarrollos artísticos Aborígenes contemporáneos en el corazón de París. Entre las obras seleccionadas, dos de ellas pertenecen al movimiento de acrílicos de los desiertos. Por ello, el siguiente caso de estudio permite insertar conceptualmente los acrílicos dentro del entramado de manifestaciones artísticas Aborígenes pos1970, algo que hemos ido anunciando y viendo en este segundo bloque que concluimos ahora, y que permite comprender mejor su presencia en Europa. No obstante, este último bloque está más dedicado a comprender las poéticas y políticas de construcción de la Aboriginalidad, la identidad y la alteridad a través del encargo del *Musée du Quai Branly*.

## BLOQUE 3:

### “A GIFT TO THE WORLD”

# LAS POLÍTICAS Y POÉTICAS DE AUTOREPRESENTACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LA ABORIGINALIDAD CONTEMPORÁNEA EN EL ENCARGO DE OBRAS AUSTRALIANAS DEL *MUSÉE DU QUAI BRANLY*.

El siguiente y último bloque de análisis de este estudio se mantiene en el espacio museístico francés y a nivel general se enmarca en la querrela sobre la posición y el tipo de representación que deben ocupar y darse a las producciones anteriormente consideradas genéricamente *art nègre*, arte tribal, artes salvajes, *arts lointains*, arte primitivo o, en este contexto que nos ocupa, *arts premiers*<sup>464</sup>. Como se ha apuntado arriba, la reactivación de esta querrela histórica iniciada en 1909 se reaviva en 1990 por parte de Jacques Kerchache y culmina, primero, en la apertura del *Pavillon des Sessions* (que supone consecuentemente la entrada - o retorno - de ciertas obras al *Musée du Louvre*) y, segundo, en la propuesta (1996) y apertura (2006) del finalmente llamado *Musée du Quai Branly*<sup>465</sup>.

Ambas acciones son deudoras del soporte que Kerchache encuentra en el que será el presidente de la república francesa, Jacques Chirac, quien se convierte en principal impulsador de dichos proyectos. Por ello ambos son hoy considerados dentro de la tradición de los llamados *grand projets*<sup>466</sup> (proyectos presidenciales) del estado francés (Thomas 2008, Dias 2001, 2007b, 2008, Price 2007, Bromberger 2010, entre otra bibliografía).

---

<sup>464</sup> V. Degli y Mauzé 2000 y, especialmente, Annaud 2007: 4-13/48-57 para una revisión de la génesis y deconstrucción de muchas de estas nomenclaturas en el caso nacional francés. Y V. Ocampo 2011 para una deconstrucción general sobre dichos términos y sus incongruencias a nivel general.

<sup>465</sup> V. Dias 2006a y 2006b y Martín 2011 entorno a las problemáticas y significaciones de las nomenclaturas que se barajaron para el hoy llamado *Musée du Quai Branly*.

<sup>466</sup> Algunos de los *grand projets* más remarcables son: la Ópera de la Bastille, la Biblioteca Nacional Francesa, la torre de Montparnasse, *l'Arc de la Défense*, el parque de la Villette o el Instituto del mundo Árabe. Todo ellos son proyectos fuertemente vinculados con la cultura, y que de forma exponencial se sirven de la plasticidad rompedora de su arquitectura, en la mayoría de los casos, para apelar al paseante e incitar al turismo ejemplificando lo que Van den Bosch categoriza como *destination architecture*: “required to attract contemporary

El proyecto y apertura del *Musée du Quai Branly* implica un replanteamiento y una reorganización museística que afecta, de forma directa, a las colecciones nacionales albergadas en instituciones surgidas o derivadas de la empresa colonial y de la llamada “misión de civilización” del imperio francés como son el *Musée de l’Homme* (anterior *Musée d’Ethnologie du Trocadéro*) y el *Musée National d’Arts d’Afrique et d’Océanie* (anterior *Musée Permanent des Colonies* y *Musée de la France d’Outre-Mer*)<sup>467</sup>. Estos se convierten en los dos principales “donantes de órganos” para el *Musée du Quai Branly* y ambos desaparecen o reconvierten con la apertura de éste<sup>468</sup>.

Precisamente por la naturaleza de sus colecciones, la creación de dicho museo de nueva planta se contextualiza (e ilustra) dentro de los replanteamientos y reflexiones que sufren los museos antropológicos y etnológicos<sup>469</sup>, y las mismas disciplinas de la antropología y la etnología. Como se ha visto en el primer capítulo del bloque anterior y fruto de los giros teóricos de revisión impulsados por los estudios posestructuralistas, posmodernos, poscoloniales, de los subalternos e incluso feministas, estos museos, considerados a nivel de institución, colección, objeto y comisariado (pasado y presente), abren la posibilidad de interrogación y de reflexión en torno a los procesos coloniales y de los imperios y, también, a las posibilidades contemporáneas de diálogo y nuevas formas de interacción con las sociedades indígenas<sup>470</sup>.

Pero según Harris y O’Hanlon, este tipo de museos en el espacio europeo también han seguido dos otras líneas de renovación diferentes, que llevan a la no-revisión de las múltiples historias nacionales de colonización:

“While some institutions have tried to erase the colonial context of their collections by abandoning the edifices that originally housed them (as in Paris) and/or re-designating them as “World Art”, the majority still prefer to exhibit objects from their

---

audiencias” (2007:9). De este modo operará también el *Musée du Quai Branly*, como veremos. No es la primera vez que estos proyectos se vinculan a una institución museística. Como ejemplo de ello mencionar el centro de arte contemporáneo Georges Pompidou, que lleva el nombre del presidente que lo impulsó (presidente de la república de 1969-1974) y que es el emblema arquitectónico posmodernista de la geografía arquitectónica parisina; el *Musée d’Orsay* impulsado por Valéry Giscard d’Estaing (presidente entre 1969-1974) o la creación de la ya icónica pirámide de cristal del Louvre encargada por François Mitterrand (1981-1995), presidente por antonomasia de los *grands projets* presidenciales.

<sup>467</sup> Para comprender la genealogía del Musée du Quai Branly en el marco ideológico francés a partir de los museos que han albergado sus colecciones actuales V. Estoile 2010, Price 2008 y Dias 2001 y 2008.

<sup>468</sup> El primero, manteniendo el nombre de *Musée de l’Homme* se reconvierte en un museo-laboratorio sobre “l’histoire de l’Homme et son évolution, et sur les relations des sociétés humaines à leurs environnements », según información de la página web oficial (<http://www.museedelhomme.fr/musee/renovation.php>, consultado por última vez 16.05.2014); y el segundo, que desaparece, deja el edificio histórico de la *Porte Dorée* para albergar lo que hoy es el *Musée de l’Histoire de l’Immigration*

<sup>469</sup> De forma más clara los europeos por albergar colecciones de origen ajeno geográficamente hablando y por ser la base geográfica fundacional de dichas instituciones museísticas y las necesidades plurales a las que han servido en los últimos 300 años.

<sup>470</sup> V. Harris y O’Hanlon 2013 para una introducción sintetizada de los giros teóricos y de las posibilidades, responsabilidades y problemáticas que afrontan los museos antropológicos y etnológicos hoy.

historic collections as representative of other “cultures” but with a more “modern” narratives attached to them. Usually this is done without reference to the troubled histories of their acquisition.” (Harris y O’Hanlon 2013:10).

El *Musée du Quai Branly* mezcla estas dos otras renovaciones, el abandono de sus lugares (edificios) o espacios museísticos (y arquitectónicos, como es el caso del *Musée National d’Arts d’Afrique et d’Océanie*, en la Porte Dorée, edificio colonial<sup>471</sup>) ampliamente ligados a la ideología del imperio francés y la creación de un nuevo espacio dedicado a una aproximación a los objetos más “moderna” alrededor de una noción (de raíz eurocéntrica) universal de arte que busca borrar las memorias de los objetos en relación a los procesos coloniales<sup>472</sup>.

Además, la fusión de parte de las colecciones del *Musée de l’Homme* y del grueso de antiguo *Musée National d’Arts d’Afrique et d’Océanie* ilustra también la querrela o debate antropológico-artístico que a lo largo del siglo XX polarizó la recepción de dichas obras y/o artefactos, un debate que se mantiene a lo largo del proyecto de materialización del nuevo museo y también en los primeros años de su inauguración donde la categorización de éstas como arte o artefacto pero, de forma aún más clara, su presentación – contextual: con aparato antropológico de aproximación a los objetos, o formalista: privilegiando la forma a través de los visual – centra parte de la crítica al museo (Clifford 2007, Dias 2001 y 2008, l’Estoile 2010, Sauvage 2007, Viatte 2003, 2006 y 2007, Voguel 2007, Taylor 2008, Price 2007 y 2013 entre otra bibliografía).

Este bloque de análisis no se centra en analizar la naturaleza de dicha institución de nueva planta parisina, ni tampoco el rol de las colecciones Aborígenes en su exposición permanente en el interior del museo (Castejón 2009, Sauvage 2007, Wildburger 2010:235-246) sino en analizar el proceso de comisariado, la materialización arquitectónica y los discursos en torno a la Aboriginalidad contemporánea del doble encargo (2003-2006 y 2012-2013) que el *Musée du Quai Branly* hace de obras Aborígenes australianas contemporáneas (11 en total) para insertarlas e instalarlas como parte del complejo arquitectónico del museo, dándoles un espacio de exposición permanente. En este encargo participan 8 artistas, dos de los cuales son representativos del movimiento de acrílicos sobre tela de los desiertos.

La elección de dicho caso de estudio deriva de la importancia del mismo, al ser considerado este encargo de arte público de obras Aborígenes australianas contemporáneas el más grande hasta la fecha fuera del territorio australiano (Perkins y Croft, 2006). Así mismo, debido a las intenciones de

---

<sup>471</sup> Para comprender la arquitectura del edificio de la Porte Dorée y marco ideológico que este representa V. Demissie 2010: 64-82. En este estudio también se analizan las correspondencias transtemporales entre el proyecto de la *Porte Dorée* y el del *Musée du Quai Branly*.

<sup>472</sup> Para ver cómo lo hace el *Musée du Quai Branly* V. Vogel 2007 (centrada en las colecciones africanas), Dias 2008 (en términos generales del proyecto) y Sauvage 2009 (en relación a las culturas Aborígenes representadas), por poner algunos ejemplos.

visibilidad y de significación que se otorgan a las obras desde el planteamiento ideológico y arquitectónico de la mano del arquitecto Jean Nouvel - que se desglosan en este estudio -, éste es un encargo singular en intenciones en el seno de la reformulación museística que implica el *Musée du Quai Branly*. Entre otros elementos, con este encargo el museo ensaya formas de diálogo intercultural y nuevas formas de interacción con las culturas indígenas, nuevas formas de comisariado y representación de la identidad y la alteridad, y, por último, el cómo este museo dialoga con la contemporaneidad de las culturas, sociedades y artes que tradicionalmente habían sido el objeto de estudio de la antropología y la etnología y objeto de representación en este tipo de museos. Todos estos elementos son fundamentales e ilustran a la vez el marco contemporáneo de reformulación de los museos de etnografía y antropología antes esbozado.

La mayor parte del siguiente bloque analiza el primero y más grande de los dos encargos del museo, iniciado en 2003 y materializado en 2006 para la apertura del museo; y, finalmente, se dedica un último capítulo a contrastar y analizar el segundo de los encargos para el museo (2012-2013), la instalación de una última obra de Lena Nyadbi en el tejado de uno de los edificios del museo. En relación a nuestro objeto de estudio, el movimiento de acrílicos sobre tela del desierto Central y Occidental de Australia y su presencia en el marco expositivo y museístico europeo, el análisis del encargo y su materialización permite ilustrar muchos de los argumentos y puntos tratados hasta el momento y contextualizar mejor el rol del movimiento de acrílicos sobre tela en relación a los desarrollos artísticos pos1970 en Australia y su lugar de representación en la circulación de arte, cultura pero también identidad internacional. Así mismo, retomamos y profundizamos en este bloque las temáticas de mediación intercultural en los museos y de los museos, así como las potencialidades de diálogo intercultural y desafío de estereotipos y clichés de larga duración, enraizados en el contexto ideológico moderno y colonial, hacia estas sociedades, culturas y sus artes pasadas y presentes.

## 8.- MARCO DE LOS ENCARGOS DE OBRAS ABORÍGENES AUSTRALIANAS: ARTE CONTEMPORÁNEO Y COOPERACIÓN INTERNACIONAL EN EL MUSÉE DU QUAI BRANLY.

Parte de la crítica alrededor del proyecto del *Musée du Quai Branly* ha subrayado el poco peso, presencia y espacio que tienen, de manera permanente, las manifestaciones contemporáneas de las culturas y sociedades representadas en el museo (Price 2007, 2013, Lebovics 2008, Clifford 2007, Dominic Thomas 2009, Dias 2008, Shelton 2009, entre otra bibliografía), siendo éste uno de los desafíos que afrontan las reformulaciones actuales o creaciones nuevas de museos de antropología y etnología.

El caso de las obras contemporáneas Aborígenes australianas en el *Musée du Quai Branly* cobra especial relevancia por su excepcionalidad en el seno de este proyecto, no sólo porque en el espacio permanente de exhibición en el llamado *Plateau de collections* del museo los acrílicos sobre tela del movimiento de los desiertos se convierten en uno de los pocos grupos de obras y objetos contemporáneos en exposición, sino también y, de forma más excepcional, por el rol que juegan los encargos de obras Aborígenes contemporáneas que son el tema de análisis de este bloque. Como se analiza a lo largo de este bloque, esta excepcionalidad genera también presión a las obras contemporáneas australianas que se les otorga la responsabilidad de dar un punto de acceso conceptual y de contemporaneidad al resto de culturas indígenas representadas en el museo, para que el museo no sea considerado un museo fosilizado que trata a las culturas y sociedades en representación de la misma forma (Harris and O’hanlon 2013).

Para comprender esta excepcionalidad, debemos subrayar que el *Musée du Quai Branly* sí tiene un programa dedicado a las prácticas artísticas contemporáneas de las culturas y sociedades que se encuentran representadas en el museo, pero el museo ha decidido reservar el peso relativo a estas manifestaciones a los espacios de programación temporales. Entre estos espacios encontramos 5 ámbitos<sup>473</sup>: 1) exposiciones temporales<sup>474</sup>, 2) manifestaciones *performativas* en el teatro del museo (a través de la música, la danza, el teatro, el cine, los documentales, etc<sup>475</sup>), 3) la iniciativa de la llamada

---

<sup>473</sup> Toda la información relativa a estos espacios y las manifestaciones que se han llevado a cabo surgen del vaciado de contenido y análisis de los *Rapports d’activité* anuales que el museo pone a la disposición del público en su página web.

<sup>474</sup> Como por ejemplo: *Jardin d’Amour- Installation de Yinka Shonibare* en los jardines del museo, la exposición *Autres maîtres del Inde. Créations contemporaines de Adivasi*, la exposición *Nocturnes de Colombie. Images contemporaines* o la ya comentada relativa a los acrílicos de Papunya: *Tjukurtjannu. Aux sources de la peinture Aborigène* (entre otras).

<sup>475</sup> Generalmente ligadas temáticamente a las exposiciones temporales que permiten contextualizarlas mejor. Ejemplo de ello fue el *Festivarts Singapur -18.11.2010/28.11.2010-*, en el marco de la exposición temporal

*Photoquai, biennale des images du monde*<sup>476</sup>, 4) la apertura del programa de residencia y creación artística de artistas contemporáneos<sup>477</sup> y, por último, 5) la presencia de instalaciones y obras contemporáneas temporales<sup>478</sup>.

Estas medidas forman parte de la reflexión que el museo hace sobre el lugar que debe ocupar el arte contemporáneo en el museo, donde ya se subraya la voluntad de participación activa de la institución en este ámbito pero en procesos de apoyo a la creación contemporánea y en el carácter temporal y multidisciplinar de las propuestas. En palabras de la institución:

“La perspective du musée ne doit pas, en effet, être de caractère théorique mais se donner sur les créateurs et sur les œuvres. Elle privilégie la commande et l’incitation à la création. (...) Une politique de l’art contemporain ne peut pas passer par l’accumulation d’œuvres acquises, sensées réunir en une seule collection l’état universel de la création mais elle doit irriguer l’ensemble des activités de l’institution (action culturelle, expositions, publications, conférences et spectacles) par des interventions ponctuelles, exigeantes et significatives” (MQB 2006b: 22)

---

*Baba Bling. Signes intérieurs de richesse à Singapour* (5 de Octubre 2010 - 30 Enero 2011, comisario general Kenson Kwok, presidente fundador del museo de las civilizaciones asiáticas de Singapur).

<sup>476</sup> Biental dedicada exclusivamente a la fotografía contemporánea de artistas extra-europeos organizada por el *Musée du quai Branly* e inaugurada en otoño de 2007.

<sup>477</sup> Esta residencia la inaugura el artista de Samoa Occidental y Neo-zelandés Greg Samu en 2007 y se transforma y amplía a un programa de apoyo a la creación fotográfica contemporánea en 2008. Este programa de residencia y apoyo a la creación fotográfica contemporánea: “correspond à sa volonté de participer à la création contemporaine en accompagnant des démarches artistiques extra-européennes, plutôt que par l’acquisition sur le marché d’œuvres déjà réalisées. En effet, cette approche permet à la fois le contact avec les scènes artistiques du monde entier et un rapport privilégié avec des artistes confirmés ou émergents... (MQB *rapport d’activité* 2008:85). Así mismo, está en el corazón de esta iniciativa que los artistas extra-europeos propongan “un projet de création en cohérence avec leur trajectoire esthétique personnelle et en lien avec la mission du musée du quai Branly de faire dialogues des cultures.” (MQB *rapport d’activité* 2010:72), investigando los roles de las colecciones antropológicas y etnográficas en la práctica artística contemporánea y con las problemáticas del mundo global actual. Muchos de los artistas dialogan con las colecciones del propio museo, y los resultados de este programa son difundidos en el mismo espacio del museo, a modo de instalaciones, películas o documentales, charlas abiertas al público con los artistas, y desde 2010 con una presentación pública en los jardines del museo. Los artistas que se han beneficiado de este programa de apoyo desde 2007 han sido: 2007: Greg Semu; 2008: Sammy Baloji (República Democrática del Congo), Wu Qi (China), Lourdes Grobet (Méjico), 2009: Pablo Barhtolomew (India), Wayne Liu (Taiwan/États-Unis); 2010: Roberto Caceres (Perú), Cynthia Soto Calvo (Costa Rica), Fiona Pardington (Nueva-Zelanda); 2011: Andrew Esiebo (Nigeria), Joao Castilho (Brasil), Hak Kim (Camboya); 2012: Hugo Aveta (Argentina), Che Onejoon (Corea del Sur), Lek Kiatsirikajorn (Tailandia)

<sup>478</sup> Como la instalación *La bouche du Roi*, del artista de Benín Romuald Hazoumé expuesta en la pasarela de acceso al teatro del museo en 2006 o las instalaciones del artista neozelandés Michael Parekowhai, *Chapman’s Homer: A peak in Darien* y *Storby of a New Zeland river*, ambas en el jardín del museo como complemento de la exposición temporal *Maori, leurs trésors ont une âme*; pero también instalaciones temporalmente más permanentes en el museo (las instalaciones de video-arte que ocupan la rampa de acceso al *Plateau de Collections*, de 2006 a 2009 con la obra de Trinh T. Minh Ha y sustituida en 2010 con la obra titulada *River* de Charles Sandison).

Ambas son las líneas que enmarcan el proyecto de encargo de las obras Aborígenes para el espacio arquitectónico y expositivo del museo que consiste, como anunciábamos, en la instalación de 11 obras en el bastimento arquitectónico del complejo museístico. Éstas proceden de dos encargos diferentes, el segundo complementando el primero y respetando la línea ideológica y arquitectónica que Jean Nouvel acuñó para el primero.

El primero de los encargos consistió en la colaboración de 8 artistas que produjeron un total de 10 obras para ser instaladas en el museo para su apertura en Junio de 2006, y estas obras encuentran su espacio de acogida en uno de los edificios del complejo arquitectónico del museo, el edificio de la Rue Université. El segundo encargo nació como idea en 2012 por parte de Stéphane Martin (presidente del museo), que consultó su viabilidad con Nouvel y en un año se materializó el encargo y la instalación siguiendo los procesos interculturales de comisariado que marcaron el primero. Este segundo encargo se inauguró en Junio de 2013 y añadía una undécima obra al encargo inicial. Ésta fue destinada a instalarse al tejado de la mediateca del museo (cubriendo una extensión de unos 700m<sup>2</sup> aproximadamente, siendo considerada una de las instalaciones de arte público contemporáneo más grandes del mundo), abriendo un nuevo espacio permanente para la representación de la Aboriginalidad contemporánea australiana en el complejo museístico del quai Branly.

A pesar de la importancia de cada una de las obras instaladas a nivel individual, así como de la singularidad de cada uno de los procesos relativos a ambos encargos, gran parte del valor de estas instalaciones reside en su carácter como proyecto global bajo las señas de la cooperación política y de la cooperación y diálogo intercultural.

Como se encargan de afirmar los documentos oficiales del museo (MQB 2006f:5, MQB 2006b:3) y el libro oficial resultante de la iniciativa publicado por el *Australian Council for the Arts* (Perkins y Croft 2006:7), la idea de la integración de obras Aborígenes contemporáneas fue del mismo arquitecto Jean Nouvel, y se remonta a los inicios del proyecto arquitectónico: “In 1999, when the international architectural competition for the construction of the Musée du quai Branly was launched, Jean Nouvel expressed his wish that Australian Indigenous art should feature prominently in the museum’s design<sup>479</sup>.” (Perkins y Croft 2006:7 y también en MQB 2006b:2).

El proceso que desencadenó la idea de integración de obras Aborígenes contemporáneas de Nouvel fue largo (2001/2003-2006), y como proyecto intercultural que fue gozó de la participación de distintos agentes –culturales y políticos–, en Francia y en Australia. Según fuentes oficiales implicadas en el proyecto (Australia Council for the Arts 2006:7) fue el mismo Jacques Chirac, como presidente de la República francesa, y que apoyó desde el primer momento la propuesta de

---

<sup>479</sup> Palabras de Stéphane Martin, director del *Musée du Quai Branly*.

inserción de obras contemporáneas Aborígenes en el proyecto arquitectónico, quien se aproximó oficialmente a su homólogo australiano de ese momento, el primer ministro John Howard en 2003 (Perkins y Croft 2006:9) para hacerle la propuesta. Se inició así una cooperación política y financiera entre ambos estados que implicó a los departamentos ministeriales australianos de *Immigration and Multicultural and Indigenous Affairs* y de *Foreign Affairs and Trade*, a las embajadas respectivas, la francesa en Canberra y la australiana en París, los ministerios de Cultura de ambos países y el de Educación e Investigación francés—de los que depende el *Musée du quai Branly*—.

A nivel cultural, el primer ministro australiano delegó la propuesta al *Australian Council for the Arts*, institución oficial que coopera a nivel de “government arts policies, (...) budget, statutory powers and functions” con el Ministerio de Artes del gobierno Australiano, para que fueran los encargados de desarrollar y liderar este encargo (Perkins y Croft 2006:9<sup>480</sup>). El *Australian Council for the Arts* tiene una división específica destinada a las artes de las sociedades y culturas Aborígenes australianas y a las sociedades y culturas Indígenas del Estrecho de Torres<sup>481</sup> -ATSIA Panel<sup>482</sup>-. Entre sus funciones y objetivos prioritarios se encuentran<sup>483</sup>:

- a) dar soporte al desarrollo y a la promoción cultural de estos grupos a nivel de práctica artística de toda clase tanto tradicional como contemporánea,
- b) ayudar a las poblaciones indígenas a reclamar, controlar y fortalecer su herencia cultural financiando el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas y tradicionales,
- c) remarcar la contemporaneidad de estas culturas implicadas, rompiendo con el estereotipo aun ampliamente extendido que ve a estas culturas como “simply remnants of the past”<sup>484</sup>,
- d) producir resultados estratégicos que permitan la promoción de estas artes a nivel local, estatal, territorial, nacional e internacional, y;
- e) apoyar, incitar y proteger los proyectos que impliquen la participación, control y apoyo de agentes indígenas así como velar por su justa compensación (económica).

---

<sup>480</sup> Según palabras de David Gonski –Jefe Ejecutivo del *Australian Council for the Arts*- y Jennifer Bott –presidenta del *Australian Council for the Arts*-.

<sup>481</sup> V. la estructura del *Australian Council for the Arts* en la página web oficial: <http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure> (consultado por última vez 16.04.2014).

<sup>482</sup> Anteriormente bajo el nombre ATSIA Board (2005-2011) que tenía las mismas funciones que ahora el ATSIA Panel, y que estuvieron a cargo del primer encargo del *Musée du quai Branly*.

<sup>483</sup> Resumen de las principales funciones extraído y parafraseado de la sección descriptiva dedicada a la sección “Aboriginal and Torres Islanders arts Panel” de la página web oficial del *Australian Council for the arts*. [http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure/aboriginal\\_and\\_torres\\_strait\\_islander\\_arts\\_panel](http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure/aboriginal_and_torres_strait_islander_arts_panel) (consultada por última vez 16.04.2014).

<sup>484</sup> V. [http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure/aboriginal\\_and\\_torres\\_strait\\_islander\\_arts\\_panel](http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure/aboriginal_and_torres_strait_islander_arts_panel) (consultada por última vez 16.04.2014) bajo el título “Living Culture”.

El ATSIA Panel tiene particularmente en cuenta el rol central que las prácticas artísticas ocupan en el seno de las comunidades indígenas del Estrecho de Torres y Aborígenes australianas, reconociendo el poder de articulación cultural que estas iniciativas implican, el poder de (re)apropiación de identidad que las prácticas artísticas acarrear en el momento actual, el rol de empoderamiento que juegan a nivel local (intracomunitario pero también intercomunitario) así como a nivel nacional e internacional (como formas de visualización, expresión y afán de reconciliación en contexto político global actual). Como resume Chris Sarra, director del *Aboriginal and Torres Strait Islander Arts Board* del *Australian Council for the arts*, las funciones son: “embrace, support, encourage, promote and ensure the quality presentation of our art and culture at national and international levels” (Perkins y Croft 2006:15).

Como muestra de estos objetivos y funciones relacionadas, debemos subrayar la importancia que el *Australian Council of the Arts* (y el anterior ATSIA Board) tuvo en apoyar la redacción e implementación en 2009 del llamado *Indigenous Art Code*<sup>485</sup>; un código de conducta intercultural que permite regular el mercado del arte indígena australiano a nivel ético y económico, protegiendo a los artistas y sus comunidades de ciertos y comunes abusos en materia de explotación de los artistas y sus comunidades en la compra-encargo de obras a los que se vieron sometidos con la eclosión, a partir de la década de 1980, del interés y mercado por las producciones indígenas australianas<sup>486</sup> y que marcaron parte de la circulación en la década de 1990. Éstos afectaron particularmente a los artistas de las llamadas zonas remotas, en especial los artistas de acrílicos sobre telas, por el éxito que cosecharon en el mercado artístico internacional.

El código, elaborado con amplios procesos de consulta comunitarios, puede considerarse como herramienta de mediación intercultural que busca una participación igualitaria o, mejor dicho, culturalmente significativa para ambos extremos que constituyen la cadena de circulación en las

---

<sup>485</sup> V. <http://www.indigenousartcode.org/>, la página web oficial donde se puede encontrar toda la información relativa al código final (2009) y también sobre las fases previas de su desarrollo, los objetivos que persigue, las necesidades que busca solucionar, el comité de dirección, todas las organizaciones e individuales que lo apoyan, ...

<sup>486</sup> En relación a alguno de estos abusos que se cometieron en el pasado el Código es claro, regulando el comportamiento del *dealer* -marchante-:

- (a) unfair or unreasonable conduct;
- (b) undue pressure or influence, including threats;
- (c) not acting in good faith;
- (d) paying an Artist by means of alcohol or drugs;
- (e) unfairly taking advantage of, or exploiting, an Artist; and
- (f) paying or agreeing to pay an Artist an amount or other consideration for the Artist's Artwork that is, in all the circumstances, against good conscience.

Especialmente las cláusulas d, e, f, reflejan algunas de las problemáticas más extendidas en relación a la práctica de compra de obras indígenas australianas, particularmente cuando éstas se efectuaban sin intermediario, lidiando directamente con el artista, especialmente a los artistas procedentes de comunidades remotas. Para leer el texto del código V. <http://www.indigenousartcode.org/wp-content/uploads/2011/06/Indigenous-Art-Code.pdf>.

estructuras internas del mercado. Por un lado, modifica las formas de “estar” y “participar” en este mercado de los artistas Aborígenes implicados, buscando modos de participación y, a la vez, de protección, culturalmente significativos para ellos y que les permitan formar parte de este mercado con pleno conocimiento de lo que ello significa y con el conocimiento y las herramientas necesarias para poder ejercer el control necesario sobre sus producciones, sus significaciones y sus acciones. Por otro lado, el código también forma en el otro extremo de la circulación, en los estadios y agentes de recepción/compra de las obras, imponiendo una regulación ética que permite y se sustenta en el respeto y la ética intercultural. En ambos extremos de la circulación las realidades ideológicas y las necesidades culturales son distintas, agravadas por problemáticas de comunicación de base lingüística, geográfica y cultural, como sintetiza Jon Altman:

“In remote parts of central and northern Australia there are about 120 discrete Indigenous communities, with a total Indigenous population of approximately 120.000-150.000. It has variously been estimated that there now between 5000 and 6000 art producers in this population. The market mechanism does not operate very effectively, for art or for anything else, in these generally small and geographically-isolated communities, and most Indigenous art is produced in such situations, where there is a geographic distance between the artists and their prospective audiences. There is also cultural distance between Aboriginal artists and the purchasers, who are generally non-Aboriginal. The artists and the buyers may even speak different languages and there is no basis for communication, let alone unmediated exchange. Consequently, in such cases, selling Aboriginal art requires careful intercultural negotiation over vast distances. This can take a diversity of forms –it can be undertaken by commercial dealers or agents or by individual artists, or informally through a diversity of social and commercial relations between arts and buyers-. The dominant and most successful form of mediation, undertaken by Aboriginal art centers, is governed by Aboriginal communities and specialist staff”. (Altman en Perkins 2001:143).

Por ello el código también da más control a los centros de arte de dichas comunidades, estableciéndolos como los puntos de intercambio más éticos, velando por los intereses de los artistas y sus comunidades y por los de los compradores, para mantener los clientes; paliando así las fricciones entre ambos extremos de la circulación.

El código se ha consolidado hoy como herramienta básica también en la circulación europea de las obras, y por lo tanto de los acrílicos también, y cada vez más galeristas y marchantes operan bajo

sus cláusulas, elemento que ha profesionalizado, consecuentemente, el mercado del arte indígena en Europa<sup>487</sup>.

La iniciativa del *Indigenous Art Code* se inserta en un marco contextual de cambio más grande a nivel australiano ya esbozado, que contempla modificaciones en las formas de funcionamiento del mundo del arte y la cultura contemporáneos, no sólo de su mercado, sino también de su producción y difusión. Ejemplo de ello es la mayor participación y formación de profesionales indígenas en las estructuras de este mercado (comisarios, agentes, marchantes, directores de instituciones, directores de centros de arte,...); incremento en el número de festivales y exposiciones organizadas por parte de las sociedades indígenas bajo sus protocolos culturales y con gran visibilidad y participación en la esfera pública cultural extra-comunitaria o no-Aborígen; la mayor formación de académicos e investigadores indígenas que revisan y repiensen (desde los campos de la historia del arte, de la antropología, de la historia y de los estudios culturales y de comisariado) las historias y representaciones oficiales y tradicionales exógenas que se han hecho de las sociedades Aborígenes en los últimos 200 años, y que, a la vez, aportan relecturas de estas representaciones y forjan y difunden nuevas historias, imágenes y representaciones de la Aborígenidad contemporánea y pasada; la mayor participación y consulta a nivel museográfico de los grupos herederos de los materiales y obras de las colecciones de los museos, junto con un largo etcétera.

Todos los elementos citados, entre otros, implican un mayor poder y un mayor control en las formas de participación pero también de representación de estas sociedades, como hemos visto en el bloque anterior, y el cambio significativo de todo ello se ha dado a medida que el control y la articulación ha sido ejercido crecientemente desde dentro de las culturas indígenas australianas y ya no exclusivamente desde fuera de ellas. Una parte importante de la gestación y del proceso de materialización del primer encargo del *Musée du quai Branly* se inserta en este contexto de cambio esbozado ahora (y a lo largo de nuestro estudio) a nivel nacional australiano.

En relación a la propuesta que llegó de París, la cooperación, recepción y acogida que tuvo por parte de los agentes activos que participaron en él desde Australia, sigue siendo muestra del punto de interés común que comparten las sociedades Aborígenes australianas y el gobierno y estado Australiano en la intensificación en la representación de las culturas e identidades Aborígenes, especialmente a través de las artes visuales. Como hemos desarrollado ya, los primeros, por motivos

---

<sup>487</sup> Algunas de las principales galerías europeas que apoyan el código pueden ser consideradas de las más dinámicas en el proceso de promoción y aceptación del arte Aborígen australiano contemporáneo en Europa como tal en los últimos 20 años. Entre ellas: *Aborigene Gallery*, París; *Aboriginal Art Gallery ILGA*, Rotterdam; *Artkelch*, Freinburg im Breisgau; *Arts d'Australie-Stéphane Jacob*, París; *Galerie Le Temps du Rêve*, Pont Aven; *Galerie Luc Berthier*, París; *JGM Art*, Londres o *Aboriginal Art Museum Utrecht* –en la tienda del museo que sirve también de galería-. El rol de muchas de ellas ya ha quedado enmarcado en este estudio, en el bloque anterior.

políticos de empoderamiento y mayor autocontrol en la representación de sus identidades a nivel internacional, y los segundos por motivos político-económicos, ya que desde finales de la década de 1980 los grupos Aborígenes y la cultura Aborigen fueron un elemento “critical to Australia’s self-representation” (Myers 2002:10), y de forma creciente en relación al incremento y beneficios del turismo y a la explosión, aceptación y beneficios que generaba el nuevo mercado de las artes indígenas contemporáneas en Australia. La continuidad y aún validez por ambas partes de este espacio de entendimiento entre culturas Aborígenes y gobierno australiano es uno de los elementos que hizo posible la realización del encargo propuesto por el *Musée du quai Branly*.

Como ejemplo de ello, reproducimos las palabras institucionales de la que era la embajadora de Australia a París por las fechas de arranque y gran parte del desarrollo del proyecto de encargo de las obras, Penelope Wensley, y también las palabras de las comisarias de ascendencia Aborigen encargadas del proyecto, Hetti Perkins y Brenda Croft:

“For many years we have transported the best of Australian music, theatre, dance, literature and art to the four corners of the world. Indigenous art has been an important part of that story and has increasingly become integral to the projection of our country on the international stage. Our Indigenous artists have been celebrated in Venice, New York, Beijing, London and Cairo. But with this new museum inspired by President Jacques Chirac, their distinctive work, so symbolic of Australia, has been given a permanent home in Paris from which it can engage, challenge and inspire an international audience.” (Penelope Wensley en Perkins y Croft 2006:6)

“As a single curatorial entity, the Australian Indigenous Art Commission at the Musée du quai Branly aspires to a world of contemporary art without prejudices, and makes a claim for the place of Indigenous Australian artists within it. The premise that creativity and change is an inextricable part of tradition is relevant to Indigenous artists working throughout Australia. In a land of many spoken but, until recently, no written languages, art has played an important communicative role. Images and designs may express territorial claims, family relationships, ancestral histories, social mores or abstract concepts of power and authority. In the present day, art is the vehicle with the possibility of remedying the past and offering a vision for the future for all Australians.” (Hetti Perkins y Brenda Croft en Perkins y Croft 2006:21)

Por otro lado, en Francia, esta propuesta y encargo cooperativo a nivel gubernamental (Francia-Australia) así como intercultural (entre agentes Aborígenes y no Aborígenes australianos y agentes franceses) se sitúa en el contexto de dos roles fundamentales que pretende cumplir la institución del *Musée du quai Branly*: en primer lugar, el ya esbozado objetivo de dar un espacio importante a la

representación de las manifestaciones contemporáneas de las culturas representadas en el museo y, en segundo lugar, el afán de convertir al museo en una institución que refleje los objetivos de su lema: “donde dialogan las culturas”. En palabras de los responsables del museo, el encargo de las obras indígenas contemporáneas se inserta plenamente en estos dos objetivos: “Creation of bridges between cultures and promotion of non-Western contemporary art are both at the core of the musée du quai Branly. With this in mind, Jean Nouvel had the idea of introducing Australian Aboriginal art on the frontage and ceilings of the rue de l’Université building.” (MQB 2006a:5)

Es en relación al punto vinculado a la “creación de puentes entre culturas” donde cobra especial relevancia las políticas de cooperación internacional que año a año, desde su ideación e inauguración, el museo impulsa y que se reflejan, no sólo en sus propuestas museográfica (sobre todo relacionadas con las exposiciones temporales<sup>488</sup>) sino por encima de todo en los ámbitos dedicados a la investigación y la formación. Como recuerdan y desglosan todos los informes anuales desde antes de su apertura, la actuación de cooperación internacional se presenta como inherente al propio museo, base de la identidad de éste y como consecuencia de la naturaleza de las colecciones que alberga<sup>489</sup>: “Par la nature même de ses collections, le musée du quai Branly a une vocation internationale et mène, depuis sa création, une politique active de coopération avec les pays d’origine de ses collections.” Y sigue: “En tant que lieu de dialogue entre cultures, le musée du quai Branly favorise la réciprocité des échanges et l’établissement de relations professionnelles à long terme.”<sup>490</sup>. Esta cooperación se desglosa en distintos ámbitos de acción, que buscan contribuir “à la reconnaissance et à la valorisation des arts et des cultures extra-européennes visées par le projet du musée du quai Branly”<sup>491</sup>, objetivo primordial de la creación del proyecto global del *Musée du quai Branly*.

Estos ámbitos de acción se centran en: a) el comisariado (la organización de exposiciones temporales de carácter cooperativo con otras instituciones y museos, sean para ser exhibidas en el *Musée du quai Branly* o en los museos con los que coopera) y el préstamo de obras; b) la documentación de las colecciones con la ayuda de especialistas de los países de origen de sus colecciones; c) el apoyo a través de la formación y la experiencia de creación del *Musée du quai Branly*

---

<sup>488</sup> Muchas de las citadas anteriormente son organizadas en colaboración o exclusivamente por comisarios de museos locales de los países representados en las muestras.

<sup>489</sup> V. el apartado titulado “La coopération internationale” de cada uno de los informes de actividad anuales del museo, y también la misma frase se repite en el comunicado de prensa que el museo publica online en 2011 titulado “Coopération internationale. Des partenaires sur les cinq continents” (MQB 2011b:1) disponible en:

[http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB\\_\\_CP\\_Cooperation\\_internationale.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB__CP_Cooperation_internationale.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

<sup>490</sup> V. de nuevo la sección titulada “Coopération internationale” de todos los informes de actividad anuales del museo y también en el comunicado de prensa homónimo (MQB 2011b).

<sup>491</sup> De nuevo esta misma frase figura en todos los informes de actividad anuales del museo en el apartado titulado “La coopération internationale” y que figuran en la bibliografía.

en la creación de museos de nueva planta o formación en relación al acondicionamiento, mejora y planificación museográfica de museos ya existentes (este ámbito de acción se centra mayoritariamente en instituciones pertenecientes a los países representados en sus colecciones<sup>492</sup>); o, d) el de la recepción y formación de personal de museos extranjeros.

En este marco cooperativo más amplio<sup>493</sup> delineado por la trayectoria de los últimos 8 años del *Musée du quai Branly*, las iniciativas más importantes que hasta la fecha han afectado al ámbito australiano y a las colecciones Aborígenes que exhibe y almacena el museo han sido<sup>494</sup>:

- a) la exposición temporal ya analizada *Australie, Tjukurrjannu. Aux sources de la peinture Aborigène* (9 Octubre 2012 al 20 de Enero de 2013), organizada por la *National Gallery of Victoria* y exhibida en el *Ian Potter Center* de Melbourne en motivo de la conmemoración del 40 aniversario del nacimiento del movimiento artístico contemporáneo del desierto central y occidental australiano y como análisis de ese momento histórico concreto de génesis (verano de 1971- verano de 1972). La importancia de esta exhibición en el contexto del *Musée du quai Branly* reside en que la exposición de la *National Gallery* de Victoria fue organizada conjuntamente con la colaboración, participación activa y consulta de los miembros de la *Papunya Tula Artists*. Este elemento ejemplifica de nuevo los cambios antes esbozados en relación a las nuevas políticas culturales inclusivas australianas en materia de creación de exposiciones y a la producción de conocimiento asociado a ellas. La creciente participación de las sociedades implicadas en la representación se hace poco a poco casi

---

<sup>492</sup> Ejemplo de ello son: la formación en informatización de las colecciones (por ejemplo con los museos vietnamitas de Etnografía de Hanoi y el museo de Témoignages de Guerre de la ciudad de Ho-Chi-Minh durante 2013 –MQB *rapport d'activité* 2013:123-); la participación del museo del quai Branly en el proyecto de creación del Louvre de Abu Dhabi en el cual participa en la formación de distintos ámbitos (la gestación de colecciones, la mediación cultural, los recursos humanos, el marco vinculado a las artes primeras,...- MQB *rapport d'activité* 2013:123-); el apoyo a la creación y renovación de museos (entre 2004-2011 el *Musée du quai Branly* intervino en materia de ayuda a los proyectos arquitecturales, la definición del contenido científico, la programación, la escenografía de los espacios de exhibición así como en la informatización de las colecciones en instituciones vietnamitas como *Musée de l'Asie du Sud-est, le musée des Femmes du Vietnam, les musée de la citadelle de Thang Long, le musée d'Ethnographie du Vietnam et les musée de la province du Dak à Buon Ma Thout* - MQB *rapport d'activité* 2012:106-); la formación en materia de experiencia museográfica (por ejemplo en el museo Museo de historia de Abomey en materia de inventario, conservación de objetos y de concepción museográfica durante 2011 - MQB *Rapport d'activité* 2010, 2011:99- ); en la creación de museos de nueva planta (como el acuerdo a tres bandas firmado por el *quai Branly*, y los ministerios de cultura y turismo y artesanado del Reino de Marruecos para la creación del Museo de África de Tánger, en el horizonte de 2020 (MQB 2011b:100) o el apoyo a la creación y realización del museo de las poblaciones de Luang Prabang en Laos, bajo el patronato de la UNESCO y concedido a la responsable patrimonial de Asia del *Musée du quai Branly*, Christine Hemmet - MQB *rapport d'activité* 2010:108-) para mencionar algunos de estos proyectos.

<sup>493</sup> V el lugar online del comunicado de prensa para informarse de las propuestas específicas de cada ámbito y de los ámbitos más secundarios en relación a estas cooperaciones (MQB 2011b): [http://www.quaibrnly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB\\_CP\\_Cooperation\\_internationale.pdf](http://www.quaibrnly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_CP_Cooperation_internationale.pdf)

<sup>494</sup> La siguiente información también surge del vaciado y análisis de las memorias anuales (*rapports d'activité*) del museo de 2003 a 2012 que están colgados en la página web del museo para su acceso público.

obligatoria y necesaria para otorgar validez y veracidad a las narraciones desglosadas en la exposición.

- b) en materia de cooperación en la documentación de las colecciones del museo podemos destacar la participación del *Musée du Quai Branly* en el proyecto internacional *Australie – Aboriginal Virtual Histories*: “une travail de recherche scientifique autour des collections de photographies d’aborigènes australiens, datant du milieu de XIXème siècle à nos jours” (MQB 2011b:7, MQB *rapport d’activité* 2011:103 y MQB *rapport d’activité* 2012 2013:121). Este proyecto de investigación y documentación, ya esbozado en el bloque anterior en relación a la participación en él del *Pitt Rivers Museum*, reúne el Centro de Estudios Indígenas Australianos de la *Monash University* de Melbourne (hoy el MIC: *Monash Indigenous Centre*), el museo de arqueología y antropología de la *Oxford University*, el museo de etnología de Leiden y el mismo *Musée du quai Branly*.<sup>495</sup> En las bases de este proyecto se da especial importancia a un trabajo de carácter ético y de colaboración intercultural con las sociedades Aborígenes implicadas, elemento que se refleja en el código ético del propio proyecto que rige la práctica documental y de investigación en base a: el respecto, la consulta, la comunicación, el consentimiento, el reconocimiento, la protección, las políticas de retorno de imágenes o el abono (*royalties*) por los derechos de imágenes a los descendientes, y que cuenta con la participación activa de las comunidades indígenas<sup>496</sup>. Este proyecto es una muestra más, como el *Indigenous art code* en materia del mercado del arte indígena australiano o la exposición *Australie, Tjukurrjjanu. Aux sources de la peinture Aborigène* en material de comisariado de exposiciones, de los cambios que a partir de finales de la década de 1990 han transformado el mundo académico trabajando sobre temas indígenas en Australia (que afecta también al mercado del arte, y a los otros circuitos del mercado del arte, pero también a la política, la sociedad en general). También en materia de documentación de las colecciones, durante la estancia de John Madwurndjul en el *Musée du Quai Branly* para la creación *in situ* de dos de las obras del primer encargo, el artista destinó una parte de su tiempo a ampliar la documentación relativa a las colecciones de pintura sobre corteza de eucalipto recolectadas por Karel Kupka y que son parte de la exposición permanente de Australia en el *Plateau des Collections*.
- c) También en materia de gestión curatorial, en Noviembre de 2012 el museo firma un contrato de 3 años con el *Australian Council for the Arts* que consiste en la puesta en escena y coordinación de un programa cruzado de intercambio y residencia de conservadores

---

<sup>495</sup> Para más información sobre este proyecto V. la página web oficial vinculada al centro de estudios indígenas de la Monash University (anteriormente el Centre for Australian Indigenous Studies -CAIS-) <http://artsonline.monash.edu.au/visual-histories/> (consultado por última vez 08.07.2014).

<sup>496</sup> Elementos parafraseados del código ético del proyecto. V. <http://artsonline.monash.edu.au/visual-histories/> (consultado por última vez 08.07.2014).

australianos y franceses. La primera conservadora en hacer su residencia de seis semanas en París fue Alica Duff, responsable de programa en el *National Museum Australia*. Este contrato es posible gracias a la subvención de la *Harold Mitchell Foundation*, fundación que también es la responsable de gran parte de la financiación para los dos encargos de obras que se desglosan en este bloque de estudio (MQB *rapport d'activité* 2012:124).

Estas actividades en materia de cooperación cultural internacional entre Australia y Francia se suman, a la vez que contextualizan los encargos de obras de 2003-2006 y 2012/3; y ayudan a comprender mejor una de las múltiples vías que el museo define y sigue para consolidar la noción de diálogo entre culturas: la vía de las relaciones institucionales. Además, conjuntamente con el marco relativo a las políticas del museo en materia de representación de las manifestaciones artísticas contemporáneas extra-europeas permiten contextualizar el ámbito de acción otorgado desde el museo a los encargos de obras Aborígenes australianas.

## 9.- 1r ENCARGO: LAS COMISARIAS AUSTRALIANAS Y SUS TRAYECTORIAS EN LA PROMOCIÓN DE LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS INDÍGENAS EN AUSTRALIA E INTERNACIONALMENTE.

Para el primero de los encargos los comisarios designados fueron, por parte francesa Phillip Peltier, responsable de las colecciones de Oceanía del *Musée du quai Branly*, y por parte australiana, Hetti Perkins, comisaria senior - en esas fechas - de la sección de Arte Aborígen e Indígena del Estrecho de Torres de la *Art Gallery of New South Wales*<sup>497</sup> y Brenda Croft, comisaria senior - también en esas fechas - de la sección de Arte Aborígen e Indígena del Estrecho de Torres de la *National Gallery of Australia*<sup>498</sup>.

La elección de Hetti Perkins y Brenda Croft, a petición de los responsables del *Musée du quai Branly* como comisarias australianas en la gestación del encargo, es significativa en múltiples niveles que afectan a la materialización final del encargo así como a la naturaleza final de este. Para comprender la profundidad de este encargo y de la significación que ambas comisarias australianas impregnaron en él es necesario revisar las trayectorias profesionales de Croft y Perkins ya que éstas están

---

<sup>497</sup> Después de dos años como comisaria en la *Boomalli Aboriginal Artists Association* (1992-1995 -) y de 13 años (1998-2011) como curadora senior en la *Art Gallery of New South Wales* de Sídney, actualmente es comisaria en residencia en la *Bangarra Dance Theatre Australia* y, además, es también la directora de creación y principal impulsadora del *Corroboree Sydney*, el primer festival de cultura y artes Aborígenes en la ciudad de Sídney, que tuvo la primera edición en Noviembre de 2013. La misión del festival, siguiendo con las iniciativas de la trayectoria de Perkins, es: “to present a world-class celebration of indigenous arts and culture that ignites the imagination, inspires understanding of Australia’s rich and unique heritage and enriches and unites the community” (página web oficial del festival: [www.corroboreesydney.com.au](http://www.corroboreesydney.com.au)) El emblema del festival es “celebrating culture, connecting people” referencia directa al afán de difundir y facilitar una mejor comprensión de las formas de artes y de las culturas Aborígenes australianas, a través de la celebración de las mismas, y de poner en contacto sociedades indígenas, no-indígenas, australianas y no-australianas. Como se irá desglosando en las siguientes páginas a través de sus iniciativas, Perkins ejerce un rol, desde el mundo de la cultura (inter)nacional, de replanteamiento en los discursos asentados de Aboriginalidad, que se enraízan en el período colonial.

<sup>498</sup> Brenda Croft, es actualmente profesora de *Indigenous Art, Culture and Design* en los departamentos SASA/AD & DUCIER DEASS de la *University of South Australia* (desde 2009) y, a nivel docente, fue profesora de ‘Aboriginal Visual Culture/Contemporary Indigenous Art’ en la *Canberra School of Art/ Australian National University* (1998-1999). A nivel de comisariado, antes de sus 7 años (2002-2009) como comisaria senior del departamento de Arte Aborígen e Indígena del Estrecho de Torres en la *National Gallery of Australia*, Croft fue responsable de arte indígena en la *Art Gallery of Western Australia* (1999-2001), y - históricamente relevante en el marco de este estudio -, Croft fue primero coordinadora y luego *general manager* de la *Boomalli Aboriginal Artists Co-operative* de Sídney (1990 a 1996 de la que también es uno de los miembros/artistas fundadores. Croft es además de comisaria, escritora y docente una de las artistas más internacionales de Australia. Su obra, especialmente vinculada a los campos de la fotografía y los medios fotográficos, figura entre las colecciones de muchas de las instituciones artísticas australianas, e incluso en el *Aboriginal Art Museum Utrecht*, en Europa. Ha expuesto ampliamente en Australia y fuera de Australia, en exposiciones grupales y exposiciones individuales.

totalmente imbricadas al proceso de consolidación, institucionalización y aceptación nacional e internacional de las prácticas artísticas contemporáneas Aborígenes australianas en los circuitos del mundo del arte contemporáneo, siendo dos de las principales contribuyentes en afirmar la contemporaneidad de esas prácticas, su estatus taxonómico de arte, su diversidad formal, estilística, de materiales y soportes de creación, así como de sus vinculaciones y articulaciones con la tradición y las especificidades grupales y culturales a las que las prácticas se refieren mayoritariamente, a través de sus acciones en el mundo de la cultura. Con sus iniciativas ambas contribuyen en el replanteamiento y lucha contra estereotipos, de raíz colonial, ligados a la Aboriginalidad, y con ello, a estereotipos ligados a la alteridad, participando en la creación de Aboriginalidades contemporáneas significativas para los grupos de origen.

En este proceso, desde el mundo del comisariado, ambas curadoras, de ascendencia Aborígen<sup>499</sup> han combinado sus trayectorias individuales con actividades y eventos comisariados en tándem, prueba de sus objetivos comunes en la promoción de estas artes. Además, los diálogos entre eventos comisariados individualmente son constantes también. Entre estos, podemos mencionar que como co-comisarias han participado en la promoción de las múltiples formas y facetas del arte contemporáneo Aborígen tanto a nivel nacional (por ejemplo su comisariado en 1994 en la *Artists Week* en el marco del Festival de Adelaide, donde los dos primeros días, y por primera vez en la historia del festival, se dedicaron las exposiciones a artistas Aborígenes y en la que curaron la *Boomalli Aboriginal Artists Co-operative*<sup>500</sup>); como a nivel internacional (como el co-comisariado del 48<sup>o</sup>

---

<sup>499</sup> Hetti Perkins de ascendencia mestiza Anglo-Australiana y Aborígen de los pueblos Eastern Arrernte y Kalkadoon de los territorios del Desierto Central. Brenda Croft, de descendencia mestiza Anglo-Australiana y Aborígen de los pueblos Gurindji/Mudpurra de los territorios Kalkaringi/Daguragu/Limbunya (Territorio del Norte, Australia). (Se utiliza en esta nota a pie la forma de presentación consensuada y aceptada en las sociedades Aborígenes australianas donde se vincula a la persona con sus pueblos Aborígenes de origen y sus territorios. A veces también se da la referencia del grupo lingüístico, si este difiere en nombre del nombre de los pueblos a los que se pertenece. Esta forma de presentación consensuada y aceptada en las sociedades Aborígenes australianas refleja, en su estructura, forma y contenido, la importancia de la afiliación a un grupo de pertenencia singular en el que estás aceptado y del que formas parte y al que debes responsabilidades; así como refleja la importancia de la localización en el territorio de origen y en general, la importancia del territorio en la estructura cultural, social y política de las sociedades Aborígenes australianas).

<sup>500</sup> *Boomalli Aboriginal Artists Co-operative* es considerada hoy una iniciativa histórica, con continuidad en la actualidad (V. [www.boomalli.com.au](http://www.boomalli.com.au)). Ésta fue la creación de la primera cooperativa y espacio de exhibición propio de artistas Aborígenes australianos asentados y creando su arte en contextos urbanos, específicamente en Sídney. Los miembros fundadores de *Boomalli* fueron los artistas - de distintas disciplinas -: Bronwyn Brancoft; Euphemia Bostock,, Brenda L Croft, Fiona Foley, Fernanda Martins, Arone Raymond Meeks, Tracey Moffatt, Avril Quail, Jeffrey Samuels y Michale Riley. La formación de la cooperativa de artistas basados en el centro urbano de Sídney se considera parte de la creación de la historia del arte australianos ya que ofrece una contrapartida a los desarrollos que se llevaron a cabo en el territorio del norte (desiertos y Anrhem Land) a lo largo de 1970-1980. Basada en el barrio de Chippendale, la cooperativa se funda en 1987. Como se cuenta en la película de Michael Riley –miembro fundador y artista del encargo del *Musée du quai Branly* -, *Boomalli: five koori artists* de 1988 “The meaning of Boomalli is to strike, to make a mark, and it is a language world from at least three nations –Bundjalung, Gamileroi and Wiradjuri- from the region known as New South Wales. Boomalli’s meaning was considered very appropriate as the original artists wished to make their mark through exhibiting their work on their terms” (v. <http://www.abc.net.au/aplacetothink/html/boomalli.htm>). La afirmación de Riley hace referencia a que en

Bienal de Venecia de 1997, de la que ya se ha hablado en el bloque anterior). El co-comisariado del encargo del *Musée du quai Branly* entraría en esta segunda sección de co-comisariado de promoción intencional.

Por otro lado, nivel individual, algunas de sus más emblemáticas participaciones curatoriales dialogan claramente entre ellas. Son el caso de las exposiciones *Papunya tula: genesis and genius* comisariada por Perkins para la *Art Gallery of New South Wales* (18.08.2000 – 12.11.2000), que fue la “first major exhibition tracing the development of the Papunya Tula movement from the early 1970s to the present<sup>501</sup>”. La idea curatorial de esta exposición se desarrolló con la participación de la *Papunya Tula Artists*.

---

los inicios de la *Bomali Aboriginal Artists Cooperative* sus artistas luchaban contra el encasillamiento artístico y social de las preconcepciones existentes a finales de 1980 sobre qué significa y constituye ser “truly Aboriginal” or “auténtico/a” a ojos de la comunidad y a ojos no-Aborígenes. Por ello estos artistas trabajan artísticamente para superar dicotomías entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo auténtico y lo inauténtico, lo etnográfico y lo artístico y en romper barreras ideológicas sobre cuáles son los materiales y los contenidos más “adecuados” para la creación de obras que puedan ser consideradas “Aborígenes”, hecho que remite a los encorsetamientos relativos a la valoración externa del mundo del arte, de raíz no-Aborígen.

<sup>501</sup> [http://archive.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/archived/2000/papunya\\_tula/](http://archive.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/archived/2000/papunya_tula/) y para una información extendida de la exposición consultar su catálogo (Perkins 2000), obra de referencia hoy en día para la comprensión y documentación de la génesis y desarrollo de este movimiento en los desiertos australianos. Aunque ésta sea la primera gran exhibición dedicada al desarrollo de este movimiento en Papunya hasta el presente (2000), la exposición comisariada por John Kean, que fue *art advisor* para la cooperativa de *Papunya Tula Artists* (1977-1979), *East to West: Land in Papunya Tula Paintings* (Tandanya, 1989) fue la primera realmente en explorar de primera mano el fenómeno, en un momento donde la aceptación, popularización e incluso “nacionalización” (Michael Pickering, en Johnson 2007) de este movimiento era aún incipiente y la inclusión de obras en instituciones artísticas nacionales australianas era aún temprana. La exposición de Perkins sí es la primera enmarcada dentro de un proceso de clara celebración, y en un marco ya de éxito, de la génesis de este movimiento en Papunya. A ésta la siguieron dos más, también hoy convertidas en exposiciones de referencia. Éstas son:

1ª) *Papunya painting, out of the desert*, en el *National Museum of Australia*, comisariada por Vivien Johnson, que celebraba los 35 años del movimiento con la muestra inédita de la colección del *National Museum*. Esta colección refiere a las telas compradas por el *Aboriginal Arts Board* que mantuvo y custodió para mantenerlas en Australia y que ofreció primero a la *National Gallery of Australia* y, al no encontrar recepción allí, al *National Museum of Australia*. Estas telas históricas se muestran por primera vez en Australia con la exposición de Johnson (Vivien 2007). El punto de partida de esta exposición, a parte de la conmemoración de la génesis, fue armarse de una política museológica basada en un aparato contextual, de raíz antropológica, que permitiera a los visitantes “leer” las significaciones encriptadas, los niveles públicos de conocimiento ofrecidos por los artistas, a través de la simbología en las telas. El objetivo era presentar la cultura a la que refieren las obras: “The exhibition is designed to teach people the stories about the culture. These artworks were commissioned for this very reason, so the exhibition doesn't assume any knowledge.” (palabras de Johnson en una entrevista en <http://www.aboriginalartdirectory.com/news/feature/drawn-into-the-world-of-aboriginal-art-a-conv.php>) El catálogo apunta claramente en la misma dirección: “The exhibition has a detailed catalogue that enables you to 'read the painting like a book', as it explains the symbols and the meaning, even provides diagrams of the symbols.” (Johnson). Para llevar a cabo esta circulación de la cultura a los visitantes, la exposición utiliza material de gran peso histórico de sus colecciones, como las pinturas que Fred Myers adquirió durante su trabajo de campo con los Pintupi en los años de génesis del movimiento (V. Myers 2002). A pesar de la gran importancia que cobra el aparato contextual en la exposición, el objetivo es presentar las obras como arte, arte contemporáneo: “There is lots of information, maps, pictures of the artists, and we have tried to provide this information in a way that doesn't interfere with the appreciation of them as art.” (Johnson *ibid.*). Una de las formas en las que se consigue esto es a través de la ambientación lumínica de la sala: “The whole space is darkened and the works are dramatically spotlight. The technique works here because it reduces the visual

En el mismo año, Croft fue la comisaria invitada en la Bienal de Arte Australiano de Adelaida, la primera en estar íntegramente dedicada al arte Aborigen australiano. En ella Croft comisarió *Beyond the pale: contemporary Indigenous art*, considerada una obra de arte en el sentido de comisariado y ampliamente aplaudida por la crítica (V. por ejemplo John Kean 2000<sup>502</sup>, la crítica de Bruce James<sup>503</sup> o la de Luke Taylor<sup>504</sup>). Ambas exposiciones fueron las más importantes en materia de arte Aborigen contemporáneo en el año 2000 en el contexto nacional australiano, y expresaban en distintos circuitos de promoción del arte (en la *Art Gallery of New South Wales* y en la bienal de Adelaida, museo y festival artístico) distintas formas de promoción, investigación y representación de las artes Aborígenes contemporáneas.

Para comprender estas iniciativas hay que hacer referencia al contexto de autopromoción que vivió Australia el año 2000, convirtiéndose en escaparate a ojos del mundo, en el marco de los Juegos Olímpicos de Sídney. La visibilidad de Australia en este contexto se aprovechó políticamente para convertir las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos en marcos donde “visually addressed

---

clutter of the interpretative materials and there is something about the lighting that makes each painting glow. A soundtrack of ceremonial sensing adds to the aura. Each work is accompanied by an unobtrusive plaque that details the story for the work, a diagram to interpret the main elements, a map of the relevant sites, a photograph of the artist, and their biography” (Taylor 2008) Si se compara esta exposición con *Papunya Tula: genesis and genius*, de Perkins, cabe decir que mientras que la de Perkins recorre comprensiblemente un período muy mucho más largo (de los 1970 al año 2000) la de Johnson se centra en un período mucho más corto, 10 años (1971-1981), y acorde con Luke Taylor: “*Papunya Painting* reveals the staggering power that can be developed in carefully crafted exhibitions that focus more closely on the minutiae of art developments” (Taylor 2008). Como defienden algunos de los principales antropólogos (Howard Morphy, Fred Myers,...), comisarios de arte (Bernice Murphy, Croft, Perkins), investigadores (Eleonore Wildburger, Christine Nicholls, Marcia Langton,...) vinculados al fenómeno del arte Aborigen contemporáneo, en especial de las zonas de los desiertos y Arnhem Land, las más completas y justas –desde el punto de vista cultural intraAborigen-exposiciones (en un museo de arte) superan la dicotomía historicista entre arte o antropología. En palabras de Luke Taylor cuando se plantea “Ethnography or contemporary art?” su propia respuesta es: “The answer is both!” (Taylor 2008).

2ª) *Tjukurtjanu: Origins of Western Desert Art* es la segunda exposición conmemorativa de la génesis del movimiento de acrílicos en Papunya. Como se ha mencionado ya, los comisarios fueron Judith Ryan y Philip Batty en cooperación con la *Papunya Tula Artists*. La exposición conmemora los 40 años del movimiento. Después de mostrarse en el *The Ian Potter Centre: National Gallery Victoria*, Melbourne, itineró a París, en el *Musée du quai Branly*.

<sup>502</sup> “Making exhibitions is all about creating a series of dramatic spatial experiences. In *Beyond the Pale*, Brenda L. Croft did this with resolute purpose in a carefully staged sequence of rooms, each with a clearly conceived idea and mood and each which prepared the ground for the next experience. She has assembled some of the sharpest works currently being created by Indigenous artists in Australia. While she lets those works speak for themselves, she also weaves them together as a cumulative expression of connection, dispossession, recollection and resistance (Kean 2000:68).

<sup>503</sup> “In Croft’s sequential hanging, these works recapitulate points made by others on her roster of chosen artists. They serve as the moral punctuation of the Biennial, dramatising an underlying set of curatorial considerations which not everyone will find palatable, and many will feel to be, as Croft pre-emptively, completely ‘beyond the pale’ of polite museum and gallery practice.” <http://www.abc.net.au/rn/legacy/programs/atoday/stories/s108803.htm> consultada por última vez 14.07.2014

<sup>504</sup> “The exhibition opens with massive sculpture installations in the light-filled foyer. This sets the tone for the seven halls to come as we move from reverence to irreverence, ceremony to irony, and journey through the highs and lows of Indigenous life experience.” (Taylor 2008)

the issue of reconciliation between the two -cultura Anglo-Australiana y culturas Aborígenes-” (Russell 2001:21). Como dice la misma Russell en su estudio:

“It would seem highly improbable, for example, for a ceremony which included issues for reconciliation and indigenous values to have been held in the decades prior to the year 2000. Certainly during the 1984 Commonwealth Games held in Brisbane the only explicit Aboriginal presence occurred in the form of massive protests in the areas adjacent to the games venues. It is as though along with the change in millennium there has been a shift in Australian consciousness and perceptions of national identity and history. Aboriginal culture is not merely appropriated as part of the national colonial agenda, but has become a key component of how Australians see themselves” (Russell 2001:21)

Más explícitamente, el contexto socio-político de reconciliación ligado a las Olimpiadas pide al gobierno que los cambios en materia Aborígen no se queden en la celebración de la diversidad cultural de Australia y las culturas indígenas, sino que haya acciones simbólicas así como acciones políticas más afirmativas de la voluntad de cambio desde los estratos oficiales: se pide una disculpa oficial del tratamiento histórico colonial y genocida que sufrieron las culturas Aborígenes en Australia - desde la llegada de los primeros colonos británicos y de la continuación de las mismas con la constitución del país como estado-nación independiente de Gran Bretaña (que no llega hasta 2008 con de la “voz” del primer ministro Kevin Rudd) - y se pide un tratado político. Ambos reclamos son visual y “performativamente” articulados en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos, de la mano de la selección de Gary Ella, antiguo jugador de fútbol indígena que hizo de oficial cultural indígena y que “carefully negotiated and liaised with all Aboriginal and Torres Strait Island Communities involved in the games. Ella was assisted by numerous indigenous and non-indigenous unit members” (Russell 2001:22). En su selección para la clausura, Ella elige la participación de la banda de rock de Sídney *Midnight oil*<sup>505</sup> y la banda de rock Aborígen, de la zona de Arhem Land, *Yuthu Yindi*. *Yuthu Yindi* tocaron “Treaty”, que en esas fechas ya se consideraba un himno para las naciones Aborígenes y por parte de la población australiana en materia de reconciliación. Y *Midnight oil* tocaron “Beds are burning”, canción que explicita la necesidad de pedir perdón por el pasado colonial, la desposesión del territorio a la que tuvieron que hacer frente las poblaciones indígenas, así como al genocidio silenciado del robo de niños por parte del gobierno y agentes gubernamentales que se extendió hasta principios de la década de 1970. La puesta en escena visual de *Midnight oil* en el escenario de clausura de los Juegos Olímpicos es recordada por este mensaje político: vestidos de negro todos los integrantes del grupo llevaban visiblemente en sus

---

<sup>505</sup> Sobre la agenda de temática Aborígen de la banda *Midnight oil* V. Bonastre 2007 y 2011 y Bonastre y Bosch 2012.

ropas la inscripción en blanco SORRY, que podía leerse desde cualquier punto del estadio así como, evidentemente, en las retransmisiones de televisión de todos los países.

Ambas iniciativa, de Perkins y Croft, eran parte de la promoción gubernamental en el marco de estos Juegos Olímpicos y es de especial importancia como las comisarias aprovechan este hecho para ofrecer narrativas intraculturales en la difusión de la Aboriginalidad australiana a través del arte. La exposición de Perkins, *Papunya Tula: génesis and genius*, fue la primera en analizar en profundidad el desarrollo del movimiento de arte de Papunya, desde su génesis hasta el momento contemporáneo (2000). La exposición propone una experiencia expositiva que delinea en su discurso una primera historia del movimiento (en el sentido más occidental de historia del arte: cronología, artistas, estilos de cada artista,...) pero nunca olvidando ofrecer un punto de vista interno de las significaciones culturales, sociales y políticas intraAborígenes que las obras tienen en el desierto de manera muy clara en esos años.

Por otro lado, la iniciativa de Croft del año 2000, *Beyond the pale*, proveía el contexto general en el que se inserta el arte de *Papunya Tula Artists* y de los desiertos en general, con una presentación panorámica al fenómeno complejo y múltiple del arte contemporáneo indígena australiano, poniendo el acento en su contemporaneidad y su variedad: geográfica, significativa, cultural, de soportes y materiales, de estilos, etc. La exposición de Croft y su selección de artistas describe una mirada culturalmente politizada de estas múltiples formas artística, de reafirmación de identidad, de reafirmación de la presencia cultural Aborígen en el marco nacional artístico australiano. Muchos de los artistas seleccionados revisan, reflexionan y critican el pasado colonial, y, precisamente por esto, lo hacen público y oficial a ojos tanto nacionales como internacionales en el marco de celebración de los Juegos Olímpicos de Sídney. Se reescribe a través del arte contemporáneo la historia y narrativa oficial, aún de carácter colonial por su poca transparencia, por ser silenciada. Y a la vez se afirma el derecho a un espacio, a través del arte, de expresión y de empoderamiento en la visibilidad de estas culturas y sus historias vinculadas al pasado colonial y a los problemas y secuelas que éste aún tiene en el presente a nivel nacional (V. Murphy 2011). Bruce, en su crítica irónica y un tanto imaginaria, se plantea como sería que la Reina de *Inglaterra* visitara la exposición *Beyond the pale*, elemento que le permite argumentar su punto: la selección de Croft es altamente política, transgresora de las historias oficiales, los artistas tienen voz y la hacen sentir a través de las críticas que contienen sus obras, y de la museografía planeada por Croft<sup>506</sup>.

---

<sup>506</sup> “Refusing to accept that the content of his painting was offensive, Hookey asserted, rather, that it was the continuing regime of state and territorial racism against Aboriginal people that was offensive - intolerably so. His expletive-laden images and text pieces were in the nature of responses in kind to extreme provocation, they weren't gratuitous or attention-seeking. (...) The hard hitting isn't all left to Hookey. In the same room, for example, Rea's self-portrait photographs and glass heads speak of silent genocides, sly removals; in the preceding room, Michael Riley's C-type prints from his *Flyblown* series portray eerie prospects of

Como muñecas rusas, en el mismo contexto de autopromoción australiana en el marco de los Juegos Olímpicos de 2000, las exposiciones de Perkins y Croft ponen, a través del arte y de la afirmación artística Aborigen, la situación histórica pasada y presente de esas culturas en primer plano. Croft ofrece el marco general con *Beyond the pale* hablando de múltiples formas artísticas, de múltiples movimientos, artistas, culturas, lecturas y relecturas históricas, memorias históricas, ...; y Perkins se sumerge en el detalle de una de estas formas, de uno de los múltiples movimientos, el más célebre y celebrado, el primero que atrajo la atención artística internacional, el movimiento más nacionalizado, más “apropiado” por el estado australiano y por los australianos no-Aborígenes, y con su inmersión en él presenta su vitalidad, sus múltiples niveles de lectura, su evolución o evoluciones, sus desafíos y subversiones y las consecuencias que éste ha tenido en la modificación de la visibilidad de estas culturas que viven en zonas más remotas y que estaban olvidadas a nivel gubernamental antes de la eclosión artística. O, inversamente, la exposición de Perkins ofrece el punto de partida de la difusión, de la promoción, de la aceptación de un arte Aborigen contemporáneo, afirmando el rol de liderazgo que ejercieron las telas del desierto en la aceptación de la práctica artística Aborigen contemporánea; y Croft la sigue con la consecuencias de este punto de partida, con la ampliación y diversificación de los movimientos artísticos, que siguiendo a Papunya y las zonas del desierto, buscaran y afirmarán su entrada en los circuitos del arte. Ambas exposiciones ilustran como el arte ha cambiado las realidades sociopolíticas de las naciones Aborígenes en Australia.

Las otras dos iniciativas individuales, pero complementarias, de Perkins y Croft que permiten comprender la importancia de la selección de estas comisarias para el primer encargo de obras Aborígenes para ser insertadas en la arquitectura del *Musée du quai Branly* son: *One sun, one moon* y *Culture warriors*, ambas en 2007.

Aunque el contexto histórico que enmarca ambas exposiciones es relevante, como en el caso de los Juegos Olímpicos de Sídney, éste tiene un cariz de importancia más nacional que internacional. En 2007 se conmemoraban los 40 años del referéndum de 1967 y también la celebración de los 50 años de la creación del conocido como NAIDOC (National and Islander Day Observance Committee<sup>507</sup>), que se celebra cada año con una semana (la primera semana completa de Julio) de celebración de las culturas Aborígenes de Australia, como hemos mencionado ya.

---

dispossession and deracination. Julie Dowling's *Melbin* invokes the memory of a great, great grandmother shipped to England as a living ethnographic exhibit. Nearby, Destiny Deacon's black dolls, retrieved from trash & treasure outlets, find safety in numbers in *Miss Destiny's Holiday Camp for Friendless Dollies and Gollies?*. (Bruce 2000).

<sup>507</sup> “NAIDOC stands for National Aborigines and Islanders day Observance Committee. Its origins can be traced to the emergence of Aboriginal groups in the 1920's which sought to increase awareness in the wider community of the status and treatment of Indigenous Australians”. En la misma página web oficial detalla la historia y la formación de esta institución y de la consolidación de la *NAIDOC week* como un evento festivo y

En *One sun, one moon* Perkins inicia lo que será una nueva etapa –en forma y objetivo- de su carrera en el promoción y difusión de las artes contemporáneas Aborígenes de Australia: el mapear, rastrear y difundir la gran diversidad de éstas, norte-sur, este-oeste de Australia; una iniciativa que Perkins prosigue con la realización de la serie para la ABC TV *Art+Soul* (1ª temporada 2010 y 2ª temporada 2014) y el libro que la acompaña, a modo de catálogo<sup>508</sup>; iniciativas que le valdrán el reciente (Julio 2014) nombre de “the absolute Google Earth of Indigenous art”.

*One sun, one moon* fue una iniciativa sin precedentes dentro del marco institucional artístico australiano, ya que reunió las consideradas tres principales colecciones de arte Aborigen en Australia (las del *Museum and Art Gallery of the Northern Territory*, las de la *Holmes à Court Collection*, Heytesbury, y las de la *Art Gallery of New South Wales*) a través de las que se compendió una verdadera historia del fenómeno de la creatividad contemporánea de las sociedades Aborígenes en Australia. Curiosamente, la reunión de éstas y su estudio a través de las principales voces (de artistas, antropólogos, comisarios de arte, agentes culturales) implicados en el proceso de formación y consolidación de fenómeno artístico Aborigen contemporáneo y de sus circuitos, cuajó más que en una exposición, en uno de los documentos más troncales en la historia de este fenómeno artístico. Podría decirse que se invierten los términos en esta iniciativa: lo que se hizo fue ilustrar el documento (catálogo) a través de la exposición y no meramente crear un catálogo que acompañara e inmortalizara la exposición<sup>509</sup>.

---

de celebración de esta diversidad cultural de las sociedades Aborígenes.  
<http://www.naidoc.org.au/about/naidoc-history>.

<sup>508</sup> Perkins 2010. La serie de televisión, y el catálogo de la serie, fueron acompañados de una exposición bajo el mismo título en la *National Gallery of New South Wales* donde la exposición subrayaba el rol de los más de 40 artistas que aparecen en los tres capítulos que forman la primera temporada de la serie, entrevistados e introducidos por Perkins en sus casas, comunidades y estudios –*in situ*- bajo tres títulos “home and away”, “dreams and nightmares” y “bitter and sweet”. A través de las entrevistas a los artistas el programa “reveal (...) how their art practice is driven by culture and heritage, political and personal preoccupations, dreams and imagination” (Perkins 2010). Por otro lado, la exposición en la *National Gallery of New South Wales*: “reveals the myriad of contemporary artistic expressions that evidence the enduring heritage of Indigenous Australia, in all its diversity and complexity” (Perkins 2010). Los tres capítulos de la 2ª temporada exploran “pride and prejudice”, “beauty and cruelty” y “love and longing” y sigue el mismo formato que la primera temporada. La iniciativa de Perkins se enmarca, según sus propias palabras, bajo una cita de su padre, el activista Aborigen y orador Charles Perkins. Hetti dice: “My father once said, “We know we cannot live in the past, but the past lives in us”. *Art+Soul* is a journey into the world of Aboriginal and Torres Strait Islanders art and the cultural heritage we share as Australians” (Perkins 2010). De nuevo esta iniciativa sigue la estela ideológica de *One sun, one moon*. Por último, Murphy en su artículo de 2011 ofrece el contexto general en el que se enmarca la iniciativa televisiva de Perkins: “This was but one example of museums taking an increasingly prominent role in addressing wider audiences beyond museum walls on Indigenous art and culture. The Art Gallery of New South Wales installed a new exhibition of their collection to complement the television series”. Lo mismo puede decirse de la producción para la SBS TV de la serie documental titulada *Culture Warriors* basada en la exposición comisariada por Croft.

<sup>509</sup> Esta inversión es clara y consciente, como remarca la presentación que la *National Gallery of New South Wales* hace de la exposición: “To coincide with the launch of the Gallery’s publication of the same name, this exhibition celebrates a heritage that is complex, intriguing and continually responsive to historical change and social circumstance” (V. <http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/one-sun-one-moon/>).

Bajo el título *One sun, one moon* se hace referencia explícita a las palabras del artista y *leader* cultural Paddy Fordham Wainburranga y a su cita de 1988, en el año del bicentenario de la llegada de los colonos británicos a la isla y en el marco de la celebración (o duelo –según la perspectiva histórica-) nacional de este evento histórico: “All over the world nobody different family, all the same family, one sun one moon” (Perkins 2007). La cita de Paddy Fordham Wainburranga hace referencia explícita a la unión de la humanidad, pero más concretamente a la unión de las sociedades Aborígenes australianas y a las relaciones australianas entre indígenas y no-indígenas en Australia, elemento que destaca de la creación artística de Fordham Wainburranga, que es conocido por sus obras más historicistas donde revisa y ofrece nuevas perspectivas en las relaciones entre Aborígenes y no-Aborígenes. Especialmente conocidas son sus obras –sobre cortezas de eucaliptus- de finales de los 1980 y principios de 1990: *Too Many Captain Cooks*, *The Coming of the Welfare System*, *World War II Supply Ships*, *How World War II Began*, y *Macassan Traders*. En ellas explora como “Human history is about cultures meeting, the influences and conflicts that inevitably give rise to change” (<http://www.aiam100.com/profile.php?id=WainburrangaPaddy>). Célebre es también la película basada en la obra *Too many captain Cooks*, del mismo nombre (*Too many captain Cooks*, película, 1988 creada en motivo del bicentenario) donde:

“Paddy Fordham gave an alternative view of the sequence of events following the ‘discovery’ of Australia by Captain Cook. History is re-examined in terms of his people’s understanding of it. Every piece of land was already spoken for in their oral history and song cycles. His narratives reveal a new layer of history, a rich source of creative initiative and spiritual sustenance. The enthusiastic public response to the film and related works attested to their timely importance. Not only did they re-align Aboriginal identity with its origins, but they also deepened the possibilities for all Australians to explore and inhabit a unique country and character.” (<http://www.aiam100.com/profile.php?id=WainburrangaPaddy><sup>510</sup>)

Con la selección de la cita y la referencia a la obra de Paddy Fordham<sup>511</sup>, las nociones desplegadas en su vida y obra dan el tono para la exposición y el catálogo: desde el hecho de reunir las tres principales colecciones Aborígenes en instituciones australianas, como el hecho que el documento-catálogo sea una creación polifónica de las voces Aborígenes y no-Aborígenes que han creado y consolidado el fenómeno de las artes contemporáneas Aborígenes, como también, el marco en el que se inserta la exposición, la celebración del 40 aniversario del referéndum de 1967 donde los sí ciudadanos australianos (no-indígenas) votaron a favor de la inclusión en el censo de los

---

<sup>510</sup> V. también Healy 2000 y Wainburranga y Mckinolty 2000.

<sup>511</sup> Otro elemento que no se puede olvidar de la trayectoria de Paddy Fordham es su vinculación en la creación del *Aboriginal Memorial* de 1988, liderada por el comisario y agente cultural indígena Djon Mundine. Fordham pintó 23 de los 200 postes.

australianos indígenas y de otorgarles la plena ciudadanía. La exposición tuvo lugar del 3 de Julio al 2 de Diciembre de 2007, en la *Art Gallery of New South Wales*, en la *Yiribana Aboriginal and Torres Strait Islander Gallery*, la galería interna del museo dedicada exclusivamente a prácticas Indígenas australianas, inaugurada en 1994 y en la que Hetti Perkins, como consultora externa en esas fechas, estuvo fuertemente involucrada liderando esta iniciativa<sup>512</sup>.

Por otro lado, *Culture warriors*, de Croft, sigue muchas de las líneas afirmadas y ampliamente aplaudidas por parte de la crítica de su comisariado en 2000 de *Beyond the pale: contemporary Indigenous art* (Murphy 2011, Taylor 2008). *Culture warriors* nace como la primera de las exposiciones ligadas a la iniciativa de la *National Gallery of Australia* de creación de una Trienal Nacional de Arte Indígena<sup>513</sup> que consolidara un nuevo espacio en el marco institucional artístico australiano de expresión y representación de las prácticas artísticas indígenas australianas contemporáneas<sup>514</sup>. Paralelamente a la creación de este espacio, la iniciativa de la trienal busca también la afirmación de la diversidad y riqueza de estas manifestaciones, a la vez que se afirma la contemporaneidad de las mismas<sup>515</sup>. Otro de los elementos que busca la organización de la trienal es el ofrecer un espacio de formación y ensayo para comisarios indígenas, contribuyendo así a la profesionalización de éstos en este segmento de los circuitos del arte, elemento que ayuda a ganar mayor autocontrol en las representaciones y narraciones de Aboriginalidad construidas en el proceso de creación y exhibición del evento: “The Gallery’s development of an Indigenous art triennial is also in light of there being fewer high-profile opportunities to showcase Australia’s leading contemporary artists (...)”<sup>516</sup>.

Para *Culture Warriors* (2007-2009) Croft seleccionó 31 artistas que, en conjunto, cubrían casi todos los medios de producción visual (corteza, acrílico, escultura, arte conceptual, fotografía, instalación, videoarte,...) de las prácticas indígenas australianas contemporáneas, así como las múltiples formas de narrar su identidad “humble, venerated, spiritual, customary, poignant, satirical, political, innovative and overt” (Croft 2009). Su selección busca representar el dinamismo, la diversidad y la

---

<sup>512</sup> Esta iniciativa es precursora del proyecto actual que defiende Hetti Perkins, la creación de una institución cultural nacional propia dirigida y administrada por las sociedades indígenas australianas. Para saber más de esta iniciativa V. la entrevista que Daniel Browning hace a Hetti Perkins en el número titulado *Indignation* de *Artlink Indigenous* (Browning 2012). La entrevista se titula, ilustrativamente, “A place of our own”. En el fondo de esta iniciativa se subraya la necesidad de empoderamiento a través de un espacio público y exclusivo de representación de las múltiples Aboriginalidades australianas y la necesidad de tener voz propia a través de un canal propio.

<sup>513</sup> Que terminó siendo quinquenal -segunda edición *unDisclosed*, de Mayo a Julio de 2012- debido a los efectos de la crisis económica en Australia.

<sup>514</sup> V. <http://nga.gov.au/Exhibition/NIAT07/Default.cfm?MnuID=1> (consultado por última vez 11.07.2014). Redacción de Brenda Croft en la página web del evento.

<sup>515</sup> V. de nuevo <http://nga.gov.au/Exhibition/NIAT07/Default.cfm?MnuID=1> (consultado por última vez 11.07.2014). Redacción de Brenda Croft en la página web del evento. Para poder subrayar esta contemporaneidad todas las obras en exposición durante la trienal estaban hechas en los últimos 3 años (2004-2007)

<sup>516</sup> <http://nga.gov.au/Exhibition/NIAT07/Default.cfm?MnuID=1> (consultado por última vez 11.07.2014). Redacción de Brenda Croft en la página web del evento.

vitalidad de las manifestaciones artísticas Aborígenes en Australia<sup>517</sup>, haciendo explícitas las conexiones entre presente y pasado, y remarcando la longevidad (40 años) de la práctica artística contemporánea<sup>518</sup>. Murphy define la iniciativa y materialización de *Culture Warriors* como una de las iniciativas australianas recientes que “produced the most substantial intermingling of continuing “traditional” arts practice alongside rural, suburban and high-metropolitan forms: all marking the variety of adaptive energies across the broad horizon of contemporary Indigenous art in Australia today.” (Murphy 2011).

Por último, debemos subrayar de nuevo que la selección de Croft, igual que con *Beyond the pale*, es una selección que exhibe abiertamente temas políticos nacionales australianos vinculados al racismo del pasado colonial y secuelas racistas contemporáneas. Como afirma y luego analiza con las obras participantes en la trienal, Gary McDonald (2012:38): “It was Croft’s key priority to address political issues in this exhibition including deaths in custody, native title and radical stereotyping”.

La importancia que cobra *Culture warriors* se extiende más allá del panorama nacional australiano, al ser elegida por el embajador australiano en los Estados Unidos como exposición principal en el marco del festival cultural *Australia Presents*, organizado por la embajada de Australia en Estados Unidos y que se llevó a cabo en Washington en Septiembre de 2009. Como analiza en profundidad el mismo Gary McDonald (2012: 38-42), la selección por parte del embajador australiano de esta exposición es rompedora con las líneas generales y habituales de los encargos o exposiciones gubernamentales que se engloban en el marco de las políticas de diplomacia cultural entre países:

---

<sup>517</sup> Según Ron Radford, director de la *National Gallery of Australia*, uno de los elementos que pretendía superar la exposición con la selección de obras, era precisamente la idea –ampliamente extendida– de que el arte Aborigen australiano contemporáneo es “dot painting by old men” (V. Radford 2009). La misma idea subraya Will Owen, comentarista americano y uno de los especialistas y coleccionistas de artes Aborígenes contemporáneas más importantes del mundo. Owen ha contribuido a través de las entradas recurrentes, altamente documentadas, de su blog *Aboriginal culture: an american eye* a los procesos de difusión de las múltiples iniciativas del mundo de las artes contemporáneas (especialmente) y de las culturas Aborígenes australianas. Las entradas de su blog son aceptadas como fuente de documentación para muchos investigadores y los estándares de calidad de las entradas le han valido que muchas instituciones y centros de arte Aborígenes australianos, así como instituciones europeas (por ejemplo el *Aboriginal Art Museum de Utrecht*) difundan a través de las redes sociales sus textos. Sobre *Culture Warriors* en Washington Owen, entre muchos elementos, dice: “Those over here [la audiencia americana] who identify Aboriginal art with dot paintings or animal portraits will be in for quite a surprise” (<https://aboriginalartandculture.wordpress.com/2009/11/07/because-i-could-not-go-to-oz/> (consultado por última vez 08.08.2015)

<sup>518</sup> Este último punto lo consigue con la inclusión especial y ampliamente subrayada en el espacio expositivo así como en el catálogo y la página web de los llamados coloquialmente “the big guns”: “a core group of dedicated and significant artists deserve singular focus: Jean Baptist e Aputimi, Philip Gudthaykudthay, John Mawurndjul, Wamud Namok and Arthur Kooëkka Pambegan Jr. are feted through major installations of their works in the exhibition (...) their respective careers span the four decades since the 1967 Referendum. Culture Warriors ensures that their work is seen and celebrated during their lifetime.” (Croft 2007 página web oficial: <http://nga.gov.au/Exhibition/NIAT07/Default.cfm?MnuID=1>).

“By comparison to the celebratory tone of more orthodox government-sponsored exhibitions sent abroad for cultural diplomacy purposes, Richardson’s choice [el embajador australiano en Estado Unidos] of an exhibition that highlighted Australia’s cultural accomplishments *and* its problems was unusual. Of course this was not the first time that overseas viewers had seen an exhibition that covered such terrain. However, with *Culture warriors*, this was the first time that an Australian government official had decided that an exhibition of contemporary Aboriginal art that openly dealt with thorny social problems would be an appropriate choice for an international audience, and to make that dimension of the show the centerpiece of its very marketing.” (McDonald 2012:42)

Las iniciativas de Croft y Perkins en 2007, *Culture warriors* y *One sun, one moon*, dialogan en varios niveles:

- a) las obras que exhibe Croft son todas creadas –era uno de los requisitos de la trienal que se impulsaba- en los tres años previos a la trienal (2004-2007), como afirmación de continuidad, vitalidad y salud de las prácticas artísticas indígenas australianas; mientras que en la iniciativa de Perkins se revisaba a nivel histórico las bases e inicios de los múltiples movimientos artísticos indígenas australianos<sup>519</sup>, su aceptación, elemento que hizo posible la continuidad que plantea Croft;
- b) el anterior elemento hace que además, en términos de selección de artistas y regiones, las exposiciones sean complementarias también: en la selección de Perkins faltan las iniciativas vinculadas a la zona de Queensland y a la zona de New South Wales, que están ampliamente representadas en la selección de Croft. Estas dos regiones han sido las últimas en entrar en los mercados artísticos contemporáneos, y las últimas que han conseguido este reconocimiento artístico.
- c) ambas iniciativas plantean la necesidad de entendimiento entre la sociedad Aborigen y no-Aborigen australianas en el contexto celebratorio de 2007, la de Perkins a través de la referencia de Paddy Fordham (y la “visión” y voluntad de entendimiento que marcó su vida y obra) y la de Croft a través de su selección politizada y la referencia *cross-cultural* del título (*Culture warriors*, en referencia a las *culture wars* en Estados Unidos en 1960-70 y a las *history wars* australianas<sup>520</sup>) que afirma la resiliencia de las sociedades indígenas en Australia, la búsqueda de un espacio de expresión y, especialmente, la necesidad de visualización, de tener un espacio público para llegar al resto de la comunidad.

---

<sup>519</sup> El catálogo-documento, como la exposición, se divide en un formato más tradicional y geográfico: “art from the north” –en referencia a Arnhem Land mayoritariamente-, “desert art”, “art of the Kimberley” y “new visions” –más ligado a la producción en centros urbanos-.

<sup>520</sup> V. Myers 2002.

Para redondear la comprensión de la selección de estas dos comisarias para la iniciativa del *Musée du quai Branly* y comprender sus iniciativas como comisarias arriba analizadas es interesante esbozar mínimamente un par de elementos biográficos de ambas y citar (sólo) algunas (de las múltiples posibles) intervenciones que ayudan a entender su comprensión particular del rol de las prácticas artísticas indígenas australianas contemporáneas.

En una presentación propia de la misma Hetti Perkins, para el programa de televisión *Art+Soul* dice de su formación, que evidentemente dirige los objetivos de su carrera profesional y las iniciativas de ésta:

“Art and politics are inextricably entwined for me. I grew up in Canberra in a family that was political breakfast, lunch and dinner; my mother had a gallery for a time and art was part of our lives too. She wanted the Aboriginal voice to be heard loudly in the national capital. She also wanted us, the Aboriginal children of a non-Aboriginal woman, to grow up with artistic expression of our culture being part of our daily lives.” ([www.abc.net.au/arts/artand\\_soul/](http://www.abc.net.au/arts/artand_soul/)).

Su padre, Charles Nelson Perrurle Perkins (de los pueblos Eastern Arrernte y Kalkadoon), es recordado como uno de los activistas políticos y oradores Aborígenes más importantes del siglo XX en la lucha a favor de los derechos de los pueblos indígenas australianos. Entre sus iniciativas más históricas está la conocida como “*The Freedom Ride*” que se llevó a cabo en verano de 1965 cuando Perkins reunió un grupo de 30 estudiantes para viajar en bus a Walgett, Moree, Bowraville y Kempsey, para protestar contra la discriminación y las paupérrimas condiciones de vida de las sociedades Aborígenes. Ésta fue una forma efectiva de visualizar el estado de *apartheid* que vivía la sociedad australiana, y con la amplia cobertura en los medios que tuvo el “*The Freedom Ride*” Perkins se dio cuenta del valor y oportunidad que ofrecían los medios para informar a la masa no-Aborígen australiana de la situación y lucha de las sociedades Aborígenes, en un momento en el que éstas no tenían voz ni canales de expresión<sup>521</sup>.

Perkins hereda de sus padres el activismo político a través de los canales culturales y de la manifestación de éste en el arte de las sociedades Aborígenes<sup>522</sup>. Para Perkins:

---

<sup>521</sup> Para más información sobre Charles Perkins V. <http://www.perkinstrust.com.au> la página web oficial de su fundación –dedicada a la salud y educación de los niños Aborígenes- o la autobiografía *A bastard like me* (1975), Sydney: Ure Smith.

<sup>522</sup> La misma línea (política+cultura+medios de comunicación) hereda o sigue su hermana Rachel Perkins, una de las productoras y directoras Aborígen más reconocidas en Australia. Entre sus múltiples proyectos destacan la fundación en 1992 de *Blackfella Films*, además es la co-productora y co-directora del documental y libro *First Australians*, encargado por la ABC TV. Como hemos descrito ya, esta es la primera serie documental hecha por Aborígenes australianos sobre la historia Aborígen desde la perspectiva Aborígen. Se revisa, reflexiona, en términos propios las narrativas impuestas durante más de dos siglos en Australia, y la

“The beauty of much Aboriginal and Torres Strait Islander art and its wonderfully celebratory nature often seems at odds with history: the colonial attempts to annihilate or assimilate, the religious interventions that threatened to engulf Aboriginal faith. It is also at odds with Aboriginal Australia being a third world country when you look at health, education, housing and all the other indicators of well-being.<sup>523</sup>”

Estos elementos sitúan al arte Aborigen en una posición contradictoria, pero determinante, como potencial de transformación de estas condiciones y de reconocimiento, revisión y reconciliación con el pasado. Un arte que, según Perkins, es transversal entre las esferas más intraculturales y las más interculturales: “The possibilities of Aboriginal art practice are infinite and can have relevance and resonance outside their immediate cultural context while maintaining the integrity of speaking from within that context. We belong to this country, always have, always will” (en Croft 1998 palabras de Perkins en el catálogo de *Fluent* 1997).

Más específicamente, Perkins subraya como característica más definitoria del arte Indígena australiano “its dichotomist nature: it’s about past and present; it’s very traditional but very contemporary”<sup>524</sup>. Argumento que está en línea, como se verá en adelante, con la iniciativa global del primer encargo del *Musée du quai Branly* y también en línea con la teorización alrededor de la cual se organizó el concepto *fluent* para la bienal de Venecia de 1997, teorización, como cuenta Croft, en la que Perkins hacía años que ya trabajaba antes de dicha Bienal: “Fluent suggests a continuous ebb and flow between modernity and tradition, art and craft, painting and sculpture, abstraction and narrative. It is the weaving together of different stories and journeys –from the past to the present– that creates the fabric of contemporary Indigenous Australia” (en Croft 1998). Siguiendo esta línea de teorización, comprensión y difusión de Hetti Perkins también dice que “in contemporary times it is recognised that while display in a ceremonial context confers significance on objects, so too does displaying them in an art gallery. Both are respectful ways of dealing with cultural material” (Perkins 2001:86), elemento que de nuevo contextualiza su participación como co-comisaria en el encargo para el *Musée du quai Branly*.

En relación a Brenda Croft, tanto en su práctica artística como curatorial así como en sus escritos, se inscribe dentro de la línea de subversión de estereotipos en relación a la práctica artística

---

iniciativa de Rachel Perkins y Marcia Langton (junto con todos los contribuyentes) es otro grano de arena en esta lucha contra las narrativas impuestas y la creación de narrativas propias en el ámbito cultural –de la misma manera que su hermana en el ámbito artístico-. Como dice el artista Brook Andrew, ambas hermanas (junto con muchos otros artistas, agentes culturales, y comisarios, entre ellos él mismo también -Andrews-) ejemplifican la eclosión del *blak arts* “as a reaction against colonial Australian classification of Aboriginal arts and cultures” (citado en Wildburger 2010:176 y confirmado en conversaciones con la autora de este estudio – Mayo 2014-).

<sup>523</sup> V. <http://www.abc.net.au/arts/artandsoul/> (consultado por última vez 25.08.2015).

<sup>524</sup> <http://www.abc.net.au/arts/artandsoul/> (consultado por última vez 25.08.2015)

contemporánea Aborigen ampliamente expresada en las iniciativas y por los artistas vinculados a la *Bomalli Co-operative* que buscaban hablar de sus prácticas artísticas, sus identidades y sus culturas por sí mismos, y no que éstas fueran expresadas por no-indígenas. La necesidad de crear narrativas de Aboriginalidad desde dentro de la cultura, a través de la práctica, y subvertir así estereotipos e ideas que circulaban ampliamente y que surgían de “fuera” de los contextos de creación y producción y de los contextos culturales, fue una de las contribuciones fundamentales de *Boomalli*, de la que Croft, recordemos, fue miembro fundador y *general manager* durante 6 años.

Uno de los múltiples estereotipos más luchado a través de su arte, sus escritos y su práctica como comisaria, está relacionado con las nociones de autenticidad e inautenticidad que afectan a la noción de arte pero también a nivel socio-cultural y de identidad de quién es considerado (desde fuera las culturas Aborígenes) como Aborigen y quién no. Según Croft (2000:84), ella define una obra Aborigen “auténtica” como “an artwork created by an Indigenous artist, regardless of the medium of the work” y dice que los artistas Aborígenes australianos han trabajado “hard to overturn past labels of categorization such as Indigenous “authenticity vs. inauthenticity” throughout our respective professional practices” (2000:84).

Las palabras de Croft son reflejo y/o consecuencia de las dificultades que desde finales de 1980 el mundo y los circuitos del arte tenían (y siguen teniendo aún hoy) para situar las prácticas emergentes de artistas de herencia indígena que experimentan y crean a través de medios y soportes que las categorías del “mundo del arte” no las reconoce como propias a esas culturas (acrílicos sobre tela, videoarte, instalaciones, foto-documental, entre muchos otros). Además este desafío refleja el problema de categorizar estas iniciativas y esos artistas en el plano artístico a través de la identidad étnica: ¿son Aborígenes si no pintan sobre corteza y si no crean postes funerarios?<sup>525</sup> En el fondo de esta problemática, aún palpable hoy pero en su cenit a finales de 1980 y durante la década de 1990, persiste la mirada occidental que divide entre *fine art* y *ethnographic art* (Wildburger 2010:153), así como prueba que “Western art categories often prove to be inadequate, as “western” qualification of Indigenous art as “traditional”, “contemporary”, “urban”, “modern” does not correspond to the Indigenous understanding of art” (Wildburger 2010:145)<sup>526</sup>.

---

<sup>525</sup> Alexis Wright aborda esta temática desde el siguiente punto de vista: “Taken from its context –out of our communities, out of our control- the social reality of our art is whitewashed into invisibility, read as “authentic primitivism”. But the debate about Aboriginal authenticity in contemporary art practice is racist at its core... All Aboriginal art currently produced is contemporary and a product of contemporary conditions. (en Wildburger 2010:152).

<sup>526</sup> En relación a esta inadecuación de las categorías de raíz occidental para Perkins dice: “The need for specialist departments of Aboriginal art within cultural and educational institutions reflects the distinctive cultural traditions from which the art is drawn. (...) It is only with this understanding that we can begin to navigate the interface between Indigenous and non-Indigenous Australian traditions (2001:80).

Los artistas de *Boomalli*, y Croft entre ellos, así como toda una saga de artistas *post-Bomalli* (Brook Andrew, Tony Albert, Christian Thompson, Judy Watson, entre muchos) siguen con diferentes variantes de dicha lucha. Vistos como artistas “urbanos”, llaman la atención sobre el uso de dicho término en 1980 y 1990 cuando se utilizó como forma para expresar su “descafeinada Aboriginalidad” y por no ser vistos como “auténticos Aborígenes” en los parámetros artísticos de raíz occidental imperantes en ese momento. Como dice Bronwyn Bancroft, uno de los fundadores de *Boomalli* ‘For years we were punished for being black, now we’re punished for not being black enough’ (<https://www.accaonline.org.au/blakness-blak-city-culture>). En las mismas fechas también muchos artistas “subverted any assumption that Aboriginal artists should deal always and only with their Aboriginality and that if they do not, their work is not ‘Aboriginal art’” (<https://www.accaonline.org.au/blakness-blak-city-culture>).

Cabe situar todas estas problemáticas en el contexto artístico internacional ya ampliamente esbozado que tan bien sintetiza Clare Williamson, co-comisaria con Hetti Perkins de *Blakness: blak city culture*<sup>527</sup>! (8.10.1994 – 6.11.1994, *Australian Centre for Contemporary Art*), en una revisión de la exposición hecha veinte años después, que le permite ganar perspectiva histórica:

“Blakness occurred at a time when, not only in Australia, but also in Europe and North America, a number of co-ordinates were shifting on the cultural map. Popular culture was gaining an ascendancy over high art, European models were being displaced and new ‘centres’ were emerging in old ‘margins’. Within these developments, Blak artists were finding new opportunities and new modes of expression, which were both universally current and local-specific. The artists in Blakness were wise to postmodernism’s fascination with ‘the other’, taking advantage of these new opportunities but refusing to speak only in their allotted place – in the ‘white spaces for black people’ as described by Hetti Perkins. (Williamson 2014)<sup>528</sup>

Para comprender la lucha de Croft, y sus vinculaciones con las narrativas de Aboriginalidad que como persona pero sobre todo como artista se le imponen y que ella lucha por reconducir y controlar, es significativa una de sus citas más utilizadas como presentación de su obra: ‘By placing myself behind the camera I am taking control of my self-image and images of ourselves. I cannot, do not, take sole responsibility but challenge and attempt to reverse the expected<sup>529</sup>.’ En ella se hace explícito el poder que le da el arte como forma de control y autorepresentación de su identidad. Mucha de la obra de Croft está vinculada a temas de identidad (unido a lo familiar) y a la

---

<sup>527</sup> Artistas exhibidos Destiny Deacon, Brook Andrew, Joanne Currie, Rea, Peter Noble, Clinton Petersen

<sup>528</sup> Para ampliar este punto de debate pero también el rol de la *Boomalli Aboriginal Artists Cooperative* en él V. Grossman 2003.

<sup>529</sup> <http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/brenda-croft/>

visualización de las consecuencias de las políticas genocidas coloniales, especialmente a las ligadas al robo de niños<sup>530</sup>. Su historia familiar es fuente para su obra, ya que su padre pasó su infancia primero en el *Kaibilin Compound* de Darwin y luego en el *The Bungalow* en Alice Springs<sup>531</sup>, después de ser forzosamente separado de su madre y su comunidad cuando sólo era un niño (tenía menos de dos años). Croft, tiene una serie de obras que versan sobre esta temática (a nivel familiar y nacional) titulada *In my father's house*. Según Croft: “In My Father’s House is a memorial not only to Croft’s father and brother but a memorial to all those children stolen from their families and denied knowledge of their heritage. This work is about chasing and catching those memories as they fall.”<sup>532</sup>

Al igual que la cita de Croft sobre su práctica artística puede trasladarse y ser contextual para sus empeños en el mundo del comisariado (y a nivel general de uno de los roles que tiene hoy la práctica artística Aborigen en Australia); en el caso de Perkins sus ideas de comisariado son más explícitas, de carácter más público e interesantes para una mejor contextualización y comprensión del encargo del *Musée du quai Branly*. Eleonore Wildburger, dedica un segmento de su libro, *The “cultural design” of Indigenous Australian art. A cross-cultural perspective*, a la noción de comisariado que tiene Hetti Perkins. Como subraya Wildburger:

“For Perkins, it is the curator’s task to support the artists in regard to her/his intention and identity, and by consequence, “to become more discerning about galleries one deals with and [about] the provenance of works selected for acquisition and display” (en Wildburger 2010: 154).

Ésta afirmación en términos de curación artística de Perkins se sitúa en el marco general museístico australiano descrito por Wildburger (2010:151-152):

“Therefore, most Australian museums and galleries have adopted cross-culturally appropriate curatorial concepts that relate to Indigenous guidelines *and* allow for viable interrelations between art/cultural text and consumer/reader, insofar as they deal with art in its interactions with society. Exhibitions in Australia take into account

---

<sup>530</sup> “Croft’s works explore issues faced by many Aboriginal people today, including the ongoing effects of the ‘Stolen Generations’, preconceptions of who is actually of Aboriginal heritage and what an Aboriginal person is supposed to look like in contemporary Australian society”. <http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/brenda-croft/>

<sup>531</sup> Ambas instituciones gubernamentales para la educación de los llamados “niños robados” para convertirlos en ciudadanos “desAboriginalizados”.

<sup>532</sup> <http://www.artgallery.nsw.gov.au/media-office/brenda-croft/>

the artist's intention and culturally determined prerogatives, as well as the mainstream context<sup>533</sup>

Como se acaba de demostrar a través de algunas de sus más emblemáticas intervenciones en el campo del arte Aborigen australiano contemporáneo, Perkins y Croft son ambas agentes activos y troncales en el proceso histórico de consolidación y circulación de las prácticas artísticas Aborígenes australianas contemporáneas, participando en:

- la investigación, producción y difusión de conocimiento en torno a la historia de los múltiples movimientos y nombres propios que lo forman (entre ellos los suyos),
- educar en torno a la diversidad de estas prácticas y movimientos,
- abrir mercados artísticos y una mejor comprensión de las obras y de lo que hay detrás de las mismas a nivel nacional e internacional,
- en exponer públicamente la función socio-política y vehicular de la práctica contemporánea (intracultura e interculturalmente hablando) para dichas sociedades,
- en afirmar las posibilidades de reconciliación con el pasado y con el resto de la sociedad australiana,
- en subrayar la potencialidad de revisión histórica que permiten estas prácticas artísticas,

---

<sup>533</sup> Aunque no hay aún una reglamentación oficial que se considere adecuada en Australia sobre la protección legal de la propiedad intelectual Indígena (que tiene unas características distintas a la propiedad intelectual de raíz occidental por sus constantes imbricaciones a nivel cultural, V. Coleman (2005) o Wildburger (2010)), y aunque no haya una reglamentación sobre la práctica curatorial en Australia en relación a las exposiciones de temática indígena, si hay iniciativas que ofrecen una guía en relación a ello. De especial importancia es el texto elaborado por el *Australian Council for the Arts*, a través del ATISA panel, bajo el título *Visual Arts: Protocols for producing Indigenous Australian visual arts* de 2007. Según el documento el protocolo para el uso de cultura material indígena e interactuar con artistas indígenas y comunidades (Wildburger 2010:171) se basa en 9 principios: 1) Respeto –la significación cultural de las artes visuales indígenas debe ser respetada-, 2) control indígena –las sociedades indígenas tienen el derecho de determinar cómo será usada su propiedad cultural-, 3) Comunicación, consulta y consentimiento –consentimiento de los propietarios tradicionales es requerido, de ser necesario-, 4) Interpretación, integridad y autenticidad –es importante que los artistas sean plenamente informados y que acepten el uso de sus obras, incluyendo el uso y reproducción de textos y biografías-, 5) confidencialidad y secreto –recordemos que hay iconografías y significaciones en obras que no pueden ser desvelados-, 6) Atribución y derechos de autor –es de gran importancia que los artistas sean informados debidamente de la propiedad intelectual y cultural y que éstas les sean atribuidas-, 7) *Royalties* y retornos adecuados –ha de asegurarse que los artistas indígenas reciben los retornos y *royalties* apropiados-, 8) Culturas en continuidad –las culturas indígenas son dinámicas y evolucionan, por lo que se requiere la consulta como un proceso continuado-, 9) Reconocimiento y protección –el *copyright* de los artistas indígenas necesita ser protegido-. (traducido por mí, para ver la versión original: [http://www.australiacouncil.gov.au/\\_data/assets/pdf\\_file/0003/19758/Visual\\_arts\\_protocol\\_guide.pdf](http://www.australiacouncil.gov.au/_data/assets/pdf_file/0003/19758/Visual_arts_protocol_guide.pdf)) o [http://www.australiacouncil.gov.au/resources/reports\\_and\\_publications/artforms/visual\\_arts/visual\\_arts\\_protocols\\_for\\_producing\\_indigenous\\_australian\\_visual\\_arts](http://www.australiacouncil.gov.au/resources/reports_and_publications/artforms/visual_arts/visual_arts_protocols_for_producing_indigenous_australian_visual_arts). Esta iniciativa del *Australian Council for the Arts* sigue la misma trayectoria, desglosada anteriormente, del *Indigenous arts code* o del código ético del proyecto de investigación cooperativo de *Aboriginal Virtual Histories*. Como se analiza en las siguientes páginas, muchos de éstos elementos que conforman un código ético en relación a la cooperación intercultural en iniciativas de artes visuales se ponen de manifiesto en varios niveles del primer encargo del *Musée du quai Branly*.

- en abrir nuevos canales para la expresión pública de las necesidades culturales y sociales de esas comunidades a través del arte,
- en ejemplificar el empoderamiento de las comunidades indígenas a través del arte y la práctica artística y de la mayor intervención a nivel político nacional debido a la visibilidad otorgada a través del arte, ...

Ambas forman parte de los de los múltiples actores, agencias y esferas involucradas en la consolidación y aceptación del arte Aborigen australiano contemporáneo como una parcela propia y de pleno derecho en los circuitos artísticos nacionales australianos e internacionales, a nivel permanente (con la creación de departamentos propios en instituciones nacionales, o la creación de galerías propias en estas instituciones para la exposición de éstas obras, o la creación de trienales y festivales indígenas, o con la curación de la iniciativa del *Musée du quai Branly*) pero también a nivel más efímero (como la participación histórica en la Bienal de Venecia de 1997, o la itinerancia de la exposición *Culture Warriors* en Estado Unidos, o el co-comisariado para la *Artists Week* de Adelaida o su participación en la formación y dirección de la *Boomalli Co-operative*,...). A través de todas estas iniciativas Perkins y Croft se convierten en, sobre todo, agentes activos y significativos de la transgresión, replanteamiento y transformación de las narrativas más tradicionales de raíz colonial en relación a la Aboriginalidad(es), y de la lucha contra los estereotipos raciales que las informaban. Ambas también ilustran como el conceptualizado de forma genérica como arte Aborigen australiano contemporáneo se desarrolla en un marco histórico de acción social, dinámico y cambiante.

Su trayectoria y formación tanto personal como profesional, tanto a nivel individual como ambas juntas, anteriormente esbozada, otorga al encargo del *Musée du Quai Branly* un ojo crítico, formado y actual de la realidad artística múltiple de las sociedades Aborígenes australianas y, además, de plena comprensión de las necesidades políticas, sociales y culturales que acarrea la práctica artística para las múltiples comunidades Aborígenes, tanto hoy en día como sus significaciones para con el pasado. Como se demuestra en las siguientes páginas, éstos elementos transpiran en todo el encargo del *Musée du quai Branly*.

## 10.- “A GIFT TO THE WORLD”: LA SECCIÓN DE OBRAS Y SU PODER DE SUBVERSIÓN.

De la mano de Perkins y Croft el encargo evoluciona de la idea inicial de un par de obras a un macro-encargo de 10 obras de la mano de 8 artistas<sup>534</sup>. Junto con Phillip Peltier, Perkins y Croft se encargan de seleccionar a los artistas más idóneos para el encargo. Es significativo de su elección, el quién y el cómo, ambos elementos afectan al encargo y a las narrativas de Aboriginalidad contemporánea que éste articula.

Los artistas seleccionados y sus obras son<sup>535</sup>:

- 1.- Gulumbu Yunupingu (ca. 1945 - 2012) -pueblo Gumatj, territorio North-east Arnhem Land en Northern Territory-. Obra: *Garak, the Universe*, 2006
- 2.- John Mawurndjul (1962 –) -pueblo Kuninjku, Western Arnhem Land en Northern Territory-. Obras: 1ª *Mardyin at Mimilngkan*, 2006 y 2ª *Kuninjku*, 2005
- 3.- Lena Nyadbi (ca.2006 - ) -pueblos Kija/Gija del territorio de East Kimberley en Western Australia-. Obra: *Jimbirla & Gernerre (Spearheads & Ciacatrice)*, 2005
- 4.- Paddy Nyunkuny Bedford (1922-2007) -pueblos Kija/Gija del territorio de East Kimberley en Western Australia-. Obra: *Thoonwoongoonarrin*, 2006
- 5.- Tommy Watson -pueblo Pitjantjatjara, territorio de Gibson Desert, en Western Australia -. Obra: *Wipu rockhole*, 2005
- 6.- Ningura Napurrula (ca. 1938 – 2013) -pueblo Pintupi, territorio de Gibson Desert en Northern Territory frontera con Western Australia-. Obra: *Untitled (Wirrulnga)*, 2005
- 7.- Judy Watson (1959- ) -pueblo Waanyi, territorio del North-West de Queensland-. Obras: 1ª *Museum piece 2006*, 2006; 2ª *Two halves with bailer shell*, 2006
- 8.- Michael Riley (1960-2004) -pueblo Wiradjuri, territorio North-West de New South Wales-. Obra: *cloud 2006* (siete de las 10 imágenes de la serie de 2000), 2006

Según la guía curatorial (MQB 2007) elaborada por el *Musée du quai Branly* en relación a este primer encargo de obras para la inauguración del museo en 2006, los criterios generales de selección de

---

<sup>534</sup> “From the initial architectural concept to the final curatorial proposal, the project has evolved from one or two ceiling components to ten major interventions (MQB 2007:8)

<sup>535</sup> Toda la información sobre los artistas de la selección, sus pueblos de procedencia, sus territorios, títulos de las obras y año de creación de las obras derivan de los documentos oficiales del *Musée du quai Branly*. V. MQB 2007, 2009 y Perkins y Croft 2006.

artistas y obras que siguieron los comisarios (Perkins, Croft, Peltier) estaban basados en “their reputations as highly esteemed and extremely accomplished contributors to Australian art” (MQB 2007:7). Y a nivel material y físico, las obras seleccionadas de cada uno de ellos se basó “on its compatibility with the geography of the site and aesthetic relationship to the other art works of the Commission” (MQB 2007:7). Aparte de la selección basada en la probada experiencia y conocimiento del ámbito de Croft y Perkins, así como la claridad de Peltier –como responsable por parte del museo- en defender las expectativas y objetivos del encargo, éstos también evaluaron las propuestas llegadas a través de una llamada pública lanzada por el *Australian Council for the Arts* en relación al proyecto.

La selección final destaca por ser altamente completa en distintos registros:

- a) **PARIDAD:** paridad en la selección de hombres y mujeres artistas –subrayando la importancia de ambos géneros en las prácticas artísticas contemporáneas en Australia, y afirmando las responsabilidades grupales que tanto hombres como mujeres tienen en sus senos culturales en los procesos de socialización cultural, de mantenimiento del conocimiento comunitario, y del poder vehicular informaciones culturales relevantes en relación al presente, pasado y futuro para sus comunidades –ya sea en un contexto más tradicional, comunitario o remoto como en un contexto más individual o urbano; -
- b) **DIVERSIDAD GEOGRÁFICA:** representativa de las principales zonas geográficas de Australia –rompiendo con ciertos estereotipos de reciente creación que relacionan el arte Aborígen contemporáneo sólo con las zonas más remotas de los desiertos o Arnhem Land, y afirmando por lo tanto zonas geográficas menos conocidas (o reconocidas en el mundo y circuitos del arte contemporáneo) como son Queensland (Judy Watson), New South Wales (Michael Riley) o incluso, en el contexto artístico del año 2006, la producción artística de la región de las Kimberley (Paddy Bedford y Lena Nyadby). Además la paridad mencionada en el punto anterior de la selección va asociada a duplas (a parejas) geográficas: Bedford/Nyadby de la zona de las Kimberley; Gulupingu y Mawurndjul de la zona de Arnhem Land; Nupurrurla y Watson de los desiertos; y Riley y Judy Watson (aunque de Queensland y New South Wales) ambos representantes de las prácticas artísticas nacidas en los centros urbanos y de la formación en bellas artes, elemento distintivo al resto de artistas representados en la selección.
- c) **DIVERSIDAD ARTÍSTICA:** representativa de los principales movimientos artísticos de Australia y de la diversidad de medios de creación de las prácticas artísticas Aborígenes hoy –de nuevo rompiendo con la idea de que el arte Aborígen australiano contemporáneo es pintura o pigmentos naturales sobre corteza de eucalipto (Arnhem Land) dibujando animales o acrílicos sobre telas con abstracciones geométricas articuladas a través de

puntos (desiertos), sino presentando (dentro de las limitaciones arquitectónicas vinculadas a la instalación de las obras y a los espacios disponibles y reservados para ellas) una variedad de movimientos y soportes de creación (la pintura de ocre sobre telas o plafones de los artistas de las Kimberley (Nyadby y Bedford), el arte conceptual de Judy Watson, el arte fotográfico de Michael Riley o el arte escultórico de John Mawurndjul).

- d) **DIVERSIDAD EN LAS FORMAS DE ARTICULACIÓN DE LA IDENTIDAD ÉTNICA ABORÍGENA:** Representativa de las distintas formas de articulación que los artistas Aborígenes utilizan para expresar y afirmar hoy su Aboriginalidad. La crítica y el cinismo (Michael Riley y Judy Watson), a través de la biografía propia que revisa los hechos históricos relacionados con el contacto y choque cultural (a veces violento, a veces enriquecedor) entre Aborígenes y no-Aborígenes (Paddy Bedford), a través de la afirmación de las responsabilidades grupales y la tarea de socialización comunitaria a través de nuevos medios (Tommy Watson o Nungurra Napurrurla), a través de apelar a la unión de la humanidad (Gulumbu Yunnupingu), a través de los cambios en el territorio ancestral (Lena Nyadbi),...
- e) **DIVERSIDAD TEMÁTICA:** representativa de muchos de los temas troncales relacionados con la historia reciente de Australia desde la llegada de los colonos y la desestabilización de las estructuras pre-coloniales de las sociedades indígenas: la desposesión del territorio (Tommy Watson y Ningurra Nupurrurla), cambios en el paisaje debido a la intervención de la minería, de petroleras, de campos de pruebas de bombardeos –incluso con uranio– (Judy Watson, Lena Nyadby), de masacres en zonas de contacto, zonas de frontera, entre Aborígenes y no-Aborígenes (Paddy Bedford), de la institución del museo como paradigma de conocimiento y subyugación del otro (Judy Watson), de la expansión de la ganadería y de la influencia de los misioneros (Riley),...
- f) **AFIRMATIVA:** representativa del poder de articulación, de empoderamiento, de visualización, de vocalización en un contexto internacional que la aceptación de las prácticas artísticas contemporáneas han permitido a las sociedades Aborígenes australianas para hacer oír su voz, repensar y explicar su parte de la historia –anteriormente silenciada–, de participación en una esfera pública, cultural, social y política a la vez, de mejora de sus condiciones de vida.

La selección final, de artistas y obras, es una clara afirmación al derecho de significar (Bhabha 1993), el derecho de controlar las narrativas de Aboriginalidad desde dentro de las culturas implicadas, el derecho a tener voz y a participar activamente –colaborativamente, cooperativamente– en las iniciativas de exposición y consecuentemente narración en relación a la cultura propia. Como dicen Perkins y Croft en su texto de presentación del encargo:

“As an intrinsic part of the Musée du quai Branly, the Australian Indigenous Art Commission affirms the place of all Indigenous art within an international frame of reference. (...) As a single curatorial entity, the Australian Indigenous Art Commission at the Musée du quai Branly aspires to a world of contemporary art without prejudice, and makes a claim for the place of Indigenous Australian artists within it.” (Perkins y Croft 2006:20-21).

La selección es altamente interesante por romper o modificar la mayoría de estereotipos vinculados a las narrativas “clásicas” de Aboriginalidad construidas durante el período colonial, sobre las que los museos (primero de ciencias naturales y luego de antropología y etnografía) jugaron un rol fundamental en su difusión y en su visualización, como ya hemos desglosado a lo largo de este estudio.

Según Lynette Russell, en su estudio titulado *Savage imagining. Historical and contemporary constructions of Australian Aboriginalities* (2001), el estereotipo más difundido, afirmado y naturalizado (a través de la práctica museística, la antropología y la historia colonial) en relación a las sociedades Aborígenes australianas está compuesto de los siguientes elementos: “purity of bloodlines, silence, deep antiquity and the model of spatial and temporal homogeneity”<sup>536</sup>. La homogeneidad espacial y temporal operan conjuntamente para crear lo que Russell conceptualiza como el paradigma de

---

<sup>536</sup> Russell elabora y analiza en su libro cómo se forma este estereotipo, especialmente a través del rol que ejercen en su construcción los campos de la arqueología, la antropología y las propuestas museográficas – como partes del aparato de justificación colonial-, como este estereotipo se naturaliza y populariza llegando hasta nuestros días y como a través de él se forjan la mayoría de discursos (múltiples) de Aboriginalidad que llegan hasta hoy y que desde hace 40 años empiezan a ser contrarrestados desde distintos ámbitos académicos (estudios indígenas, antropología, historia, historia del arte) y también en la práctica artística o de comisariado. Russell acompaña su teorización en relación a estos elementos del estereotipo (“purity of bloodlines, silence, deep antiquity and the model of spatial and temporal homogeneity”) con un análisis de su refuerzo, difusión puesta en escena visual en los museos europeos y en los museos australianos. Entre los elementos, políticas y elecciones museográficas que más ayudan a la construcción, difusión y asimilación de este estereotipo visualmente en los museos encontramos, como ya se ha desglosado mínimamente en el bloque anterior: 1) el uso de vitrinas, donde los objetos quedan silenciados y estáticos; 2) la falta de contextualización histórica y antropológica de los objetos en exhibición (falta de aparato contextual que ayude a leer, interpretar y a entender a los objetos que de por sí solos, fuera de sus contextos locales, son mudos; 3) la distribución tipológica de muchos de los primeros museos etnográficos, que ordenaban los objetos por tipo con una narrativa evolucionista (en los que los objetos de culturas Aborígenes australianas, figuraban siempre en los primeros estadios de esta línea evolutiva basada en el progreso material); 4) la indistinción entre la procedencia geográfica y cultural de los objetos en exhibición (donde objetos de diferentes culturas Aborígenes, así como recolectados en distintos arcos temporales, figuraban todos juntos sin ningún afán de distinción y explicación de las variedades geográficas y culturales de procedencia); 5) el silencio en las etiquetas explicativas de los objetos o de las fotografías, donde nunca figuraba el nombre del productor ni de los personajes fotografiados, pero sí, inversamente importante a nivel simbólico, el del colector, la expedición o misión que lo colectó; 6) la distribución geográfica en ciertos museos donde los mapas jugaban un papel importante en el distanciamiento –geográfico a la vez que social y cultural- del público con la(s) cultura(s) representada, reforzando nociones temporales de gran distancia geográfica y temporal a la vez; 7) la comparación con culturas pre-históricas de regiones europeas (que acentuaban las nociones de gran antigüedad otorgada a “los Aborígenes”; ...

homogeneidad -*homogeneity paradigm*- (Russell 2001:3)<sup>537</sup>, ya comentado pero no desarrollado en este estudio. Según Russell, en la base de este paradigma está la construcción, en el período colonial, de las sociedades y culturas Aborígenes de Australia como “los Aborígenes” –“*The Aborigines*”-:

“Internationally, and perhaps even locally (although in recent years this has changed slightly) Australia is generally regarded as having one Aboriginal tribal group known only as “the Aborigines”. This perceived homogeneity is the result of representations, both textual and visual, found in anthropology, museums and popular culture” (Russell 2001:2).

La base de homogeneización va más allá del tipo de Aboriginalidad con la que se han representado los grupos y sociedades Aborígenes a lo largo de los años en el territorio museístico europeo, como dice la misma Russell:

“Representations of Australian Aboriginal culture, as circulated by Australian, British and European museums, have been polysemic and have allowed a number of different configurations. The Aborigines have been noble savages, examples of primitive man and hostile barbarians. All of these representations, however, were formulated on an assumption that Australia demonstrated a spatially homogenous cultural tradition.” (Russell 2001:41)

La centralidad de este paradigma de homogeneización es precisamente, uno de los elementos más importantes a lo largo de nuestro estudio, como hemos visto, ya que en terreno Europeo, “los Aborígenes” es aún una imagen asentada en las representaciones museográficas actuales, y a la vez es uno de los elementos que más claramente se han empezado a deconstruir en las narrativas ligadas a exhibiciones de arte Aborigen contemporáneo en Europa de los últimos 30 años.

Russell desglosa en su libro la construcción y la importancia histórica de este paradigma, de utilidad para comprender el carácter de la selección de las obras de Perkins y Croft:

“The emergence of the conceptual model of the Aborigines as a unified “race” of peoples, has been identified as a key feature of the process of colonising Australia (Reece 1987; Attwood 1989). The idea of a continent-wide form of Aboriginality was developed and extended through European textual and visual representations. The construction of a pan-Australian Aboriginality ensured that discussions of regional

---

<sup>537</sup> Como dice y luego demuestra Russell en su libro, este paradigma de homogeneidad “has been both malleable and rigid. In its flexibility it allowed European to construct a view of Aboriginal Australia that suited prevailing fashions and intellectual traditions. The model has been rigid so far as it has been consistently used throughout Australia’s colonial history. Almost all colonial representations of Aboriginal Australia have relied on the assumption of temporal and spatial sameness.” (Russell 2001:3)

variation and diversity were minimised. Tribal and cultural variation was often ignored” (Russell 2001:2)”.

Russell sigue su exposición sobre construcción de la categoría homogénea de “los Aborígenes” desglosando cómo la noción de homogeneidad espacial cobra especial relevancia en la construcción de la misma. En el proceso australiano la importancia de la homogeneidad espacial se vincula con una clara subyugación de “los Aborígenes” a la naturaleza o territorio (también homogeneizados), subyugación que opera a la vez con una negación de la cultura<sup>538</sup>:

“Settler-colonial representations minimized spatial variation. Distinct tribal and culturally different groups were denied and a vision of continental Aboriginal culture was proposed. As culturally distinctive and geographically distant groups were homogenized, the Aborigines were depicted as a feature of the landscape closely related to the fauna. Spatial homogenization and the development of a continental specificity were possible because the Aborigines were perceived to be without culture<sup>539</sup>. The Aborigines were imagined to be reliant on natural inborn instincts, the

---

<sup>538</sup> En un período en el que el binario excluyente natura-cultura, y sociedades de la naturaleza versus sociedades con cultura estaba muy arraigado. Esta dicotomía excluyente entre cultura-naturaleza, de raíz evolucionista, tiene pervivencia en lo que Estoile (2010) conceptualiza como el “mito primitivista contemporáneo” y los movimientos conocidos como New Age, que siguen operando en las construcciones de formación de la alteridad y de definición del “yo” a través de esta visión esencializada

<sup>539</sup> Russell también expone los mecanismos históricos a través de los cuales las sociedades Aborígenes australianas son desposeídas de sus culturas y convertidas en sociedades “a-culturales”, proceso que corre totalmente paralelo, según Russell y McNiven, a la desposesión y deslocalización territorial de las mismas, y a procesos coloniales tan concretos como la “doctrine of *terra nullis*, the institution of European place names and the pursuit of cartography” (Russell 2001:2). Para comprender mejor el marco general en el que se insertan las afirmaciones de Russell y el rol que las sociedades y misiones geográficas, así como la geografía, juegan como mecanismos de la empresa colonial V. Ocampo 2011, donde en la sección “colonialismo y recolección de arte primitivo” desglosa los múltiples mecanismos que se vieron implicados en las empresas coloniales y los roles que desempeñaron en los procesos de recolección de objetos, de elaboración de ideologías y en la constitución de las primera exhibiciones de estos en los nuevos museos (coloniales, de misiones, de ciencias naturales y finalmente de etnología). Entre estos elementos Ocampo (2011:86) destaca el papel que jugaron viajeros, exploradores, primera sociedades geográficas y el rol de la cartografía que convirtió el mapa en herramienta de “conquista simbólica del territorio”, elemento que corre paralelo a la constitución de los museos de etnología del siglo XIX que son “una forma de conquista cultural del Otro.” (Ocampo 2011:87). Ocampo, en la misma línea de Russell, afirma: “Ambos son formas institucionalizadas, documentos de legitimación de una visión del mundo que tiene como centro la metrópoli colonial” (Ocampo 2011:87). Con la operación de homogeneización geográfica y territorial y la consiguiente consideración que “los Aborígenes” son hombres de la naturaleza, y que pueden vivir en cualquier parte de este medio homogéneo, se erradican y niegan las troncales vinculaciones de las sociedades Aborígenes con sus territorios ancestrales y tradicionales que son los que estructuran la identidad grupal e individual de las culturas Aborígenes en el contexto pre-colonial (y aún hoy en día), que estructuran el imaginario, la sociedad y la cultura, como se ha analizado en el bloque I de este estudio. Russell, para ilustrar este punto, dice: “In settler-colonial discourse the Australian landscape has been portrayed as a homogeneous acultural whole rather than a matrix of culturally significant sites and locations. To deny that the indigenous landscape represented a framework through which history was created, and lives were regulated and given meaning (McNiven 1994, 1998), removed from the landscape its cultural properties.” (Russell 2001:2).

theme of “natural man” was extended and Aboriginal society was discerned as bereft of historical dynamism” (Russell 2001:2-3).

Finalmente, el último de los principales elementos que desglosa Russell en la construcción de esta categoría homogénea e indistinta de “los Aborígenes” es el rol que juega la homogeneidad temporal:

“The essentialised, spatially homogenous Aboriginal culture has been supported and underwritten by the allied notion of temporal homogeneity. Aborigines have been consistently depicted as unchanged and unchanging. The Aborigines at the time of colonisation were considered to be unchanged from those that lived hundreds of years before, and incapable of change (without intervention) into the future” (Russell 2001:3)

Como estereotipo hegemónico que es, en la narrativa colonial, “los Aborígenes”, se constituye como lo “puro”, lo “auténtico” –validado a través de la autoridad de la institución museística- y, consecuentemente se opone a lo “impuro”, lo “híbrido”, lo “inauténtico” –aquello que no es seleccionado para estar en el museo, ya que molesta, por no cuadrar con lo estipulado en el estereotipo que se privilegia-. Para Russell (2001:14), el estereotipo es “a fixed, unchanging form of representation in which formalised, essentialist designations are perpetuated” y, por otro lado, lo híbrido es “any contemporary representation (of the self or Other) that incorporates elements of the colonial culture” (2001:14)<sup>540</sup>.

Lo interesante para este estudio es la interrelación de ambos, donde surgen muchos de los desafíos y reflexiones que ejemplifica la selección para el encargo del *Musée du Quai Branly*: “Contemporary hybridity is constantly battling against a past which emphasised and valued *purity* over its antithesis, the degraded and diluted hybrid. The stereotype and the hybrid rely on the notions of authenticity and authority of European discourse.” (2001:14, énfasis de Russell).

Gran parte de la situación actual, en el mundo del arte contemporáneo, de las prácticas artísticas Aborígenes australianas hoy, quedan constreñidas en este marco teórico, en esta batalla, como hemos visto en el bloque anterior relativo a las exposiciones de acrílicos en Europa. Pero, como avisa y sugiere Nicholas Thomas, centrando su análisis en el lugar que ocupan las prácticas artísticas Aborígenes australianas contemporáneas en los circuitos del arte contemporáneo:

---

<sup>540</sup> Y Russell (2001:14) alerta apoyada en Homi Bhabha: “The pristine stereotype denies the authenticity of any hybrid aspect of Aboriginal culture, even though “the stereotype is in fact an impossible object” (Bhabha)”.

“(…) the simultaneity of traditionalist and hybrid forms of Aboriginal art marks the limit of a colonial culture that appears transcendent if only one or the other is acknowledged. While the former might be encapsulated by a primitivism that reveres an ancient culture in the continent’s dead heart, as the latter can be assimilated to the avant-gardism of the art world, the copresence of these articulations marks both the survival and dynamism of indigenous cultures as well as an indigenous refusal to be excluded from the projects of modernity and cultural critique<sup>541</sup> (N. Thomas 1996:12)”

Como decíamos, la selección propuesta por los comisarios del primer encargo del *Musée du quai Branly* (Perkins, Croft, Peltier) remite, igualmente, a este contexto; y lucha, a través de la selección de artistas y obras propuestas, contra los elementos troncales que conforman el estereotipo esencializado, purista e investido como auténtico en la narrativa colonial –y en la práctica museográfica colonial- de “los Aborígenes”<sup>542</sup>.

En la selección, el paradigma de homogenidad espacial y temporal, y por lo tanto, “los Aborígenes” como masa indiferenciada, sin variedad cultural, regional, geográfica, histórica y temporal queda obsoleto. Su elección, como se desglosaba más arriba es prueba y afirmación de la diversidad de procedencia geográfica de los artistas representados en la selección, así como social y cultural de las sociedades, culturas y gentes que se consideran Aborígenes australianas. Además es prueba de la variedad y vitalidad estilística y artística de los mismos. En relación a la homogenización temporal del estereotipo, la misma práctica contemporánea afirma la contemporaneidad de las sociedades, culturas y gentes Aborígenes, sacándolos de ese tiempo “primordial”, “en los orígenes de la humanidad” donde habían sido relegados en las narrativas estereotipadas de raíz colonial<sup>543</sup>. Además, debemos subrayar que todas las obras (excepto la de Michael Rilley, que es una reproducción de 7 de las 10 imágenes de la serie de 2000), son creadas entre 2005 y 2006 específicamente para el encargo. En la misma línea, la gran antigüedad otorgada en el estereotipo de raíz colonial a “los Aborígenes” es reapropiada en los discursos y narrativas de los comisarios de la

---

<sup>541</sup> Como subraya Russell “The West is the centre of the discourse of civilisation, colonialism, and ultimately modernity; the Other is the dark side, the people described as forgotten and timelocked in the past, repressed and undeveloped.” (Russell 2001:13). Hay que revertir éstos términos y pensar fuera de ellos para que estas sociedades constituidas como “otras” durante los últimos 300 años, puedan participar en la crítica cultural y los proyectos de modernidad.

<sup>542</sup> Igual que luchan contra estos estereotipos, y “esencializaciones” de raíz colonial, todas las iniciativas antes descritas que forman la trayectoria de Perkins y Croft.

<sup>543</sup> V. de nuevo Said 1978 y más concretamente Fabian 1983 para una deconstrucción general en la disciplina antropológica y museística. De nuevo, en el marco de análisis de la obra de Lynette Russell V. Russell 2001:13 todo el capítulo 3 del mismo libro (Russell 2001:38-73), titulado: “Images of power: colonial relationships and museum representations of Aboriginal Australia” donde analiza la aplicación de este estereotipo en los museos europeos.

selección<sup>544</sup>, pero en los términos antes citados de Nicholas Thomas, donde la contemporaneidad de las prácticas artísticas subrayan a la vez la supervivencia y dinamismo de estas culturas, las rearticulación entre pasado y presente, poniendo en el foco discursivo el representar estas naciones bajo el discurso de raíz Aborigen forjado a lo largo de la década de 1990 de “tradiciones vivas” o como “*enduring civilization*”. Este último elemento, revierte, a la vez, en la idea de que estas culturas (y sus sujetos) son estáticas, que no cambian ni pueden cambiar sin perder su autenticidad y pureza y los diálogos entre tradicional y moderno ya son posibles por no considerarse excluyentes:

“The confusion arising from the copresence of these opposed orders of value is compounded by the fact that a further, effectively counterhierarchical approach is emerging. Particularly in institutions in which there is an indigenous curatorial presence, the desirability of acknowledging the range of past and present creativity is increasingly appreciated; the traditional and contemporary, the traditionalist and the creolized, are no longer either segregated or ranged along a continuum but instead acknowledged as the equally legitimate products of those in different historical and cultural situations.” (N. Thomas 1996 p.12).

La selección también rompe con las nociones raciales que vinculan la Aboriginalidad a la pureza de sangre, como característica y herramienta determinante de la autenticidad de producciones que figuraban en los museos de raíz colonial. El discurso de Aboriginalidad basado en la ascendencia (en el factor genético) ha sido fuertemente contestado desde el ámbito académico a partir de la década de 1980 (Russell 2001). Aun así, como demuestra la misma académica, esta narrativa goza de una fuerte presencia en los discursos y visiones populares australianas<sup>545</sup> aún hoy, y fue un factor determinante en las políticas gubernamentales oficiales coloniales del tratamiento que recibieron los Aborígenes australianos<sup>546</sup>:

“Historically the issue of physical descent (the genetic fallacy) has been central to official definitions of Aboriginality and has provided the basis for the actions of

---

<sup>544</sup> Perkins y Croft subrayan en su texto de presentación curatorial de la selección las culturas Aborígenes como las más antiguas del planeta y lo mismo hace Sarra, como presidenta del consejo del *Aboriginal and Torres Strait Islanders Panel*.

<sup>545</sup> V. Russell 2001:15

<sup>546</sup> La definición de la Aboriginalidad es de por sí, hoy por hoy, un tema no resuelto en Australia. Para una historiografía y puntos de referencia para comprensión más extensa sobre este tema V. la página web oficiales del gobierno e instituciones australianas sobre el tema como punto de partida: <http://www.aiatsis.gov.au/fhu/aboriginality.html> (Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies), <http://www.alrc.gov.au/publications/36-kinship-and-identity/legal-definitions-aboriginality> (gobierno australiano, en la sección de Australian Law Reform Commission). La Aboriginalidad debe ser confirmada para acceder a ciertas ayudas sociales, becas, proyectos, ... elemento que acentúa la contemporaneidad del debate. A nivel general e intraAborigen, acostumbra a aceptarse la definición de Aboriginalidad que subyace en en el *Royal Commission into Aboriginal Death in Custody*, Vol 2:143 y que veremos que la guía curatorial elaborada por el encargo del *Musée du Quai Branly* retoma. V. también Grieves 2014.

assimilation and dispossession. The complexity of miscegenation, and the institutionalised assimilation policies manifested through the establishment of protectorates, missions and the forced removal of children from their families has led to a situation where there are no easy biological or social descriptions available” (Russell 2001:15).

En la selección los discursos de Aboriginalidad basados en la ascendencia son rebatidos y ejemplificados tanto con la participación de las comisarias como también a través de la selección de Riley y Judy Watson para formar parte del encargo.

Por último en relación al silencio, y como se desglosa a lo largo de este caso de estudio, la voz Aborigen queda representada en las diferentes fases de la gestación y materialización del encargo, y también con los espacios celebrativos de inauguración de las instalaciones en Junio de 2006.

A nivel de reflexión museográfica, el proceso de selección de artistas y obras para el *Musée du Quai Branly* desafía también las prácticas museográficas anteriores ligadas a la herencia colonial donde la autoridad y validación era ejercida históricamente exclusivamente por parte de los museos sin consulta ni participación. En este contexto anterior, como ya hemos esbozado, se opera lo que Russell conceptualiza como *subjectation* y que define como “the simultaneous and mutually reinforcing actions of subordination and objectivation (the production of the Aborigines as an object of study)” (Russell 2001:6). Según Russell “The museum is also a site of subjectation, where exhibition presents the Other as “an object of display, to be viewed, experienced and investigated” (Russell 2001:6, apoyada en Mitchell 1991:6)”. Por lo tanto, “the museum operates as a location where indigenes become both a subordinate, subject people and an object of study” (Russell 2001:38).

Uno de los elementos troncales en el proceso descrito y analizado de la *subjectation* está relacionado con la procedencia del quién (quién colecciona, quién selecciona, quién exhibe), que es quien finalmente ejerce la autoridad en la construcción y reproducción del estereotipo, y en la configuración de lo que se percibe como auténtico en el marco museístico: “The representation of the Other through the medium of museum is, therefore, entirely dependent on the authority of European collectors. What they choose to collect is in turn used to characterise and stereotype the subject people” (Russell 2001:9). Y sigue Russell: “The mere fact of display installs a sense of authenticity and ensures the authority of the museum structure. This authenticity is based on the authority of European collectors as experts on the Other as subject” (Russell 2001:12), ya que el “representado” tiene un rol pasivo en este procesos, es silencioso, no tiene agencia.

Finalmente, esta *subjectation* queda completada por su interrelación con las nociones de estereotipo y híbrido que en sus diálogos conforman lo que se considera auténtico y lo que es rechazado como inauténtico (a nivel material), imposición que llega de fuera las culturas representadas:

“The collector, by and large, collects only the authentic –the pristine and traditional-. Non-traditional, modern or hybrid materials have a questionable authority. This results in challenges to the legitimacy of the manufacturer of the hybrid or modern item. Traditional objects and their producers, through the process of exhibition, become deceased, mute and captured but nonetheless authentic. Yet the non-traditional or the modern object and manufacturer, through the actions of *not* being exhibited, may be perceived as being unworthy, adulterated or contaminated. The role of the exhibition and display in defining and presenting notions of Aboriginal authenticity is vitally important (...).” (Russell 2001:12 –cursiva de Russell-).

Es en la participación activa de las comisarias Aborígenes Perkins y Croft que parte de este proceso de *subjectation* queda desactivado, no sólo por ser ellas representantes de algunas de las naciones Aborígenes, ni sólo por su larga trayectoria y conocimiento intracultural de las necesidades artísticas y extra-artísticas de representación de estas sociedades, sino también por el rol que desempeñan durante la materialización del encargo: la moderación. Una moderación evidentemente bidireccional entre los arquitectos y representantes del museo, por un lado, y los distintos artistas por el otro. Hacer llegar el concepto del proyecto y las necesidades de París y los arquitectos a los artistas, y transmitir las necesidades de los artistas a los arquitectos y París. Por todo ello, su participación asegura que el encargo sea un espacio para la autorepresentación Aborígen, un espacio de expresión de estas múltiples identidades y sus patrones compartidos.

Consecuentemente, su participación en la selección evita la hegemonía discursiva y la exclusiva autoridad occidental, extraAborígen, en el proceso de representación de las culturas implicadas en el proyecto. La voz, la agencia, queda reestablecida con su participación en el proceso a nivel curatorial, negando el silencio y la pasividad a la que la práctica museográfica antes de 1970 había relegado a las culturas representadas. El proceso propuesto por parte del *Musée du quai Branly*, como ejercicio de entendimiento intercultural, es exitoso y afirmativo de las nuevas líneas curatoriales que desde los campos de la antropología y del campo del arte contemporáneo se presentan como válidas en relación a la exhibición de la alteridad, como se ha analizado en el bloque II, y que en Australia son cada vez más habituales en todos los campos<sup>547</sup>. Como consecuencia de esta nueva práctica curatorial, se desestructuran las jerarquías tradicionales en el producción del conocimiento que se despliega en los museos y que llega a los visitantes (que siguen recibiendo como auténtico).

---

<sup>547</sup> V. de nuevo al proyecto de investigación de *Aboriginal Virtual Histories* y su código ético como ejemplo.

Todos estos factores ayudan a la desactivación de los mecanismo que Russell conceptualiza bajo la *subjectation*, y ayudan a matizar el dominio hegemónico occidental en la construcción de narrativas entorno a la alteridad (Aboriginalidad en este caso) y a abrir propuestas más completas para la comprensión de la alteridad -ajena- y la identidad -propia-.

## 11.- ACTORES Y HERRAMIENTAS DE MEDIACIÓN INTERCULTURAL

### 11.1.- CRACKNELL&LONERGAN

Perkins y Croft actúan a lo largo del encargo como intermediarias interculturales, no obstante también se rodean de un equipo especializado en la mediación que asegure la comunicación (cultural, lingüística y también geográfica) entre los dos extremos del encargo: los artistas en sus contextos locales y culturales de creación y el *Musée du Quai Branly*, especialmente el estudio de arquitectos de Jean Nouvel, del que depende el encargo. Por ello, Perkins y Croft proponen la involucración en el proyecto del estudio de diseño y arquitectura Cracknell&Lonerган, basado en Sídney. Su participación es clave en la materialización física y conceptual del encargo, elementos que consiguen gracias a su diálogo continuo y moderación entre el taller de Nouvel en París y los múltiples centros de arte y artistas implicados en el proyecto.

Cracknell&Lonerган es un estudio de diseño y arquitectura multidisciplinar que se especializa en promover una aproximación al diseño y la arquitectura innovadora y culturalmente sensible, poniendo gran parte de su atención en temas de herencia cultural y equilibrio medioambiental<sup>548</sup>. Con su trayectoria se han especializado en la instalación de piezas de arte público, y han trabajado extensamente con encargos relacionados con obras de arte Aborígenes en Australia, por lo que tienen una amplia experiencia en este tipo de encargos que implican forzosamente un diálogo intercultural para cumplir con las exigencias y necesidades de los artistas cuyo arte debe ser instalado. Fue precisamente su amplia experiencia en este sector y la experiencia de mediación lo que marcó su selección para participar en este colosal y complejo encargo.

“This arrangement was facilitated by the Australian Council for the Arts at the request of the curators Hetti Perkins and Brenda L. Croft who proposed that an Australian architectural team with experience working with Aboriginal communities and public art, be invited to advise the artists throughout the project on the technical aspects of their installations and to liaise with the architects and builders of the museum” (MQB 2007:26)

En esta moderación cobra especial importancia el hecho de hacer llegar y explicar al detalle los conceptos arquitectónicos a cada uno de los artistas implicados en el encargo. Permitir que estos entiendan perfectamente cómo y dónde serán ubicadas sus obras, cómo serán instaladas y

---

<sup>548</sup> V. su página web: <http://www.cracknellonergan.com.au/about.html> y el apartado dedicado al *Musée du quai Branly*: <http://www.cracknellonergan.com.au/mqb.html>.

visualizadas dentro del complejo “juego” arquitectónico y escenográfico que Nouvel les reserva en uno de los edificios del museo<sup>549</sup>.

Para llevar a cabo este proceso de pormenorizada información se organizó en Diciembre de 2004 una mesa redonda donde participan todos los artistas seleccionados y donde se les presenta la maqueta del edificio donde serán insertadas sus obras y las ideas relativas a las metodologías de creación e instalación de las mismas, abriendo un espacio participativo para la expresión de dudas y propuestas también. (MQB 2007:3). A esta mesa redonda la siguieron constantes viajes de Julie Cracknell y Peter Lonergan (fundadores del estudio y que se encargaron personalmente del encargo) a las distintas comunidades y residencias de los artistas implicados en el proyecto, para debatir en detalle cada uno de los casos individualmente.

Hay que tener en cuenta que, a excepción de la obra de Judy Watson y el *lorrkon* de Mawurndjul – creados *in situ*- y de la compra de las fotografías de la serie de *Cloud* de Riley, el resto de obras (creadas en diferentes formatos: acrílicos y ocre sobre tela) tuvieron que reproducirse en otros materiales y formatos para su instalación como obras de arte público final. El diseño de cada una de ellas fue ampliado hasta las dimensiones de la superficie (o superficies) de acogida, proyectada e impresa sobre plafones en materiales diferentes y, luego, los plafones cortados y numerados para su transporte (de Sídney a París) y su instalación en el museo. Esto supuso una amplia revisión al respecto de las obras originales, que implicó cambios de tonalidad, textura, visibilidad, composición, y, por lo tanto, expresividad también, en relación a las originales. Esto afecta inevitablemente a nociones intraAborígenes vehiculadas y materializadas en las obras seleccionadas para el proyecto. Por ejemplo, en relación a las obras de acrílicos y sobre corteza del encargo (Yunupingu y Mawurndjul) el brillo final de las obras originales tiene asociada una agencia específica (la presencia ancestral y su vehiculación<sup>550</sup>) que se materializa a través de los pigmentos y estilos usados; o, respecto a las obras de las Kimberley (Bedford y Nyadbí) los ocre naturales que son el material de las originales (recolectados en el territorio por los mismos artistas) también tienen agencia e infunden valor y acción a las creaciones contemporáneas, transmitiendo alegórica y físicamente (en la superficie de la tela) la presencia y sacralidad de la tierra que representan. La innovación inherente al encargo desafía no sólo a los artistas Aborígenes y sus obras, que deben negociar junto con Cracknell&Lonergan soluciones a estos elementos, hecho que demuestra que su participación consciente como artistas contemporáneos no está reñida con prácticas significativas y comprometidas cultural, local y comunitariamente; sino también recepciones arraigadas a “lo primitivo” que concibe la tradición de estas sociedades como un corsé que immobiliza, reñida a la

---

<sup>549</sup> Este punto se desarrolla plenamente en el apartado de este estudio titulado: “Políticas y poéticas de visualización de las obras del encargo: la teoría de Nouvel y la experiencia práctica.”

<sup>550</sup> V. Morphy 1991.

creatividad. El encargo muestra cuán maleable es esta tradición y las posibilidades de incorporación que vehicula para su continuidad artística, cultural y sociopolítica.

Esta parte del proceso de mediación, consulta y negociación es ilustrativa de las nuevas líneas de comisariado que implican un giro en la participación de los artistas indígenas en el mundo del arte contemporáneo actual y en especial de los cambios en relación a los roles que desempeñan los artistas Aborígenes en el marco museístico australiano, ilustrando como ha cambiado su participación en los últimos 20 años, como afirmaban también las voces Aborígenes del catálogo *Our place: Indigenous Australia now* para la exposición de Grecia en motivo de los Juegos Olímpicos de Atenas 2004 que hemos analizado.

Todo el complejo proceso de acercamiento y mediación intersubjetiva de los arquitectos queda ilustrado visualmente en el documental australiano titulado: *The French connection: the making of Australia's greatest Indigenous Art Commission. Musée du quai Branly, Paris*<sup>551</sup>, que pone especial énfasis en esta parte del proyecto como elemento distintivo y éticamente respetuoso del mismo. Este documental fue producido en 2007 por *JFM Production*, una de las productoras australianas más sobresalientes por su especialización en documentar la vida, cultura y especialmente el rol que ocupa el arte Aborigen en el entramado sociopolítico y cultural australiano hoy. Entre sus documentales y proyectos relacionados con el arte, *JFM Productions* es reconocido por producir la serie documental relacionada a la exposición comisariada por Brenda Croft, *Culture Warriors*<sup>552</sup>, donde entrevista en primera persona a los artistas representados en la trienal organizada por la *National Gallery of Australia*; y también por producir la serie inaugurada en 2012 (y sobre la que está preparando la 3ª temporada) *Colour Theory*, presentada por el polémico y aclamado artista australiano Richard Bell (de la nación Kamilaroi, de Queensland). Junto con la serie documental ya mencionado *Art+Soul*, presentada y dirigida por Hetty Perkins, y la serie documental *First Australians*, dirigida por Marcia Langton y Rachel Perkins, las iniciativas de *JFM Production*, confirman e ilustran el rol de empoderamiento de las culturas Aborígenes de Australia a nivel nacional, y la importancia sobre el control de los medios de comunicación para la representación propia y para difundir y consolidar este nuevo rol de las prácticas artísticas contemporáneos. Así mismo, como sintetiza Bernice Murphy, todas estas iniciativas son ejemplos: “of museums taking an increasingly prominent role in addressing wider audiences beyond museum walls on Indigenous art and culture” (Murphy 2011). Es en este marco que se inserta el documental *French connection* y fue

---

<sup>551</sup> *The French connection: the making of Australia's greatest Indigenous Art Commission. Musée du quai Branly, Paris*, (2007). James Falconer Marshall (dir.). Australia Broadcasting Corporation (ABC Australia). Encargada dentro del marco del programa Message Sticks (ABC Australia).

<sup>552</sup> Para ver una muestra rápida de 2 minutos del documental ir a: <http://www.jamesfalconermarshall.com/portfolio/culture-warriors/>.

por la experiencia y especialización de *JFM Productions* en este campo<sup>553</sup> y por su conocimiento y trabajo de primera mano con artistas Aborígenes viviendo en todo tipo de contextos que precisamente el documental pone especial énfasis en la complejidad del trabajo intercultural de Cracknell&Lonergeran.

En este rol de mediación intercultural, el estudio de Cracknell&Lonergeran se apoya (además de con las comisarias) con otros actores clave en la mediación: los administradores de los centros de arte de procedencia de los artistas que se convierten en otro de los principales actores del encargo.

Como ya hemos analizado, y como confirma y sintetiza el *Report on Indigenous art – Securing the future*<sup>554</sup>, encargado por el senado australiano en 2007 y que analiza en su capítulo 4 los roles de los centros de arte: “Art centres have two key cultural roles: they facilitate the maintenance of Indigenous culture *within* the community, as well as facilitating the transmission of that culture to the world *beyond* the community.” (2007:30, la cursiva es del texto original). Las visitas del estudio de Cracknell&Lonergeran a las comunidades y la involucración de los administradores de los centros de arte son importantes para llevar a cabo esta transmisión de la cultura al mundo (más allá de la comunidad de origen).

A nivel teórico, la función de los centros de arte y del rol expuesto de Cracknell&Lonergeran para este encargo puede enmarcarse en las líneas expuestas por Fred Myers en relación a la circulación de la cultura Aborigen a través de las obras de arte y las exposiciones. Myers en su abundante bibliografía sobre este tema (2002, 2013, 1998 entre otros) contrapone las fricciones que aparecen en la circulación entre sus dos extremos: origen-producción y destino-recepción, o como dice Myers “the tensión between the “bush” and the “gallery” (Myers 2013:170). En el caso de las obras producidas en comunidades remotas, como es el caso de 6 de los 8 artistas que configuran el primer encargo, los valores intraculturales en el seno de producción y origen de las obras son marcadamente distintos a los valores impuestos y buscados en el lugar de destino y recepción de las mismas. Según el mismo Myers, aunque otras formas de poder en la producción de conocimiento sobre las obras emanan en el destino -en la galerías o museos- uno no puede olvidar que “intimate knowledge of the painters and their practice comes, if you will, from the bush and close proximity to the values there” (Myers 2013:160). Por ello, el rol de Cracknell&Lonergeran, junto con el de las comisarias Perkins y Croft es de gran importancia en el encargo, para permitir y facilitar realmente que la cultura Aborigen sea transmitida más allá de la comunidad de origen. Este elemento asegura un espacio de autorepresentación a través de la participación.

---

<sup>553</sup> Además de su especialización y trabajo como docente en temas de producción y dirección documental de jóvenes viviendo en las zonas más remotas de Arnhem Land.

<sup>554</sup> De acceso online: [http://www.aph.gov.au/binaries/senate/committee/ecita\\_ctte/completed\\_inquiries/2004-07/indigenous\\_arts/report/report.pdf](http://www.aph.gov.au/binaries/senate/committee/ecita_ctte/completed_inquiries/2004-07/indigenous_arts/report/report.pdf) (consultado por última vez 14.10.2014).

Este elemento de mediación intercultural –de París a las comunidades y de éstas a París- también se materializa en la exposición paralela a la inauguración del *Musée du Quai Branly* que tuvo lugar en la Embajada Australiana de París y que estuvo íntegramente dedicada a difundir precisamente el largo proceso de diálogo intercultural, cooperación y consulta detrás del encargo. Esta exposición fue a petición del *Australian Council for the Arts*, que encargaron una amplísima documentación fotográfica de todo el proceso a Cracknell&Loneran, que junto con planos y maquetas fueron los materiales de la muestra: fotografías sobre todas las fases del proceso, las que se llevaron a cabo en los despachos, las de los talleres de Sídney y París, las instalaciones en el mismo museo, y todas las visitas a las comunidades<sup>555</sup>. Una vez clausurada esta exposición, los materiales de la muestra se regalaron al *Musée du Quai Branly*, y ahora forman parte de la colección del museo y prueban los procesos de consulta, negociación y colaboración que marcaron el proyecto

## 11.2.- TERRY JANKE Y LA GUÍA CURATORIAL

Otro de los participantes y agentes centrales del proceso de materialización del primer encargo del *Musée du quai Branly* que apuntan a un verdadero diálogo cooperativo intercultural, basado en el respecto en un sentido amplio, y que busca revertir y cambiar ciertas prácticas museográficas en relación a la representación es la central participación de la abogada Terry Janke (y su agencia de abogacía *Terry Janke & Company*) a lo largo del proceso: a nivel de consultoría y a nivel de redacción de contratos relativos de los distintos agentes implicados en el encargo.

La importancia de la selección de Janke como abogada reside en su extensa experiencia, ampliamente reconocida en Australia<sup>556</sup>, relacionada con temas legales indígenas, especialmente vinculados al campo de la producción artística<sup>557</sup> (protocolos para una mejor práctica y uso de materiales indígenas<sup>558</sup>, por ejemplo). La empresa de Janke es “100% owned Indigenous business”,

---

<sup>555</sup> “The Exhibition for the Australian Indigenous Art Commission was assembled by Cracknell&Loneran Architects at the request of the Australia Council for the Arts to document the architectural process for the public. It highlights the process of consultation over a number of years which included workshops visits, roundtable meetings in Sydney and Paris, community visits, sampling, site inspections and training programs. The Exhibition has been gifted to the Musée du quai Branly” (MQB 2007:26)

<sup>556</sup> Galardonada como NAIDOC *Person of the Year* en 2011 y *Indigenous Lawyer of the Year* en 2012 por el *Commonwealth Attorney-General's Lawyer of the Year*. Para mayor información de otros de los premios recibidos, de su empresa (como el Emerging Indigenous Business award otorgado en 2001 por la New South Wales) o individuales: V. <http://terrijanke.com.au/index.php/about-us/>

<sup>557</sup> Propiedad cultural e intelectual indígena relacionada con temas de herencia, protocolos culturales, conocimiento tradicional y expresión cultural tradicional, así como acuerdos de investigación. V. <http://terrijanke.com.au/index.php/services/>

<sup>558</sup> V. <http://www.terrikanke.com.au/index.php/publications/> donde hay el listado de su producción bibliográfica que ayuda a comprender la envergadura de su experiencia y su aportación al campo de los derechos culturales y artísticos Indígenas y sobre todo en la mediación de estos en los marcos legales no-indígenas que a menudo contradictorios con nociones y necesidades culturales indígenas.

y es en la combinación de su experiencia profesional con su experiencia cultural (como miembro y descendiente de los pueblos Meriam –del Estrecho de Torres- y Wuthathi –de la Península de Cape York-) que su firma sobresale. Ha trabajado extensamente con el *Australian Council for the Arts* en la elaboración de guías y protocolos para una mejor protección (más ética, más inclusiva, más respetuosa) de los derechos culturales e intelectuales de los artistas y comunidades indígenas. Entre sus aportaciones sobresale la redacción e investigación que se materializa en el *Our culture: our future. Report on Australian Indigenous Cultural and Intellectual Property Rights*<sup>559</sup> encargado para el *Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies* (AITATSIS) y la *Aboriginal and Torres Strait Islander Commission* (ATSI) en 1998 del que la misma guía curatorial elaborada por el *Musée du quai Branly*, en relación al primer encargo del obras Aborígenes, se hace eco: “the sharing of Indigenous cultural and intellectual property by museums...must proceed on the basis of respect, open negotiation and prior informed consent” (citado en MQB 2007:1, extraído de Janke 1998).

De hecho, una parte de la guía curatorial del museo en relación al encargo, e incluso su misma creación o la necesidad de crear una guía curatorial de estas características *a posteriori* (en 2007), se enmarca en las nuevas líneas museográficas surgidas con el auge del multiculturalismo y el incremento de la presencia indígena en las esferas de la circulación de arte y cultura. En la guía curatorial del museo cobra especial importancia el desglose de “culturally sensitive issues that are less easily defined” (MQB 2007:2), que se detallan en la sección dedicada a “Cultural protocols for the Australian Indigenous Art Commission” (MQB 2007:9-16), donde se pone implícitamente de relieve las distintas necesidades y concepciones culturales que informan la producción y creación de obras de arte contemporáneas relativas a las culturas Aborígenes australianas, por ello la guía actúa como herramienta de mediación intercultural también.

Esta sección es extensa y culturalmente relevante para la conservación y protección de las guías y protocolos que determinaron el carácter del encargo: la cooperación intercultural, basada en el respeto, el diálogo y la participación y consulta de los agentes implicados. En la guía esta sección está desglosada en categorías (*culture, history, country, terminology, identity, reproduction, death, restricted information, social issues, workshop, representation*) que en su totalidad informan de la complejidad del contexto general en el que se insertan las obras del encargo: empezando por informaciones relevantes al contexto local de producción (para las culturas y sociedades implicadas), pasando por los circuitos involucrados en la producción, promoción, utilización y protección de estas obras y terminando con la exhibición y recepción de las mismas en un contexto diferente al local de donde han surgido. Este circuito de las obras resigue el itinerario de una cultura (donde se produce) a otra

---

<sup>559</sup> Puede ser descargado en: <http://www.terrijanke.com.au/index.php/our-culture/>

(donde se recibe)<sup>560</sup> por lo que las mediaciones, informaciones, avisos y afirmaciones que contiene esta sección de la guía curatorial permiten que el proceso de conservación de este encargo sea significativo y respetuoso en todos los niveles y por todas las culturas implicadas, como muestra de su carácter intercultural.

Si seguimos este recorrido podemos analizar los elementos que figura en esta sección de la guía curatorial en tres bloques:

- 1) un bloque relativo a informaciones que contextualizan la producción de obras contemporáneas dentro del marco e imaginario cultural de las sociedades Aborígenes y que deben tenerse en cuenta al tratar con obras de sociedades indígenas australianas;
- 2) un bloque relativo a informaciones relevantes para y sobre los circuitos de producción, promoción y difusión artística de las obras y la producción de conocimientos y narrativas asociadas a ellas; y
- 3) un bloque con informaciones y afirmaciones relativas al carácter del arte que constituye el encargo y que son significativas para evitar la reproducción de estereotipos y narrativas de raíz eurocéntrica –tradicionales y referentes al imaginario de dominio colonial-.

*11.2.1.- Bloque 1: Informaciones que figuran en la sección que contextualizan la producción de obras contemporáneas dentro del marco e imaginario cultural de las sociedades Aborígenes.*

Todos los elementos que se citan a continuación afectan a la conservación pero también a la exhibición de las obras, marcan límites culturales y abren fronteras a nuevas formas de pasar el conocimiento relativo a las obras y a disfrutar de forma más informada y respetuosa de estas creaciones y del sustrato cultural que acarrear para sus sociedades. Muchos de los elementos citados ya han sido tratados en este estudio, aquí sólo se desglosan como ejemplificación de la completitud de la guía curatorial y para comprender el valor de ésta. En este bloque:

1.1.- se informa de la importancia contemporánea del ritual y las ceremonias, de donde surgen algunos de los motivos y narraciones de las obras encargadas por el *Musée du quai Branly* (con los casos de Tommy Watson, Lena Nyadbi, Paddy Bedford, John Mawurndjul, Ningura Nupurrurla o Gulumbu Yunupingu).

---

<sup>560</sup> De nuevo usando las palabras de Fred Myers antes citadas “from the bush to the gallery” (2013:160). En relación a la importancia de la mediación V. Myers 2002.

1.2.- se informa del carácter comunitario de muchos de los conocimientos desplegados en las obras, de los derechos y deberes que los artistas, como responsables de este conocimiento, deben a su comunidad y de las restricciones de los artistas en la articulación de ciertos conocimientos a través de la simbología comunitaria<sup>561</sup>.

1.3.- se informa que las obras tienen distintos niveles de significado, y que sólo partes de estos son públicos, mientras que el resto forman parte de la comunidad y de sus procesos de socialización y mantenimiento cultural.

1.4.- se previene y avisa de no presionar a los artistas para que den más información de sus obras, como muestra de respeto a las estructuras sociales y culturales de sus grupos.

1.5.- se anuncian elementos culturales importantes relacionados con el fallecimiento de miembros de comunidades Aborígenes, donde según los grupos, operan restricciones específicas que afectan a la visualización y explicación de las obras y que son culturalmente relevantes para las sociedades implicadas, por ejemplo: no poder pronunciar o escribir el nombre y ciertos elementos o lugares relacionados con el fallecido (durante un arco temporal específico, vinculado con el período de duelo), no mostrar imágenes del mismo (que es considerado una ofensa<sup>562</sup>) o incluso no poder mostrar imágenes creadas por el mismo (que afecta a las obras<sup>563</sup>)<sup>564</sup>.

---

<sup>561</sup> Por ejemplo: “Artists today often create works that relate to their ceremonial life. However, there are carefully maintained standards to avoid the disclosure of restricted, secret or sacred information. A key method is the use of encrypted symbolism as in the case of John Mawurndjul’s work inspired by the Mardayin ceremony. This ceremony is of a secret nature and details regarding it may not be divulged publicly or to the uninitiated. Mawurndjul describes his art as an “outside” version and the knowledge it contains as “inside”. Artists such as Mawurndjul are accomplished in the art of expressing the power or essence of the ceremonial or cultural aspect of their Works while preserving its sacredness.” Para mayor información y contextualización de estos aspectos en las prácticas artísticas contemporáneas en la región de Arnhem Land de donde John Mawurndjul procede V. Morphy 1991.

<sup>562</sup> Por ello todos los libros, catálogos, películas, documentales, ... y producción de materiales relacionados con las sociedades Aborígenes de Australia, llevan siempre un aviso (en la primera página, en la carátula, en la primera secuencia, ...) que informa a los pueblos Aborígenes así como a los pueblos del Estrecho de Torres que ese material puede ser ofensivo culturalmente ya que en él aparecen imágenes y nombres de personas fallecidas. Algo sobre lo cual la guía curatorial también explica y regula para la creación de textos, folletos, catálogos y conocimiento vinculado con el encargo (elemento que, mirando la misma guía curatorial o los folletos públicos informativos creados sobre el encargo en 2009, no se pone en práctica, ya que no hay ningún aviso al respeto)

<sup>563</sup> En el caso de las obras del *Musée du quai Branly*, una cláusula específica se hizo en relación a este punto: “In acknowledgement of the scale and permanent nature of the Australian Indigenous Art Commission and in recognition that the work is situated outside of traditional homelands, the ten installations do not have to be obscured in the event of the artist passing away. As specified in the contract between each artist and the museum, the relevant family members and cultural authorities must be consulted as to the most appropriate method of honouring the artist and to determine the duration of any restrictions” (MQB 2007:13). Por ello, por el fallecimiento de Gulumbu Yunupingu en 2012, de Ningura Nupurrula en 2013 no hizo falta tapar o oscurecer las obras que figuran en el edificio de la Rue de la Université. Pero sí que en el caso de Gulumbu Yunupingu, coincidiendo con el congreso de clausura de la exposición *Tjukurtjannu. Aux sources de la peinture aborigène*, su nombre no fue pronunciado directamente en ningún momento, sólo su nombre de parentesco, como muestra de respeto a las restricciones culturales.

### 11.2.2.- Bloque 2: Informaciones relativas a los circuitos de producción, promoción y difusión artística.

Las informaciones, avisos y prescripciones relativas a este bloque configuran una parte importante en la regulación de elementos prácticos relativos a la producción de conocimiento relacionado con el encargo, para que esta producción sea culturalmente respetuosa. Ejemplos de ellos son:

2.1.- la regulación en las formas de citación de las obras, donde se especifica las cláusulas terminológicas a través de las cuales los artistas deben ser introducidos, poniendo énfasis en su pertenencia grupal, refiriéndose siempre a sus territorios, y al o a los grupos lingüísticos a los que pertenecen (si son distintos al nombre grupal);

2.2.- regulaciones referidas a los representantes de los artistas (ya sean galerías, como en el caso de Judy Watson, o fundaciones, como en el caso de Michael Riley, o a los representantes de los centros de arte a los que pertenecen los otros artistas del encargo) ofreciendo el contacto de cada uno de ellos<sup>565</sup> para las consultas y adquisición de permisos y autorizaciones relativos a la producción de imágenes, textos o informaciones relativas al encargo;

2.3.- regulaciones en torno a la producción de materiales de difusión y educación (por ejemplo actividades y *workshops* para grupos escolares) que deben respetar las normas culturales de no-reproducción de símbolos ya que estos están sujetos a derechos de autor individuales y comunitarios, y de los que se debe pedir permiso;

2.4.- regulaciones en relación a las nomenclaturas y terminologías utilizadas para la narración de las informaciones relativas a las obras y a las culturas Aborígenes (*dreaming stories*), para que sean también culturalmente relevantes y significativas, y que no caigan en la reproducción de estereotipos ofensivos de raíz colonial, como por ejemplo las siguientes:

1) la regulación terminológica culturalmente aceptada de Aborígenes, con A mayúscula, como forma de referencia a las culturas indígenas de Australia (aunque en Francia se acepta la fórmula *aborigènes* con A minúscula cuando es adjetivo, la guía sugiere que es mejor la fórmula completa “*Les Aborigènes d’Australie*” (MQB 2007:10)), e insiste en evitar el nombre homogéneo “los Aborígenes<sup>566</sup>”

---

<sup>564</sup> Para comprender mejor todos los puntos relativos a las informaciones de este bloque, que mayoritariamente han sido estudiados, analizados, descritos y difundidos por estudios de carácter antropológico o de antropología visual remito al lector especialmente a los estudios de: Howard Morphy (1978, 1980, 1991, 1992, 1998, 1999), Fred Myers (1991, 1999, 2002a, 2002b, 2005), Barbara Glowczewski (1991, 1999, 2006), Wally Caruana (2003), Françoise Dussart (1999, 2000) y Deborah Bird-Rose (1992, 2000).

<sup>565</sup> En el apartado titulado *Key Partners* y *Key References* de la misma guía curatorial.

<sup>566</sup> “Aboriginal people prefer to be referred to as “Aboriginal people” rather than “Aborigines”, as a general rule”. (MQB:2007:10)

2) las regulaciones terminológicas referidas a los grupos lingüísticos que a menudo sufren cambios en la ortografía o que tiene múltiples formas de ser deletreados (como Gija/Kija para artistas como Paddy Bedford o Lena Nyadbi), la guía insta a la consulta en este punto también, y a respetar las decisiones de los artistas o sus representantes en este punto aunque puedan generar incongruencias en algunos casos;

3) la regulación relacionada con terminologías que buscan más especificidad y mayor aceptación cultural de las mismas como la relativa a nombres de lugares especialmente relevantes (por ejemplo *Mparntwe* -Alice Springs-), a nombres genéricos de grupos regionales (como Yapa para las sociedades de Australia Central en bloque, o Yolngu para las de Arnhem Land, o Koori para las de ciertas partes de New South Wales y Victoria, y que es como ellos mismos se identifican en bloque como ya se ha tratado en este estudio) o nombres relativos a elementos culturales como los referidos a las estructuras ideológicas de organización general de estas sociedades, ampliamente conocidas en los estudios antropológicos y en el mundo del arte con el concepto generalista y homogéneo de *Dreaming*. En este punto la guía insta a privilegiar las nomenclaturas regionales y lingüísticas que son más específicas de las diferencias entre regiones (*Tjukurrpa* en Warlpiri/Warlpiri o *Ngarranggarni* para los Gija/Kija) en vez del nombre genérico otorgado por la antropología occidental. Todas estas últimas regulaciones terminológicas, de ser posible, deben ir acompañadas de su nombre en inglés entre paréntesis.

2.5.- En este mismo apartado figuran una serie de avisos en relación al trato con los artistas de ciertas zonas, comunidades más remotas mayoritariamente, y que remiten a órdenes de cortesía y respecto en el trato intercultural. Ejemplo de ellos son: avisos relativos a contacto físico (besos, contacto visual o incluso encajadas de manos) que pueden no ser bien recibidos por ciertos miembros o artistas de esas regiones que tienen otros parámetros culturales en relación a las saluciones, o el hecho que muchas veces es el responsable del centro de arte el que habla por parte del artista (sea por desconocimiento lingüístico o porque el artista mismo le otorga la autoridad para ello<sup>567</sup>) o el aviso relativo a las distinciones de género que operan dentro y fuera de las comunidad que en algunos afectan al trato con los artistas por parte de los responsables y miembros del museo<sup>568</sup>.

---

<sup>567</sup> Como es el caso de las palabras de apertura en la inauguración de las obras del *Musée du quai Branly* donde, como veremos, es el administrador de la *Papunya Tula Artists* que habla por la artista Ningurra Nupurrurla.

<sup>568</sup> “In many communities women’s and men’s ceremonial activities is segregated. Furthermore, there are often protocols regarding the social engagement of men and women –both inside and outside of their community. Therefore, it is advisable, particularly when dealing with senior members of the community, that museum staff recognise that Elder men or women may prefer to liaise with male or female museum staff, respectively” (MQB 2007:15).

*11.2.3.- Bloque 3: Informaciones y afirmaciones relativas al carácter del arte que constituye el encargo y que son significativas para evitar la reproducción de estereotipos y narrativas de raíz eurocéntrica.*

Esta sección es la más significativa para la producción de narrativas de Aboriginalidad asociadas al encargo y sus descripciones y afirmaciones tocan elementos troncales en las problemáticas surgidas de la inclusión de las prácticas artísticas contemporáneas Aborígenes en el mundo y los circuitos del arte y también en las prácticas museográficas contemporáneas en los museos antropológicos. Todas ellas refieren a problemáticas surgidas en la aproximación, descripción y definición de la alteridad, y todas se hacen eco de elementos ya desglosados en las trayectorias individuales y compartidas de Perkins y Croft. Por estos mismos elementos, estas regulaciones conforman una afirmación de la Aboriginalidad y ofrecen pautas para su representación.

3.1.- En este apartado cabe subrayar un primer grupo de afirmaciones relativas a la estricta contemporaneidad de las obras (“It is important to acknowledge that all forms of art being practiced today are contemporary” (MQB 2007:9)), independientemente de los medios y soportes de creación –de si estos son vistos como tradicionalmente “auténticos” en las narrativas y clasificaciones relativas al mundo del arte y la antropología de raíz eurocéntrica- (“The contemporaneity of Indigenous art should not be determined by the nature of the medium. Paintings using natural pigments on bark, for example, are just as contemporary as works created using digital technology” (MQB 2007:9)). Estas dos medidas se refieren a los problemas de catalogación, aceptación y reconocimiento que desde el mundo occidental del arte y de la antropología han surgido en el reconocimiento, descripción y asimilación a sus sistemas de las prácticas artísticas indígenas.

3.2.- Un segundo grupo de afirmaciones importantes, está vinculado a romper el paradigma de homogeneización (Russell 2001), de raíz eurocéntrico, relativo a las sociedades y culturas indígenas y a sus prácticas artísticas y estéticas actuales (pero también pasadas). En estas referencias se afirma la diversidad cultural, regional y geográfica de los artistas representados en el proyecto, y, por extensión, de las culturas y sociedades Aborígenes australianas<sup>569</sup>. De la misma manera el carácter contemporáneo de las propias obras, así como la diversidad de medios de creación afirma la falacia alrededor a las percepciones tradiciones de raíz ideológica colonial, que circulaban extensamente hasta finales del siglo XX (dentro y fuera de Australia), que veían y describían a las

---

<sup>569</sup> “As the culture of Indigenous people in Australia is extremely diverse, care must be taken to not presume that an ancestral story from one region, for instance, may be relevant elsewhere” (MQB 2007:9) o “Even in quite close communities geographically, Indigenous narratives can vary greatly in detail although the key events may be similar” (MQB 2007:9) o “Indigenous communities around Australia proudly acknowledge their unity as Indigenous Australians, yet also cherish the diversity of their cultural heritage.” (MQB 2007:10).

sociedades Aborígenes australianas como “inmóviles, atemporales, monolíticas, sin capacidad de cambio”.

3.3.- Un tercer grupo de afirmaciones está vinculado a la descripción de la Aboriginalidad y a la prevención de la definición de la misma a partir del discurso de descendencia analizado más arriba, de carácter racial (“an Aboriginal and/or Torres Strait Islander person is primarily determined by the individual and their acceptance by their community. Factors such as the colour of skin or lifestyle are not determining characteristics of Aboriginality. The loss of language and country for many people was not voluntary and it is inappropriate to further disenfranchise these Indigenous people by applying inappropriate determinants of Aboriginality” o “Terms such as (...) “full blood” and “half caste” are not used by Indigenous Australians and should not be used in regard to the Commission”).

3.4.- Por último, otro grupo dentro de esta categoría, previene la recuperación o reproducción de estereotipos más sutiles pero igualmente ofensivos en relación a estas comunidades a través de conceptos ampliamente extendidos en discursos eurocéntricos relativos a la alteridad y que denotan, desde el punto de vista Aborigen, poco respeto cultural. Entre ellos el uso de conceptos como “*chief*”, “*tribe*” (y se ofrecen nomenclaturas más aceptadas por esos grupos, como “*elder*”, “*senior*”, “*nation*” o “*language group*” o el nombre del grupo específico como “*koori*” o “*warlbiri/warlpiri*”...) o “*myth*”, “*legend*” para la descripción de los significados de muchas obras del encargo (para los que es más idóneo usar los conceptos específicos según los grupos como *tjukurrpa* o *ngarranggarni*, como se ha visto más arriba) ya que términos como mito o leyenda “imply that the themes of the works are fictional and would cause offence to their creators and the communities who share the custodianship of the cultural knowledge contained within them<sup>570</sup>” (MQB 2007:11)).

Todos y cada uno de los elementos que figuran en el apartado de protocolos culturales relativos al encargo (alguno de ellos desglosados arriba) junto con el glosario de la misma guía curatorial dan un marco completo y comprensible de elementos clave a nivel histórico, cultural, social y político de los contextos en los que se inserta las prácticas artísticas contemporáneas de los pueblos Aborígenes australianos, y, sobre todo de su deseable lugar, circulación y difusión en el mundo museístico (antropológico o del arte contemporáneo). Especial énfasis es otorgado a la consulta y la negociación de cualquier punto relativo a la producción de conocimiento e informaciones relativas a las obras.

---

<sup>570</sup> La guía previamente contextualiza esta afirmación, ya que muchas de estas narrativas también cuentan la génesis de las sociedades Aborígenes de Australia: “(...) there are a number of different theories about the origins of Aboriginal people in Australia. Indigenous people state that the genesis of our many languages groups was in Australia and usually through supernatural ancestral agency, and not the result of migration from some other land” (MQB 2007:10) Para más información sobre ésta génesis V. de nuevo los artículos de Christine Nicholls de 2014, o Morphy (1991 o 1998) o Caruana (2003) o Bird Rose (1992).

Finalmente se hace una mención explícita a las políticas históricas de carácter colonial y racial que llevaron al genocidio a través de la desposesión y deslocalización territorial, a las políticas de asimilación y al robo de niños Aborígenes de principio de 1900 hasta principios de la década de 1970<sup>571</sup>. Los efectos de las mismas marcan el contexto social actual de éstas, su rol en la sociedad nacional y afectan de manera directa e informan la creación artística de las obras Aborígenes contemporáneas, en las que mayoritariamente hay alusión directa a ellas o a sus consecuencias (siendo, en parte, la eclosión de la práctica artística una de estas consecuencias), como es el caso de todos los integrantes del primer encargo para el *Musée du quai Branly* y sus obras.

---

<sup>571</sup> V., *Bringing them home : report of the National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children from their Families* (1997); Moses 2005; Tatz 1999- En otro orden de documentación, V. la película *Rabbit-proof fence* (Phillip Noyce -dir- 2002) basada en el libro biográfico *Follow the Rabbit-Proof Fence* de Doris Pilkington Garimara.

## 12.- LA REVISIÓN Y CRÍTICA HISTÓRICA COMO FORMA DE RESTAURACIÓN DE LA VOZ ABORIGEN.

La contextualización histórica que aparece en la guía curatorial como marco en el que se insertan las creaciones de los ocho artistas involucrados en el encargo, subraya la importancia, en las líneas museográficas actuales, de la revisión histórica de los hechos coloniales. Precisamente éste es uno de los puntos fuertes de la selección de las obras de Perkins y Croft, donde todos los artistas, al expresar su identidad a través de su obra y su voz, precisamente revisan el pasado colonial largamente silenciado en Australia, y poco conocido en Europa, ofreciendo, por lo tanto, nuevas aproximaciones a sus obras, sus identidades y sus historias al público.

Como ejemplo de ello a continuación se desgana esta revisión histórica (y crítica a situaciones presentes derivadas de la colonización) a través de las obras de la selección. Este es uno de los puntos troncales en la autorepresentación Aborígen para dar a conocer sus culturas e historias al mundo, como ya hemos visto en los anteriores bloques de este estudio.

**Lena Nyadby**, como Paddy Bedford, ambos artistas de la zona del este de las Kimberley y del centro de arte de Warmun, hacen referencia en sus obras a la historia colonial de la región, al territorio y a las narrativas ancestrales del *Ngarranggarni*. A través de su pintura de ocre naturales sobre telas o plafones de cartón o madera (materiales distintivos de la región), continúan con la tradición pictórica ceremonial inaugurada por Rover Thomas y Paddy Jaminji, conocida como *Gurrir Gurrir*<sup>572</sup>. Más concretamente, las narrativas pictóricas de Nyadby refieren a *Dainnul* ser ancestral (un pez barramundi) de la zona relativa al territorio de su padre y de la que la artista tiene custodia. Las narrativas asociadas a *Dainnul* describen la configuración geológica y orográfica del territorio familiar de Nyadby y regula a través de las enseñanzas relativas a las historias ancestrales asociadas a él los comportamientos sociales, culturales y políticos, a nivel grupal y a nivel individual

---

<sup>572</sup> “The ceremony, or balga as it is known in Gija, was conceived by Rover Thomas following a series of dreams he experienced. In these visions, an elderly woman who had recently died (on board an emergency helicopter flight) from injuries sustained in a car accident, revealed the story of her afterlife travels from the site of her death to her home community of Warmun. Travelling eastwards from the western coast of Australia, the woman encountered other spirit beings and sacred sites. These events she related to Thomas who then interpreted them for Paddy Jaminji and others to reveal through performance and as symbols painted on boards held aloft by dancers. (...) The Gurrir Gurrir was also the catalyst for the emergence of this distinctive regional art movement for another reason. The accident that killed the elderly woman occurred on a cyclone-flooded road at Warmun. Cyclone Tracy, which demolished the city of Darwin in 1974, was perceived as a warning from Garloomoony (the Rainbow Snake) to all Aboriginal people against the loss of their culture” (Perkins y Croft 2006:35). Para más información sobre la ceremonia y la narración histórica de hechos coloniales de las obras de las Kimberley y Warmun V. Morvan 2010, 2014 y/o Caruana 2002. Para saber más sobre la importancia del ciclón Tracy como aviso de pérdida cultural y la importancia transformadora para las culturas Aborígenes V. Glowszveski y Henry 2011: 11-35. Por último para comprender más sobre las concepciones culturales Aborígenes en relación a la vida prenatal y post-fallecimiento V Morphy 1998.

(como las obras del resto de artistas vinculados al encargo, salvo las de Michael Riley y Judy Watson, que hablan del mismo tema de manera distinta, y la de Gulumbu Yunnupingu que lo hace a través del paisaje celestial y no del paisaje físico terrestre). Nyadby a través de sus descripciones culturales del territorio en las obras, presenta las transformaciones que este territorio ha sufrido por la industria ganadera y, sobre todo, por la minera, encontrándose en sus territorios ancestrales la explotación de minerales (diamantes) más grande de Australia. La deslocalización y desposesión territorial –ligada a los conflictos de frontera coloniales, a la expansión de la industria ganadera y de la minera, a las políticas de asimilación coloniales- forman parte del arte de Nyadby y de Paddy Bedford, y en general del arte de las Kimberley. La obra de Nyadby es polisémica, refiere a la vez a *gernerre*, el término Gija para nombrar las escarificaciones corporales tradicionales, y a *jimbirla*, las formaciones rocosas del territorio de su padre. Es en el reflejo formal entre *gernerre* y *jimbirla* que las relaciones entre gente y territorio, arte y cultura, lo ancestral y lo cotidiano pueden ser comprendidas, ya que una informa la otra y viceversa, haciéndolas fuertemente imbricadas a nivel de génesis ancestral. Igual de imbricada que la práctica artística contemporánea con la práctica estética tradicional.

En el caso de **Paddy Bedford**, sus narrativas están también asociadas a la transformación (y repercusión cultural, social y territorial) de la industria ganadera, que marcó parte de su vida, pero sobre todo con los conflictos en la zona de frontera colonial, entre grupos Aborígenes y no-Aborígenes<sup>573</sup>. Parte de las masacres de la región del este de las Kimberley afectaron a familiares de Bedford y éste a través de su arte y las memorias orales relativas a los hechos articula en sus cuadros formas de visualización de esta parte silenciada, durante años, de la historia de Australia y con el arte también vehicula la reconciliación entre los hechos del pasado y el presente. En la obra *Thoowoonggoony* para el museo Bedford muestra parte del territorio heredado de su madre, en especial una cueva donde los huesos de la hermana de su madre fue enterrada, siguiendo la ley y protocolo tradicional<sup>574</sup>. La cueva hoy la cruza una carretera (Perkins y Croft 2006: 23), elemento que remite a

---

<sup>573</sup> De hecho nombre y apellido del artista están ligados a ambos temas: explotación ganadera y masacres de no-Aborígenes a poblaciones y grupos autóctonos de la región. “(...) Bedford worked on East Kimberley cattle stations as a stockman and drover for most of his life. He takes his name from the vast cattle station where he was born, Bedford Downs. As a newborn baby he was given the name “Paddy” at the insistence of the then manager of the station, the infamous Paddy Quilty. Yet for Bedford the ties to this country run far deeper than the token significance patronisingly given by one in a succession of White bosses who disenfranchised entire communities of traditional landowners” (Perkins y Croft 2006:23)

<sup>574</sup> Para más información de las prácticas tradicionales y protocolos vinculados a los procesos de enterramiento en la zona de las Kimberley se recomienda ver la película-documental *Dark science* (2007), que propone una forma singular, ética e investigada de aproximarse a este conocimiento cultural de raíz antropológica mezclando historia e ideología evolucionista colonial, con práctica de recolección etnográfica para museos europeos a principios del siglo XX, y problemáticas en torno a la repatriación de los objetos recolectados durante las misiones etnográficas coloniales. La película explora la misión del científico sueco Eric Mjoberg en la zona de las Kimberley (1910-1911/1912) -la primera misión sueca en Australia- y la obsesión que el líder de la expedición etnográfica tuvo en el robo de cuerpos que estaban en proceso de ser enterrados siguiendo el protocolo tradicional. Estos cuerpos fueron conservados durante 80 años en los

la desposesión territorial y al choque de valores culturales y económicos de nuevo. En su obra los elementos del paisaje, se configuran como mapa topográfico y cultural a la vez (del mismo modo que para todos los artista presentes en el encargo, salvo Michael Riley y Judy Watson), y los tamaños de las características del paisaje representadas en la obra están en correlación a su importancia cultural y no en relación a su tamaño real.

**Tommy Watson**, como los otros artistas que forman el vasto y diverso movimiento de los desiertos occidental y central de Australia –representado en el encargo también por Ningura Napurrula–, en sus obras “have imaginatively reclaimed their country” (Perkins y Croft 2006:47) y, a la vez, en la convergencia “of contemporary painting techniques and traditional visual language presents a culturally and economically viable means for artists and their families to continue living on their homelands in twenty-first-century Australia” (Perkins y Croft 2006:47). Watson era un joven la primera vez que los misioneros llegaron a sus territorios grupales, por lo que “as a child Watson lived a traditional life in the outer reaches of the Gibson Desert, absorbing the ancestral stories, collectively known as Tjukurrpa, and their relationship to the environment” (Perkins y Croft 2006:47). En su obra, Watson aborda y da continuidad a este conocimiento, por lo que ésta es “an invocation of his knowledge as a respected elder and his resevoir of early life experiences” (Perkins y Croft 2006:47). Específicamente, la obra para el encargo de Watson hace referencia a *Wipu rockhole*, un importante “ojo de agua” (*waterhole*), situado en los territorios ancestrales de su abuelo, sobre los que Watson tiene custodia - tangible e intangible – de los conocimientos asociados a él. La obra de Watson recupera sus conocimientos ancestrales y las formas de socialización tradicionales de su grupo antes del contacto afirmando la continuidad de este conocimiento a pesar de las duras políticas de protección y asimilación australianas, y todo ello lo localiza en el territorio, reclamando su soberanía sobre el mismo.

**Ningura Nupurrula** es una de las artistas senior que iniciaron el movimiento artístico de pintura femenina en la zona de Haasts Bluff y luego Kintore en 1995, siguiendo el ejemplo iniciado en 1971 por los hombres de la comunidad de Papunya. Durante años, Nupurrula ayudó en las tareas pictóricas a su marido Yala Yala Gibbs Tjungurrayi, miembro fundador de la *Papunya Tula Artists* y, por consiguiente, del movimiento de acrílicos de los desiertos. Como otros de los artistas de edad más avanzada del encargo (como Mawurndjul o Bedford) Nupurrula vivió una creció en un contexto sin contacto. Sus obras ponen de relieve el conocimiento tradicional (*tjukurrpa*) sobre el que la artista tiene custodia, así como de los territorios ancestrales asociados a este conocimiento y en los que pasó su infancia, antes de llegar a Papunya en 1962 dentro de un coche de la *Northern*

---

almacenes del museo sueco de etnología –sin ser analizados ni documentados, más allá de la documentación que hizo durante la misión el mismo Eric Mjoberg–, hasta su repatriación a principios del siglo XXI, como narra el documental.

*Territory Welfare Branch*<sup>575</sup>. Las obras son referencia, como en el caso de Watson, de reclamo sobre el territorio y de reafirmación de la identidad. Parte de la obra de Nupurrula para el encargo del *Musée du Quai Branly* refiere a información restringida a los miembros de la comunidad, que es oscurecida en la obra del encargo a través de la pátina roja que hace de fondo a la pintura (Perkins y Croft 2006:31).

**Michael Riley**, en la selección de 7 de la 10 imágenes icónicas –vaca, boomerang, Biblia, ángel, ala, pluma e insecto- de la série *Cloud* de 200, para el *Musée du quai Branly* el artista pone de relieve “the opposing values of Aboriginality, Christianity and pastoralism” (Perkins y Croft 2006: 39). Brenda Croft ofrece las articulaciones narrativas de las imágenes de Riley:

“In Riley’s images an earthbound angel averts its face as if in despair at the human cost of conquest, while an open bible floats face-down in the open sky. The cow symbolises the clash of Indigenous and colonial economies, where the hunting of farm animals by Indigenous people in the absence of decimated native food stocks was met with swift and devastating retribution. Frozen in a moment of suspended animation, the boomerang could symbolise the cataclysmic “interruption” of colonisation to Aboriginal society, although perhaps it is just paused –a symbol of remembrance and hope. For Riley, the feather was “a Messenger, sending simple messages on to people and community and places” –not unlike the artist himself-” (Perkins y Croft 2006: 39).

Junto con la selección explícita de esta obra para el *Musée du quai Branly*, la selección de Riley como integrante del encargo, es significativa e ilustrativa de la histórica presencia de la *Boomalli Artists Co-operation*, de la que fue un miembro fundador, y de las demandas y luchas de los artistas integrantes de esta cooperativa (“that the identity and work of contemporary urban-based Aboriginal artists be taken seriously by the art world” Perkins y Croft 2006:39), ampliamente relacionadas, como ya se ha narrado, en relación a presunciones extraAborígenes en relación a la autenticidad (de medios

---

<sup>575</sup> Institución gubernamental encargada de llevar a cabo las políticas de protección y asimilación sobre las sociedades y grupos Aborígenes del Territorio del Norte. Entre sus funciones se encontraban patrullar en las regiones desérticas en busca de grupos que aun llevaban un estilo de vida tradicional y llevarlos a una comunidad o misión administrada por el gobierno y la misma Welfare Branch, como eran Papunya, Yuendumu o Haasts Bluff operando una desposesión –cultural y física- de las sociedades con sus territorios ancestrales e inmovilizándolos en una comunidad o misión lejos de los mismos; y otra de las funciones de la Welfare Branch era llevar a cabo las políticas relativas a los niños Aborígenes (descritos y catalogados racialmente en esa época como “full-blood” o “half-cast”): alejamiento forzado del seno familiar y grupal y envío de los mismos a orfanatos, casas de acogida, misiones o como sirvientes en familias (no-Aborígenes) acomodadas. La finalidad: la asimilación en la sociedad blanca, y por lo tanto la desAboriginalización y la aculturación. De nuevo, V. V., *Bringing them home : report of the National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children from their Families* (1997); Moses 2005; Tatz 1999 o los recursos oficiales de la página web de Human Rights Australia: <https://www.humanrights.gov.au/publications/bringing-them-home-stolen-children-report-1997>.

artísticos, modos y lugares de producción) pero también en relación a la autenticidad ligada al discurso de Aboriginalidad por descendencia<sup>576</sup>.

**Judy Watson** ancla su trayectoria artística en la herencia Waanyi por parte de su madre. A través de su arte Watson “effectively checkmates the endgame prophesied for Aboriginal people as a result of colonisation” (Perkins y Croft 2006:43), y afirma “her personal expression of Aboriginality” (Perkins y Croft 2006:43). Parte de la obra de Watson, así como de su identidad artística, surge de la investigación en la historia familiar relativa a su abuela materna, que le lleva a narrar experiencias de su abuela en la frontera colonial de Queensland (donde, como Bedford, en la zona de las Kimberley, el choque cultural entre Aborígenes y no-Aborígenes fue sangriento) y, en especial, a tocar temas de género relacionados con “historical disenfranchisement of Aboriginal women” (Perkins y Croft 2006:43) en estas situaciones históricas. Los viajes a territorios ancestrales de su familia materna en Queensland, en búsqueda de “intransient vestiges of past presences in the landscape” marcan una segunda etapa de su obra, en la que se busca afirmar esta presencia cultural y social pasada ampliamente negada y parcialmente borrada del territorio. Estos viajes son completados, y encuentran su contrapartida, su expresión física, en sus estudios en instituciones museográficas etnológicas europeas donde trabaja en los archivos excavando en búsqueda de materiales - no catalogados muchos de ellos, anónimos todos en su mayoría - de objetos culturales recolectados por parte de los colonos en los territorios de su familia, siendo una de las artistas que ejemplifican el “giro etnológico” (*ethnological turn* Harris y O’Hanlon 2013) del arte contemporáneo. Ambas obras para el *Musée du quai Branly* (*Museum piece* 2006 y *Two halves with bailer Shell* 2006<sup>577</sup>) remiten a esta segunda fase de su trayectoria, en la que Watson hace aflorar cuestiones críticas relativas a la expropiación material de estas sociedades, de las narrativas y presentaciones museográficas de los mismas en el ámbito europeo y pone en primer plano la inalienable relación entre gente y territorio para la sociedades Aborígenes, denunciando a través de su arte “the

---

<sup>576</sup> Para más información sobre la obra de Michael Riley visitar especialmente la página web de su fundación <http://www.michaelriley.com.au/> y la página web asociada a la exposición retrospectiva que la *National Gallery of Australia* le dedicó en 2006: *MICHAEL RILEY sights unseen* (*National Gallery of Australia*, Canberra, 14 July – 22 October 2006) comisarida por Brenda Croft: <http://www.nga.gov.au/Exhibition/RILEY/Default.cfm?MnuID=1>. En ambas referencia se encuentran una gran cantidad de materiales asociados a la obra de Riley así como materiales inéditos relativos a entrevistas, ensayos, documentales, etc del mismo artista. Si se desea aún completar más la información relativa al artista V. también el catálogo de la exposición: Brenda Croft (2006), *MICHAEL RILEY: sights unseen*. Canberra: national gallery of Australia.

<sup>577</sup> Descripción de la obra por parte de las comisarias del encargo: “With its inner concentric detail, the visible “half” in Watson’s ceiling installation at the Musée du quai Branly is an organic form suggestive of a Split seedpod, or the fossils for which the artist’s country is renowned. The image of the bailer Shell also has significance beyond the literal representation of a found natural object. Aside from its utilitarian role as a container for water or ochre, the Shell is a symbol of resistance and survival. A recurring icon in the artist’s dreams, it is ultimately suggestive of a feminine form. Set in relief against an undulating blue ground, which for the artists represent the “colour of memory”, the anthropomorphic shell appears as if borne on the tides of history” (Perkins y Croft 2006:43)

systematic dispossession of Indigenous people from their land and culture” (Perkins y Croft 2006:43). En un giro más, las anotaciones de estos objetos etnológicos encontrados y la translación que de ellos hace en su arte, permiten que los mismos sean cultural y estéticamente reafirmados y reapropiados, como proceso de remediación material y biográfica a la vez<sup>578</sup>. En su proceso de translación artística “Watson reclaims the “lost” treasures of the past for present and future generations” (Perkins y Croft 2006:43) mostrando el poder conciliador y de empoderamiento que ejerce a través de la práctica artística, como todos los artistas representados en este primer encargo.

**John Marwundjul**, como Gulumbu Yunupingu, en su obra hace referencia a los territorios de Arnhem Land. En el caso de Marwundjul a las regiones del oeste de esta zona. Su obra y trayectoria pictórica está totalmente vinculada a la fuerza espiritual de sus territorios ancestrales, y a las densas narrativas geográficas ricas en ancestros creadores que pueblan la flora, fauna y la orografía de esa región. Con la descripción pictórica de estos elementos culturales y espirituales del territorio, Marwundjul reclama de nuevo la autoridad, pertenencia y la categoría de propietario tradicional sobre los mismos territorios, hechos que afirma a través de desplegar el amplio conocimiento cultural que de ellos tiene. La obra de Marwundjul en el techo de la librería del *Musée du quai Branly* se refiere a “spiritual power of the ancestral forces that reside at the site of Milmilngkan” (Perkins y Croft 2006:27), y la columna pintada *in situ* por el artista, en la misma librería, se refiere a un *lorrkkon* (tronco de madera ahuecado que sirve en los procesos de entierro de restos humanos en los protocolos funerarios de la zona del artista y que se decoran con simbología asociada a los tránsitos entre un mundo y el otro y con narrativas vinculadas a la persona fallecida<sup>579</sup>). En inglés *lorrkkon* es “hollow log coffin”). En el caso de la obra *Mardayin* para la columna del museo, la narración plasmada con estilo geométrico refiere a los lirios acuáticos, asociados a la transición del espíritu del fallecido. La columna como *lorrkkon* en el encargo recuerda de nuevo la parte más sangrienta de la historia de la colonización australiana y puede considerarse como referencia simbólica al *The Aboriginal Memorial* supervisado e ideado por Djon Mundine<sup>580</sup> para el marco del bicentenario.

---

<sup>578</sup> La obra *Museum piece* 2006 para el *Musée du quai Branly* se enmarca específicamente en este contexto. En los objetos anotados por Watson en sus investigaciones museísticas muchos eran para “worn to cover or ornament the body, and created within natural materials such as human hair, grasses, split cane and ochre, the works retain the physical essence of their makers and the land. The thought that some of the Works may have been made with the hair of her ancestors was a revelatory moment for Watson. She recalled being told that the old people could tell where a persona was from by touching their hair. (...) By carefully avoiding exact replication, Watson respects potential hidden meanings and shuns the practice of scientific or ethnographic documentation.” (Perkins y Croft 2006:43)

<sup>579</sup> Para más información V. Morphy 1998 o 2001.

<sup>580</sup> Uno de los principales y pioneros comisarios Aborígen y otro de los participantes más activos en los procesos de promoción, inclusión, aceptación, difusión y más relevante aún, cambio taxonómico de las prácticas artísticas contemporáneas Aborígenes australianas para su entrada en el mundo del arte contemporáneo. Como hemos visto en el bloque anterior esta promoción también es internacional.

Por último, **Gulumbu Yunupingu** en su obra hace referencia a *ganyumirri garak* (a star-filled universe” – Perkins y Croft 2006:51-). Dos historias ancestrales informan la obra de Yunpingu, ambas asociadas al cielo y a las constelaciones, ambas hacen referencia a las vinculaciones entre el universo, la tierra y el territorio, pero, por encima de todo a los lazos entre la gente. Ella pertenece a la región y a los pueblos de la “*morning star*”, de la zona de Arnhem Land. Sus obras informan del firmamento, las estaciones, y la vegetación, sus cambios y como conseguir depende de qué productos según la época del año. Como líder sanadora que es, su obra hace reflejo a la “bush medicine”, los remedios y terapias naturales que forman parte de su conocimiento ancestral comunitario. Su obra, formada por múltiples registros de estrellas, unas más visibles, otras menos y otras invisibles, habla de las conexiones entre las mismas, presentes, aunque no visibles. Sus palabras sobre su obras, sobre el carácter del encargo, sobre su cultura, fueron las elegidas como presentación global del proyecto, descrito como “*a gift to the world*”: un regalo de las formas de entender y estar en el mundo de las sociedades Aborígenes australianas, de preservación del territorio, de preservación de la cultura mezclando viejas y nuevas formas artísticas, del arte como vehículo de articulación de conocimiento, como vehículo de entendimiento intercultural, como vehículo de reafirmación de las identidades, como forma de preservación de la cultura, como forma de empoderamiento, como forma de denuncia, celebración, resiliencia y también como forma de reconciliación entre grupos Aborígenes y no-Aborígenes en el contexto nacional e internacional.

Todas estas trayectorias personales y artísticas de los artistas seleccionados para el encargo, afloran en las obras, convirtiéndolas en objetos de representación de su Aboriginalidad y de su comprensión de la misma, convirtiéndolas en actos de contestación a clichés y estereotipos exógenos y su vez ejemplifican como el pasado colonial y la marginalización gubernamental de sus culturas (a través de políticas de protección, asimilación y aculturación) marcan sus formas artísticas presentes, su comprensión de mundo actual y la formación de su propia Aboriginalidad. Es a través de sus obras y del encargo planteado como proceso colaborativo e intercultural que estos artistas ganan control sobre su representación, pudiendo transmitir su verdad al mundo.

### 13.- EL ENCARGO Y LA CEREMONIA DE APERTURA COMO “ZONA DE CONTACTO”.

“... a contact zone can never be reduced to cultural dominance or (more positively) education, acculturation, progress, etc. The concept deflects teleologies. (...) “In *Routes* I found it useful to think of museums (and a wide range of heritage cultural performance sites) as “contact zones” because it opened them up to contestation and collaborative activity. It helped make visible the different agendas –aesthetic, historical and political- that diverse “publics” bring to contexts of display”. (Clifford 2003:34)

En la cita anterior James Clifford recupera parcialmente el concepto de Louise Mary Pratt para usarlo en el espacio de interacción intercultural que posibilita el contexto museístico. Tanto el encargo y su proceso de materialización como también la ceremonia de inauguración de la instalación de las obras que se llevó a cabo en Junio de 2006 durante el marco de celebraciones asociadas a la apertura del museo, pueden analizarse bajo tal definición.

Como se ha ido desglosando a lo largo de este bloque, los procesos de diálogo, cooperación y participación que marcan la naturaleza del encargo otorgan un control amplio a los actores indígenas involucrados en él, que lo utilizan en términos de autorepresentación conjunta (cultural, artística y de identidad étnica) pero también como espacio de contestación, revisando, desafiando e incitando a la reflexión<sup>581</sup> a través de la selección de artistas y obras.

Tanto la agenda interna de los actores Aborígenes implicados en el encargo, como la contestación y autorepresentación conjunta que éste articula encuentran también un espacio de acogida y de difusión en la ceremonia de inauguración de las instalaciones de las obras del edificio de la Rue de l'Université. Esta ceremonia tuvo lugar en el marco de la semana de eventos relacionados con la apertura del museo, en Junio de 2006. La inauguración se articuló bajo la premisa de una ceremonia participativa, donde acudieron los comisarios y artistas (y en su falta, sus representantes) australianos, los representantes del museo y los representantes diplomáticos de ambos estados involucrados en el proyecto. Esta ceremonia de inauguración estuvo marcada no sólo por la presencia y la voz, sino también por los protocolos culturales y ceremoniales de los grupos

---

<sup>581</sup> Una reflexión en torno, como hemos visto ya: a los procesos coloniales en los diferentes estados australianos, la naturaleza de la prácticas artísticas contemporáneas de estos grupos, a clichés y representaciones tradicionales de Aboriginalidad exógenas (de raíz unidireccional europeas), a las realidades actuales de estos grupos diversos, a la relación con el medioambiente, ... entre otros elementos.

Aborígenes. La inauguración constó de tuvo 3 partes: la ceremonia de humo; las danzas y los parlamentos<sup>582</sup>.

La ceremonia de humo constituyó la bendición interAborígen de la inauguración de las obras pero también de los significados intraculturales e interAborígenes asociados a ellas, algunos de carácter ancestral e incluso secreto, en su nuevo marco de acción y visibilidad permanente fuera de las zonas territoriales asociadas a ellos<sup>583</sup>. Emma Councillor cantó durante la ceremonia de humo.

Las danzas junto con la música, la percusión, el canto, la decoración corporal y los objetos pertenecientes a la parafernalia ceremonial constituyeron la bienvenida celebrativa de las obras y el cierre del encargo. A nivel de estudios museísticos, debemos apuntar la relevancia conceptual y la posibilidad de una mejor comprensión intercultural que canaliza este tipo de ceremonia en el marco de inauguración del museo. En ella se ponen de relieve las funciones y significaciones intraculturales que muchos de los objetos que alberga la colección del museo tienen en sus culturas de origen. Como es bien sabido, los objetos que se visitan en el interior del museo quedan estetizados (Ocampo 2011 y 1985), despojados de sus contextos de visualización, recepción y por lo tanto de comprensión intracultural (si no hay materiales fílmicos que ofrezcan su contexto de acción). En esta ceremonia los objetos son reapropiados cobrando vida de nuevo, y no pueden ya concebirse como estáticos o individuales, fragmentarios, ya que forman parte de un todo ceremonial. Sus efectos estéticos quedan re-enmarcados en un plano más amplio, donde no es sólo la forma lo que determina su valor sino su forma y función puesta en contexto con el resto de elementos que conforman la ceremonia (pinturas, movimiento, percusión, música, otros objetos)<sup>584</sup>. Por todo ello, a los objetos se les confieren otras significaciones y nuevas formas de visualización, y, consecuentemente esta ceremonia de apertura se convierte en un punto de acceso conceptual muy válido a las colecciones que alberga el museo, a las prácticas museográficas actuales y, más concretamente, ayuda a contextualizar y comprender mejor los escenarios a los que remiten y de los

---

<sup>582</sup> V. los vídeos que Will Owen compartió en la plataforma youtube, que son un material de valor incalculable para este estudio y para entender la importancia personal, de los artistas y agentes involucrados, en el proyecto. Además es fuente primaria de cómo los comisarios y artistas entienden este proyecto, su significación y su desarrollo, así como de la importancia de la práctica artística como vehículo de articulación de conocimientos intraAborígenes y de intercambio intercultural. Los vídeos que refieren a las ceremonias de apertura son: *Indigenous Australian Ceremonies, Musee du quai Branly, part 1*: <http://www.youtube.com/watch?v=0aTn3Y9SbxQ> y *Indigenous Australian Ceremonies, Musee du quai Branly, part 2*: <http://www.youtube.com/watch?v=i0Z0YVLHpSs>Indigenous. Y los vídeos relativos a los discursos y parlamentos de comisarios, artistas y representantes son: *Australian Artists Speak at Musee du quai Branly, part 1*: <http://www.youtube.com/watch?v=Mtp4pkgTH3U>; *Indigenous Australian Artists Speak at Musee du quai Branly, part 2*: <http://www.youtube.com/watch?v=xbRs3dPaDLA> y *Indigenous Australian Artists Speak at Musee du quai Branly, part 3*: <http://www.youtube.com/watch?v=MrsLckQq2eM>.

<sup>583</sup> Recordemos que por su procedencia ancestral algunos de los símbolos y motivos pictóricos utilizados en las obras del encargo (como hemos visto) son considerados “imágenes-fuerza”, por lo que para dichos grupos culturales significa que están vivos, que tienen agencia y poder, por lo que deben tratarse con cuidado y con respeto. El humo es uno de los elementos que permiten la canalización de éstos.

<sup>584</sup> Ocampo 1985 y 2011.

que derivan intraculturalmente las obras del encargo. La dirección artística de las danzas ceremoniales y festivas Yolngu (Arnhem Land) y del Estrecho de Torres estuvo a cargo de Rhoda Roberts y Djakapurra Munyarryuan.

Posteriormente a esta bienvenida, hubo los parlamentos de los comisarios, artistas o representantes en su nombre<sup>585</sup>. Todos los actores involucrados que tomaron el micrófono afirmaron el carácter cooperativo del encargo; tanto artistas como representantes de los centros de arte, subrayaron la importancia de la consulta y de la negociación que estuvo presente durante todo el proyecto, así como el agradecimiento de la gestión que hicieron las comisarias Perkins y Croft y la capacidad que tuvieron éstas de involucrar a los artistas y a sus comunidades en el proyecto, como elemento clave del éxito del encargo.

A nivel de autorepresentación los parlamentos presentan las culturas Aborígenes de Australia, aunque múltiples, diversas y singulares como la cultura más antigua del mundo, la que ha tenido una continuidad cultural más larga y la maleabilidad de la misma que permite su actualización y validez contemporánea. Se presenta esta cultura como una tradición viva, en constante incorporación de elementos exteriores pero manteniendo en vigor y validez las concepciones ideológicas intrínsecas a ella, aunque cambiantes en su forma, canal y apariencia de expresión. Se presentan el arte y sus múltiples formas artísticas contemporáneas como inextricables de la cultura en el sentido más amplio, inextricables de los eventos históricos, de la conexión y responsabilidades que estas culturas tienen con el territorio (el cosmos en un sentido amplio) y como afirmaciones de Aboriginalidad: en global, las obras exploran qué significa la vida o el ser Aborigen hoy.

En su parlamento en el marco de esta inauguración, la artista Gulumbu Yunnupingu dijo: “My art talks about link. The link universe and the earth. The land. It’s not all about the land but people. There we are: what personality we have, what color we have, what tongue we speak. We are not different but one. I gonna leave you with 3 things: past, present and future. That’s all I can say.”<sup>586</sup> Éste es su “regalo al mundo” que da título y sintetiza, según Croft y Perkins, la naturaleza de este encargo: un regalo que reafirma las relaciones entre personas, en pasado, presente y futuro, a través de la comprensión de la diferencia y de la empatía, de la interculturalidad. Es un regalo cultural de las sociedades Aborígenes a Francia, pero también es un regalo de Francia a las sociedades Aborígenes, como dice Judy Watson en su parlamento, ya que el encargo ofrece voz a estas

---

<sup>585</sup> Los artistas que se dirigen a la audiencia son John Mawurndjul, Judy Watson y Gulumbu Yunnupingu. Linda Burney habla en nombre de Michael Riley (fallecido en 2004), Paul Sweeney en nombre de Ningura Napurrurla y como representante del centro de arte Papunya Tula Artists a la que pertenece la artista, y Mary Knights y Nyakul Dawson como representantes del centro de arte Irrunytju Arts y en nombre de Tommy Watson. Hetti Perkins y Brenda Croft abrieron los parlamentos.

<sup>586</sup> Transcripción (mía) de la parte final del discurso de Gulumbu Yunupingu en la ceremonia de apertura de las instalaciones Aborígenes en el edificio de la Rue Université del *Musée du quai Branly*. Fuente para la transcripción Owen 2006<sup>a</sup>, 2006b, 2006c.

sociedades y la posibilidad de compartir su cultura en sentido amplio con el mundo, agradeciendo el espacio para la autorepresentación. Además de intercultural, el proyecto de encargo se convierte en un espacio de diálogo interAborígen, como dice la misma Judy Watson, ya que el proceso permitió amplios intercambios entre las distintas culturas Aborígenes implicadas en el proyecto y diálogos que facilitaron una mejor comprensión de los diferentes estratos y realidades de vida Aborígen en Australia hoy, hecho que también ilustra la ceremonia de apertura para el público internacional. Éste es uno de los aspectos significativos del encargo, que sea culturalmente significativo para ambos extremos del intercambio implicados en el proyecto<sup>587</sup>.

En los parlamentos cobra voz las narrativas de autorepresentación Aborígen que delinear todo el proyecto y se hace visible la agenda de los actores Aborígenes implicados en el proyecto. Esta agenda es estética, cultural y sociopolítica a la vez y resume el carácter del encargo a nivel Aborígen australiano.

A nivel estético se afirma la categoría de arte de las obras del encargo, y se incide, más que en una categoría de arte transcultural universal (que es la que ofrece el *Musée du Quai Branly* a las obras que alberga), en el carácter contemporáneo de dichas obras, no sólo a nivel temporal sino específicamente en su contemporaneidad ideológica (como hemos visto a lo largo del estudio)<sup>588</sup>. También a nivel estético-artístico las obras del encargo se conciben más allá de la dicotomía entre lo tradicional y lo moderno, sino como un contínuum donde no existe tal oposición o en el que dicha oposición no tiene la potestad de otorgar valores relativos a la autenticidad o falta de ella a dichas producciones porque el valor a nivel intraAborígen está más allá de lo estrictamente estético o artístico. Esta concepción artística se traslada también a los socio-cultural, cuando se autorepresentan como “culturas y tradiciones vivas”, celebrando el anclaje cultural a más de 60.000 años de antigüedad a la vez que su estricta contemporaneidad temporal e ideológica. A ojos de las comisarias, esta visión socio-cultural, también canalizada a través del arte: “effectively checkmates

---

<sup>587</sup> Por ejemplo, la obra e instalación de Gulumbu Yunupingu en París se prueba altamente significativa para su grupo de procedencia cuando, para la construcción del *Garma Cultural Knowledge Centre* (una de las instituciones Aborígenes más importantes e influyentes a nivel nacional situado en la zona de Anrhem Land) se incorpora la idea de instalación del Musée du Quai Branly: se seleccionó una obra (*Garak, the universe*) en honor a la memoria de la líder Gulumbu Yunupingu, y se instaló en metal en la *verandab* y el techo del centro siguiendo unos patrones de visibilización próximos a los del museo parisino, que expanden el mensaje de la obra dentro y fuera del centro, que es el mismo que para el museo parisino: “The work is about the entire universe, all the stars that can be seen by the naked eye, and also everything that exists far beyond any scientific expedition or estimation – everything that can be imagined and all that cannot.” (Para este proyecto V. Grant 2015). El edificio se ha inaugurado este 2015 en motivo del *Garma Festival*, el festival Aborígen más importante de Australia, en la zona de Arnhem Land.

<sup>588</sup> V. Morphy 2008 y Burns Coleman 2007.

the endgame prophesied for Aboriginal people as a result of colonisation” (Perkins y Croft 2006:43<sup>589</sup>).

A nivel estético-cultural los parlamentos inciden en la no separación o en la imbricación que para dichas culturas tienen estos dos estratos: el arte como forma de expresión y representación de la cultura pero también como mecanismo de reencuentro con y de reactivación de conocimientos culturales amplios desnaturalizados o marginalizados fruto de los procesos coloniales y sus secuelas, operando remediaciones.

Igual que a nivel artístico se afirma la diversidad (y validez) de estilos, materiales, soportes de creación, contenidos y significados; a nivel cultural más amplio se incide en la diversidad y multiculturalidad Aborigen, que se hace extensiva en lo social y político. No obstante se subraya la unidad dentro de dicha diversidad artística, social y política bajo la etnicidad (la Aboriginalidad) que se sustenta en una forma de estar y entender el mundo específica, en parte arraigada a una base cosmológica y temporalmente circular, donde no hay separación entre pasado-presente-futuro; pero también una unidad fruto del colonialismo y sus secuelas, como eje y experiencia compartida entre los grupos Aborígenes.

Por ello a nivel de agenda política en la ceremonia se pone énfasis en la soberanía sobre el territorio, en la desposesión y deslocalización territorial (y cultural) que las obras transmiten y en las secuelas del colonialismo hoy, en afirmar la potencia del arte como herramienta política para ganar visibilidad y poder político-social a nivel nacional e internacional pero también como herramienta diplomática de diálogo y como forma de representación y de compartir dichas culturas con el mundo exterior.

La agenda de los actores Aborígenes implicados en el encargo cobra voz en dicha ceremonia de apertura a través de su autorepresentación; pero el encargo también ilustra las agendas de los otros actores implicados en el encargo. Entre ellos podemos mencionar la agenda del museo y de los estados involucrados en esta cooperación.

Por parte del *Musée du Quai Branly* como institución, que a través del encargo y los procesos de colaboración intercultural que informaron este proyecto cumplen con un doble objetivo referente a la institución: representar a las sociedades que forman parte de sus colecciones como sujetos vivos (no fosilizados) a través de sus prácticas artísticas contemporáneas y dialogar con ellos a través de éstas. Como hemos visto, estos son los dos elementos, junto con la falta de revisión histórica de la procedencia de las colecciones y su puesta en escena en el *Plateau des Collections*, más criticados a la institución aún después de su apertura. Con el encargo el museo cubre dicha área de acción.

---

<sup>589</sup> Mencionado en los parlamentos de apertura del museo y escrito en el libro citado.

Las obras Aborígenes se insertan también en el rol de reclamo y atención turístico-cultural que elige el museo a través de la propuesta arquitectónica de Jean Nouvel, que Van den Bosch conceptualiza como “*destination architecture*” y que define como una arquitectura “required to attract contemporary audiences” (Van den Bosch 2007:9). Como la misma Van den Bosch analiza, este tipo de arquitectura se ha convertido en una tendencia global en la renovación de museos o creación de museos de nueva planta bajo las señas de un arquitecto de renombre, una tendencia que afirma la imbricación de la cultura (los museos y su arquitectura), la importancia del turismo como generador de ganancias y la política (municipal y nacional de los estados donde se crean estos museos). Bajo este contexto Van den Bosch (2007) analiza el encargo y más concretamente la elección de obras contemporáneas Aborígenes por parte de Nouvel y del museo como parte de la estrategia de márketing y reclamo turístico de dicho museo, antes y durante su apertura. Este análisis lo hace en base al éxito en los mercados artísticos internacionales que las obras Aborígenes pos1970 cosechan a lo largo de la década de 1990 y, como hemos visto a nivel europeo, a su entrada en los circuitos del arte contemporáneo global.

En último lugar, por parte de las “agendas” de los gobiernos francés y australiano involucrados (económica y diplomáticamente) en esta propuesta artístico-cultural, varios expertos en museos y relaciones internacionales (D. Thomas 2008 y 2010, Van den Bosch 2007, Lebovics 2007 y 2010 y Martin 2011) inciden en que la acción ilustra la potencialidad de la cultura de establecer lazos diplomáticos entre países pero también para tapar vacíos en las agendas políticas de los respectivos gobiernos. En el caso australiano como sintetiza: “The enthusiastic and generous support of the Federal Government of Australia (...), for the commission and promotion of Aboriginal art was also strategic, given the dismal failure of government policies to improve the social, economic and health status of their indigenous population” (Van den Bosch 2007.4), en relación al llamado “problema Aborigen”, hecho que también analiza Martin (2011).

En relación al gobierno francés, de forma mucho más compleja, general y ligada a la totalidad del proyecto museístico estos mismos analistas indican que a nivel de geopolítica internacional, usando las palabras de Lebovics como resumen:

“French policymakers have decided to mobilize the nation’s vast stocks of cultural capital in the interest of expanding advantageous relations with the formerly colonized (...) “this strategy –or the way it is being done, of course, can elicit suspicion, even hostility from the once-colonized (...) there is no doubt that a politics of cultural outreach is meant for the long term and that it is worldwide in reach” (Lebovics 2010:105)<sup>590</sup>.

---

<sup>590</sup> Para una análisis completo de esta agenda geopolítica en torno al proyecto del museo V. el mismo Lebovics 2010 o 2007, pero también D. Thomas 2008 y 2010, Dias 2008 y Clifford 2007, entre otros. Muchos

Por otro lado, también a nivel nacional francés, como analizan Dias (2007b, 2008), Wildburger (2010) o Castejón (2009), el museo se sustenta en los valores de la república francesa que extiende a lo universal, apelando a la igualdad de las culturas, sociedades y las artes<sup>591</sup>, hecho que tapa o cubre (pero también desvela) las problemáticas político-sociales en torno a la concepción que tiene el estado francés en relación al lugar que ocupan la diversidad y la diferencia cultural en el seno nacional, de afectación directa a las políticas de inmigración francesas que constituyen uno de los principales desafíos para los gobiernos franceses.

Como dice Ocampo en relación a las renovaciones de los museos etnográficos hoy y es específico sobre la creciente valoración de los objetos en éstos como arte y ya no artefacto: “Es evidente que la revalorización del arte primitivo están en el centro de las relaciones entre Europa y sus excolonias, es decir claramente inscrita en un contexto político, y que depende de variables que no se agotan en los criterios estrictamente museísticos o de la historia del arte” (Ocampo 2011:108).

En relación a lo político en sentido estricto y a la política que configura cada acción, y por lo tanto en relación a de las diferentes agendas de los actores implicados en el proyecto de encargo es útil retomar las palabras de Michael Ames de 1991: “curation and museum policy can no longer make undisputed claims for the privileges of neutrality and universality. Representation is a political act. Sponsorship is a political act. Curation is a political act.” (Ames 1991:13). En el siguiente apartado analizamos el rol de la representación arquitectónica que elige el museo de la mano de la propuesta de Jean Nouvel, que constituye el marco arquitectónico pero también ideológico para las obras del encargo. Esta representación arquitectónica tampoco es neutral, y puede ser leída como política también, aunque nos centraremos más en sus afirmaciones ideológicas (que en sí son también políticas).

---

de estos análisis se basan en gran parte en el discurso inaugural pronunciado por Jacques Chirac para la apertura del museo en Junio 2006. V. Chirac 2006.

<sup>591</sup> Uno de los objetivos específicos del museo, como apunta el mismo Chirac en su discurso inaugural. V Chirac 2006.

## **14.- MARCO ARQUITECTÓNICO DE LAS OBRAS DEL ENCARGO: EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO DE NOUVEL PARA EL MUSEO. POLÍTICAS Y POÉTICAS DE VISUALIZACIÓN.**

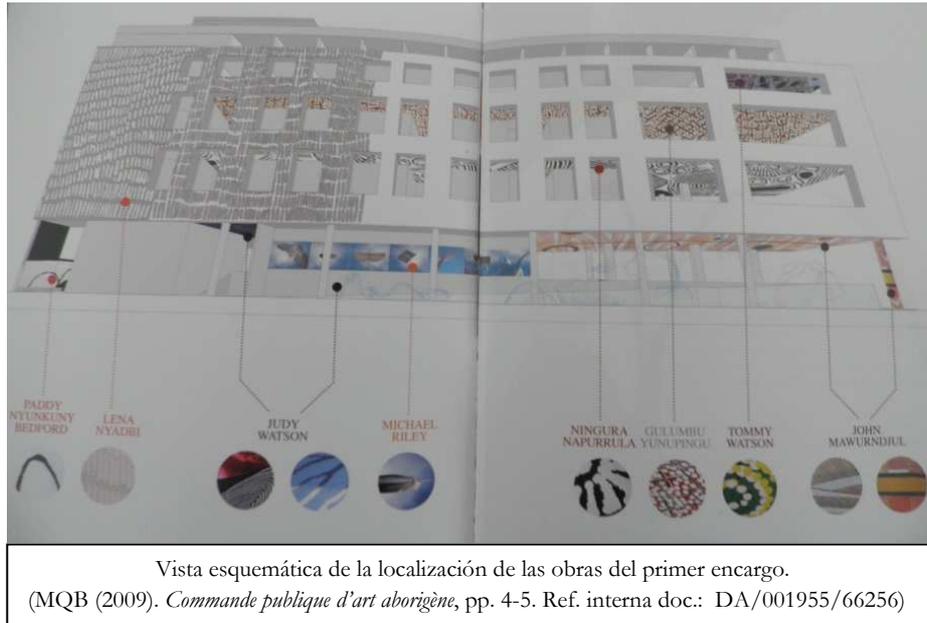
Como se subraya en todos los textos oficiales (Australian Council for the Arts 2006, MQB 2006a, 2006b, 2006c, 2008 y 2009) el encargo de las obras australianas es indisociable de la propuesta arquitectónica y conceptual propuesta por Jean Nouvel para la institución, que a la vez es a quien tuvo la idea de encargar ciertas obras Aborígenes contemporáneas para formar parte del entramado arquitectónico.

Según las mismas informaciones oficiales el encargo de obras se presenta como una totalidad, a pesar de estar constituido por diez obras distintas y singulares de ocho artistas diferentes<sup>592</sup>. Así mismo, los elementos innovadores de dicho encargo, según las mismas fuentes oficiales, están relacionados con su localización y sus políticas y poéticas de visibilidad. Las obras se ubican todas ellas en los edificios de la Rue de la Université, la puerta de entrada secundaria del museo, en los edificios reservados a consulta de archivos y oficinas de los trabajadores del complejo museístico. Éstas fueron, teóricamente, ubicadas de forma estratégica para ser vistas desde pie de calle, tanto de día como de noche (que están iluminadas) ofreciendo un reclamo a los paseantes, potenciales visitantes del museo<sup>593</sup>.

---

<sup>592</sup> « Le principe général du projet établi par la commande est de réunir en une seule unité de présentation des œuvres contemporaines originales. » (MQB 2009:4)

<sup>593</sup> « Pendant toute la conception du projet, les conservateurs ont suivi les idées directrices de Jean Nouvel. Celles-ci préconisaient une présentation permanente des œuvres, de jour comme de nuit, avec un point de vue privilégié depuis la rue afin de rendre ces œuvres accessibles au public présent et futur ». (MQB 2009:4). Este punto se puede poner en relación con las estrategias de publicitación del museo que mencionaba Van den Bosch en su estudio anteriormente citado (Van den Bosch 2007).



La anterior imagen ilustra la ubicación de cada una de las obras del primer encargo para el *Musée du Quai Branly*. De izquierda a derecha y abajo a arriba se encuentran:

- 1.- Paddy Nyunkuny Bedford. Obra: *Thoowoongoonarrin*, 2006 (Planta baja, extremo oeste de la fachada de la Rue de l'Université)
- 2.- Lena Nyadbi. Obra: *Jimbirla & Gernerre (Spearheads & Cicatrice)*, 2005 (Extremo oeste de la fachada del edificio de la Rue de l'Université)
- 3.- Judy Watson. Obras: 1) *Museum piece 2006* (fachada inferior de cristal externa del edificio de la Rue de l'Université), 2006; 2) *Two halves with bailer shell*, 2006 (plafones interiores del techo en la recepción del edificio de oficinas de la Rue de l'Université, planta baja)
- 4.- Michael Riley. Obra: *cloud 2006* (siete de la 10 imágenes de la serie de 2000), 2006 (rampa interior de acceso a la recepción del edificio de oficinas de la Rue de l'Université, planta baja)
- 5.- John Mawurndjul . Obras: 1) *Mardyin at Mimilngkan*, 2006 (techo de la librería y tienda de regalos ubicada en la planta baja, esquina este, del edificio de la Rue de l'Université) y 2) *Kuninjku*, 2005 (columna ubicada en la librería y tienda de regalos, justo en la esquina este del edificio de la Rue de l'Université)
- 6.- Ningura Napurrula. Obra: *Untitled (Wirrulnga)*, 2005 (primera planta del edificio de la Rue de l'Université)

7.- Gulumbu Yunupingu. Obra: *Garak, the Universe*, 2006 (segunda planta del edificio de la Rue de l'Université)

8.- Tommy Watson. Obra: *Wipu rockhole*, 2005 (tercera planta, extremo este, del edificio de la Rue de l'Université)

A nivel conceptual y teórico, las obras se insertan en la noción de “juego” que Jean Nouvel idea para la totalidad del complejo arquitectónico del *Musée du Quai Branly* (tanto exterior como interior): « une métaphore qui sert et illustre sa thèse, que le musée –et donc, par association, la commande – permette une ambiguïté dans l'interprétation des collections du musée, afin de contrer la rigidité des anciennes pratiques muséologiques. » (MQB 2009:4). Consecuentemente, las obras del encargo tienen por función el peso de ofrecer una entrada conceptual a las colecciones interiores del museo (MQB 2009:4). Presentando a las sociedades y culturas Aborígenes australianas a través de las obras del encargo como “tradiciones vivas” y contemporáneas, se busca, extender dicha presentación al resto de sociedades productoras que se exhiben en el museo a través de los objetos expuestos en la exhibición permanente del *Plateau des collections*. Consecuentemente y de ésta forma se contraresta “la rigidité des anciennes pratiques muséologiques”, según el museo y el arquitecto (MQB 2009:4), donde, como hemos desglosado extensamente, esas tradiciones y sus objetos eran vistos bajo el paradigma colonial como sociedades inmóviles, atemporales, monolíticas y en proceso de extinción, y sus objetos lejos de propiedades artísticas, elementos que también desafía la selección de obras del encargo.

La idea de “juego” de Nouvel para dichas obras se pone de manifiesto en la puesta en escena de las instalaciones del 1º y el 2º piso del edificio de la Rue de la Université, con un complejo juego de espejos que crean una ilusión óptica al peatón ampliando las obras como si fueran infinitas, a la vez que proyectándolas fuera y dentro del edificio<sup>594</sup>. No obstante, la ubicación y puesta en escena de

---

<sup>594</sup> Según el folleto informativo para el público del *Musée du Quai Branly* creado en 2009, en el 1º y en el 2º piso : «des surfaces peintes se reflètent à la fois sur les murs en miroir et dans les fenêtres afin de créer une dynamique et la perspective illusoire d'un espace infini. » (MQB 2009 :4). Por otro lado, las comisarias australianas cuentan la misma puesta en escena pero añadiendo ciertos significaciones intraculturales relevantes para ofrecer una aproximación más completa e intercultural a la conceptualización de Nouvel, ejemplificando como las dos artistas representadas en la 1ª y 2ª planta del edificio de la Rue de la Université, hacen suya la propuesta de Nouvel, desplegando en ella su propia concepción del mundo: « At the heart of the Commission is Musée du quai Branly architect Jean Nouvel's idea of the « game ». This concept is physically realised in the mirror-like surfaces of the window reveals and the sections of glass strategically placed along the corridor walls of the building's first and second levels. (...) The first and second floors of the museum house the installations by Ningura Napurrula and Gulumbu Yunupingu. “Ningura Napurrula's and Gulumbu Yunupingu's works respond brilliantly to Nouvel's thesis by countering the inherent rigidity of the building and, in turn, a fixed interpretation of the art. When viewed through the museum's windows, the reflected painting installations resemble a series of infinite “rooms”. The proximity of the works by Napurrula and Yunupingu offers a binary view of earth and sky, formed by the agency of creative ancestral beings. In Napurrula's work immense overhead wheel-like forms rotate through the space, navigating a labyrinthine symbolic landscape. Traditional ties to country and the resilience of Pintupi culture stamp this works with a

las obras del encargo ha sido (Lebovics 2008, Price 2007 y 2013, Wildburger 2010, Owen<sup>595</sup> 2006, Sauvage 2007), y es en este estudio, un punto criticado por dificultar más que cumplir con el objetivo de que las obras de ofrezcan el acceso conceptual que busca el mismo museo. La crítica en torno a la ubicación se concentra en los siguientes puntos:

- La poca visibilidad real en el seno del complejo museístico, ocupando un lugar secundario en la puerta de acceso secundaria del museo, no en su fachada y acceso principal que son los que dan al Quai Branly.

---

graphic intensity. Yunupingu's constellation of ganyumirri (stars) is a fitting response to the site. Gazing upwards, individual stars emerge while others recede to represent those hidden within the depths of space. Captured within this cosmos are the travelling lights of distant stars long extinguished. From different vantage points the motifs coalesce and disperse, generating currents of spiritual energy. The stars represent ancestors and for the artist this peopled universe is a metaphor for the unity of all people. Yunupingu speaks for all of the artists involved in the Commission when she dedicates her artworks as a "gift to the world". (Perkins y Croft 2006:19)

<sup>595</sup> En su publicaciones de su blog, que son muy ilustrativas de estas críticas recibidas por parte del museo. Mirar cronológicamente las entradas al blog relativas al museo. En especial la siguiente: <http://aboriginalartandculture.wordpress.com/2006/07/08/reflections-on-the-australian-indigenous-art-commission/>. Una vez leídas, uno se da cuenta que es pudiendo visitar el interior del edificio de la Rue de l'Université donde realmente el "juego" de Nouvel se comprende plenamente y puede disfrutarse desde fuera también. Opinión que comparto a nivel personal, por experiencia. En la misma entrada Owen describe el enfado de gran parte de los corresponsales y visitantes, tanto australianos (mayoritariamente) como no-australianos, que fueron a la apertura del museo para ver las obras del encargo. A pesar de ser una entrada en un blog, por lo que la entrada está escrita en un tono nada académico y totalmente personal, Will Owen goza de una amplia reputación en relación al seguimiento de la realidad artística Aborigen australiana desde Europa y desde Australia y sus opiniones son siempre formadas y estructuradas a través de su amplio conocimiento y múltiples lecturas. En esta cita es interesante ver cómo se transparentan muchas de las tensiones y fricciones en relación a la recepción del arte Aborigen australiano contemporáneo; especialmente entre los agentes que forman el "mundo del arte Aborigen australiano" (tanto en Australia como fuera de ella) y que llevan años dedicándose a él y configurando una mirada más moderna hacia éste lejos de estereotipos coloniales, y ciertas miradas que aún en Europa, y más concretamente en la planificación ideológica del *Musée du quai Branly*, están arraigadas, más próximas a un paradigma primitivista de esas culturas y sus artes. Cita: "And then, of course, there was the matter of gaining admission to the administrative/conservatorial atelier where that AIAC is housed. I think no other single issue raised such a furor among the Australian contingent that week. Indeed, in most of the critical reports I read in the press, the denial of access to the curatorial building was frequently advanced as the most damning evidence of what a boondoggle the whole affair had turned out to be. I've done my own share of complaining in previous posts about the inaccessibility or invisibility of some of the artworks that comprise the Commission. But there was a sense that we were being denied access to the proper view of these artworks that we had all traveled so far to see. Shut out for the almost the entire week, we started wondering how seriously the French took this art, and whether indeed, it was merely to be, literally, window-dressing, decor and not art. Offense was in the air. Accusations of arrogance flew both ways: the French didn't understand the importance of this art; the Australians overestimated that importance in the grand scheme of the Museum. (To some extent, maybe both judgments were correct, but that, I think, turned out to be beside the point.) It didn't help that the locals still spoke of the round-the-clock presentation of the artwork: lit up at night, with the grandeur of the sparkling Eiffel Tower in the near distance, it presented indigenous Australian art in a dramatic fashion for all to see, twenty-four hours a day. Our sense of grievance wasn't alleviated when, upon visiting the Commission at night, we discovered that half the lights were turned off, perhaps by an environmentally zealous Parisian public servant."

- La accesibilidad restringida a los visitantes de muchas de las obras. A excepción de las de Mawurndjul, Nyadbi y *Museum piece 2006* de Judy Watson la totalidad ellas se encuentran dentro del edificio de oficinas, al que el público del museo no tiene acceso<sup>596</sup>.
- La nula señalización o indicación que se hace de ellas a los visitante del museo (incluso queriendo visitar las obras), como fue mi caso en la primera visita al museo y el de otros académicos que cuentan la misma experiencia (Wildburger 2010, por ejemplo). Este hecho contrasta con la gran campaña publicitaria que se hizo en prensa (Van den Bosch 2007) alrededor del encargo previo a la apertura del museo.
- Y, por último, por el tipo de contenido de la poca información sobre las obras y los artistas que se encuentra en las pequeñas (y también poco visibles y mal ubicadas en relación a las obras) placas informativas, que no ofrecen un marco contextual para la comprensión de los diferentes registros de significado de éstas (Price 2008 y Wildburger 2010).

Como ejemplo de las problemáticas de localización en el edificio de la Rue de l'Université se debe subrayar que las obras de Riley y *Two halves with bailer Shell* de Judy Watson se ubican en la recepción del edificio de oficinas, de acceso restringido, y quien quiere verlos debe hacerlo a través del cristal de la fachada del edificio, con una visibilidad casi imposible. La otra obra de Judy Watson, *Museum piece 2006*, está grabada con ácido en el cristal exterior de la fachada del mismo edificio, en tonos blancos, poco llamativos, y debido al reflejo de la luz, la obra también pasa inadvertida. Las respectivas ubicaciones singulares de estas piezas, en el conjunto de localización de las obras del encargo para el museo, significa una pérdida de la potencialidad de diálogo que la selección propuesta por Perkins y Croft tiene en global de romper ciertos estereotipos pasados y presentes en relación al arte Aborigen y en relación a su potencialidad de romper viejos y nuevos paradigmas de "autenticidad". También de esta forma las narrativas y críticas intrínsecas de las obras mencionadas se pierden de nuevo debido a la localización (y al vacío de contextualización ofrecido al visitante).

En otro registro, y en contraposición a la promoción que se llevó a cabo tanto en Francia como en Australia en relación al encargo (Van den Bosch 2007) el encargo no goza de publicidad en relación a los visitantes del museo, a quienes va dirigida la entrada conceptual que ofrecen las obras. Sí existe un folleto informativo sobre el encargo (MQB 2009) que no está disponible para el visitante<sup>597</sup> y en los 9 años de vida del museo sólo se ha hecho una actividad relacionada con las obras del encargo. Ésta formó parte de las actividades programadas bajo el título *Au temps du Rêve*,

---

<sup>596</sup> La obra de Paddy Bedford es la más perjudicada de ellas. V. Price 2007 i 2013. Si se visita el museo están dan a un acceso privado, a modo de parking, al lado de la puerta de acceso al edificio privado de la Rue de l'Université.

<sup>597</sup> En mis visitas al museo (más de 7) nunca he conseguido el folleto en recepción, aún sabiendo de su existencia y aún pidiéndolo directamente (lo conseguí en el trabajo de archivo).

*une semaine australienne*<sup>598</sup> que tuvo lugar en Febrero de 2008 (23 de Febrero – 1 Marzo), y consistió en ofertar dos visitas (sábado 23 de Febrero y domingo 24 de Febrero a las 15h) a “des fresques aborigènes contemporaines peintes sur les plafonds et la façade du bâtiment Université du musée (...) Le musée vous convie à un vertigineux voyage sur les traces de l’art aborigène entre héritage cultural et créativité contemporaine” (MQB 2008). La visita guiada estuvo a cargo de Jessica de Largy Healy<sup>599</sup>, pero a pesar de esta actividad no ha habido mayor promoción o acceso público del considerado y promocionado como el encargo más grande de obras Aborígenes contemporáneas fuera de Australia.

Estos hechos ayudan a reforzar las críticas que tildan al encargo de simple reclamo turístico, de acto simbólico que a nivel extra-museístico sólo sirve para reforzar las relaciones gubernamentales entre Australia y Francia (como las citadas de Wildburger, Price o Lebovics) en detrimento de las posibilidades de diálogo intercultural que tiene la naturaleza del encargo y la selección de obras, así como de sus posibilidades reales de ofrecer un desafío a las miradas estereotipadas de las antiguas prácticas museográficas. Las obras restan mudas y todos estos elementos implican que se pierde la potencialidad de llegar al público. Entre estas críticas también encontramos las que tildan el encargo de decorativismo (Lebovics 2008, Wildburger 2010, Castejón 2009) por una doble razón. Por un lado debido a la poca contextualización tanto etnográfica pero también histórica que, desde una perspectiva tanto etnoestética<sup>600</sup> como de la sociología del arte (Wildburger 2010), propone que la aproximación, apreciación y comprensión de dichas obras requiere de una información general del receptor en relación a las estructuras ideológicas, estéticas y también históricas relativas a los grupos de pertenencia de los artistas. Por otro lado, la crítica de decorativismo del encargo también surge de las declaraciones institucionales del *Musée du Quai Branly* que definen las obras del encargo asimilándolas a la larga tradición de decoración de techos interiores en los edificios públicos franceses (muchos con pintura al fresco). En esta línea de promoción institucional puede considerarse que se opera un nuevo giro taxonómico de las obras, recuperando divisiones jerárquicas entre *arts-crafts*, artes mayores y arte menores y arte y decorativismo, cuando, como se ha

---

<sup>598</sup> V. la programación relativa a esta semana en la página web del museo (<http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/les-fetes-et-evenements/saisons-passees/saison-2007-2008/au-temps-du-reve-une-semaine-australienne.html> -(consultado por última vez 07.10.2014)-) y en la nota de prensa oficial siguiente: [http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB-CP-Au-temps-du-reve-semaine-australienne-FR.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-CP-Au-temps-du-reve-semaine-australienne-FR.pdf) (consultado por última vez 07.10.2014).

<sup>599</sup> En esos momentos becaria posdoctoral en el departamento de investigación y educación del Musée du Quai Branly (2008-2009). Actualmente (2014) miembro del Departamento de investigación y educación del mismo museo, miembro del comité científico de investigación del mismo museo y también miembro asociado al CREDO (Centro de Recherche et Documentation sur l’Océanie). Su investigación está centrada en el arte de la región de Anrhem Land (Territorio del Norte, Australia) y en el uso de las nuevas tecnologías en relación a la recuperación y reapropiación de conocimientos tradicionales.

<sup>600</sup> Como las de las trayectorias académicas de Myer, Morphy, Glowzweski, Caruana, Johnson, Burns Coleman, Nicholls, Watson, entre muchos otros citados en este estudio, pero también en relación a muchos de los puntos de vista ofrecidos por académicos y artistas Aborígenes como Mundine, Perkins, Croft, Langton, ...

visto arriba, los objetivos de los actores Aborígenes es afirmar su valor en calidad de arte contemporáneo.

Más allá de estas críticas relativas a la localización y promoción (o falta de ella) relativas al encargo, que contradicen los objetivos del mismo publicitados por el mismo museo, el elemento que más dificulta el punto de acceso conceptual al museo al que están destinadas las obras es, irónicamente, su inserción en el complejo arquitectónico total del museo diseñado por Nouvel. Como subraya la información ofrecida por el propio museo alrededor del encargo la: “synergie entre l’architecture et les œuvres, où les installations sont indissociables de l’édifice et de l’environnement, a été cruciale à l’intégrité et au succès global de ce projet. » (MQB 2009: 4). Analizamos a continuación cómo el marco arquitectónico y la conceptualización que hay detrás de éste, sirven de marco y contextualizan el espacio y la recepción de las obras del encargo y del mismo encargo. Como anunciábamos, en el siguiente apartado se desarrolla la tesis que es precisamente este marco conceptual y arquitectónico sobre el que se erige el museo, el elemento que más neutraliza y castra las potencialidades de verdadero diálogo intercultural (con el público) que tenían las obras de la selección, su capacidad de romper con estereotipos de Aboriginalidad coloniales, de ofrecer nuevas imágenes de la alteridad Aborigen en Francia (para el visitante del museo y el paseante de la Rue de l’Université) y de ofrecer un punto de acceso conceptual a las colecciones que revierta las antiguas tradiciones museográficas, todos ellos elementos buscados (y promocionados) por Nouvel y los responsables del museo aún hoy.

#### **14.1.- EL CONCEPTO JEAN DE NOUVEL: MARCO FÍSICO E IDEOLÓGICO DEL ENCARGO.**

“This is a museum built around a collection. Where everything serves to draw out the emotions at play within the primal object, where everything is done to shield it from light while capturing that rare sunbeam, so necessary for the vibrancy of a spiritual presence. It is a place marked by symbols of forest and river, and the obsessions of death and oblivion. It is a sanctuary for works conceived in Australia or in America that are scorned and censured today. It is a haunted place, wherein dwell and converse the ancestral spirit of those who discovered the human condition and invented gods and beliefs. It is a strange, unique place, poetic and disturbing.<sup>601</sup>”

Jean Nouvel, 1999

---

<sup>601</sup> MQB 2006a:1.

Las anteriores son las palabras que Jean Nouvel utilizó en la carta de presentación de su proyecto para la competición internacional de arquitectura que los responsables del futuro *Musée du Quai Branly* lanzaron en 1999 para buscar arquitecto y proyecto ganador. Así mismo, estas palabras son las que utiliza y reproduce la institución en sus folletos informativos, de acceso público y para el público, para presentar el proyecto museográfico como indisociable del proyecto arquitectónico (o viceversa).

La retórica y aproximación a la alteridad utilizada por Nouvel en su presentación de los objetivos alrededor de los cuales creó la nueva institución despliegan un discurso que retoma, se arraiga o (re)vehicula clichés en relación a la aproximación a la alteridad de las culturas que exhibe el museo, la mayoría de ellos contestados desde 1970 en los ámbitos de la antropología, la museografía, la historia misma del arte y los estudios culturales, como hemos visto largamente. Por ello la retórica de Nouvel ha sido tachada de primitivista o neoprimitivista (Estoile 2010, Clifford 2007, Lebovics 2006, 2007, 2010, Price 2007, entre otros), premisa que este estudio sostiene. Para justificar esta afirmación a continuación se apuntan algunas de las nociones que conforman el discurso primitivista de Nouvel en el citado párrafo.

En primer lugar, y como elemento clave para comprender de dónde surge la arquitectura del complejo que hoy podemos visitar, Nouvel propone que será (y hoy es) un museo arquitectónicamente construido alrededor de la colección. Consecuentemente, las ideas que Nouvel tiene sobre los objetos y las sociedades productoras de estos que se exhiben en el interior del museo es lo que informa e inspira como será la arquitectura tanto exterior como interior del museo, así como el concepto ideológico que hay detrás de la misma.

Entre estas ideas, Nouvel afirma que todo (arquitectónicamente hablando) está destinado a prolongar o a sacar a la luz la emoción, oscuridad y presencia espiritual de los objetos de la colección, frase que nos permite comprender la percepción que Nouvel tiene de los objetos de las colecciones del museo en general, que son descritos precisamente a través de la emoción, la oscuridad y su espiritualidad. La definición que hace de ellos, o su concepción de ellos, surge precisamente de la inversión de la concepción que tiene del arte (extensible a cultura) occidental. Esta inversión de valores es propia de la lógica moderna que construye al “otro” en oposición al “yo”. Por consiguiente, en la base ideológica de Nouvel aún hay la percepción de un yo (occidente y su arte) definido por el raciocinio (en oposición a la emoción de los “otros”), la lógica (en oposición a lo espiritual) y la luz (en oposición a la oscuridad, y como metáfora popularmente explotada para referirse de nuevo a la razón). Estos mismos binomios, pueden rastrearse ideológicamente en las

construcciones modernas de la época colonial, que configuraron gran parte de la justificación de la empresa colonial (V. Ocampo 2011 o Russell 2001).

Como anunciábamos, en la presentación de Nouvel se describen en bloque a todos los objetos y culturas no-europeas bajo la misma definición, restando su diversidad, y prolongando estereotipos de homogeneidad. Uno de los rasgos principales de éstos, según Nouvel, es su vinculación con la naturaleza, despertando de nuevo oposiciones binarias entre cultura-naturaleza, razón-emoción. Además, el énfasis que pone en la sacralidad y la espiritualidad (otra de las características que conforman su definición y la homogeneidad de dichas culturas por Nouvel) retoma estructuras de valoración de raíz eurocéntrica, que otorgan mayor autenticidad a estas obras en el mercado occidental del llamado arte primitivo, como hemos visto en la introducción teórica del bloque II (V. Price 1989). Y, a nivel narrativo-gramatical, el uso tiempo verbal (en pasado) y el mismo verbo (inventar) de la frase “who ... invented gods and beliefs”, por un lado revehícula una mirada a dichas sociedades de profunda antigüedad, ahistórica, atemporal pero “sobrepuesta a un tiempo prehistórico” parafraseando a Amselle de nuevo (Amselle 2010:188), y, por el otro, la elección de “inventar” como verbo descubre un juicio de valor de raíz occidental sobre la verosimilitud de los sistemas ideológicos, culturales y espirituales de esas “otras” sociedades ajenas a la que está emitiendo el juicio de valor y que convierte a “los dioses y creencias” de las culturas representadas en el museo en falaces, no reales, imaginarios.

Obviamente el fragmento ahora analizado de Nouvel era parte de una retórica poética para su puesta en escena de la presentación de su proyecto para conseguir que el encargo. No obstante esto no niega el arraigo de dicho discurso en nociones primitivistas y este tipo de discurso gana validez o queda validado precisamente por ser el elegido por parte de la comisión de responsables en la dirección del museo. La aceptación de la propuesta de Nouvel afirma que estos responsables del *Musée du Quai Branly* aceptan la visión de la alteridad de las culturas representadas en las colecciones que propone Nouvel, validando así, como decíamos, la mirada del arquitecto a la alteridad pero también lo hacen al darle entidad y fuerza a esta mirada a través del tipo de promoción que el museo hace de sí mismo en sus documentos oficiales para el público general. Teniendo en cuenta la revisión crítica de los estudios posmodernos, de los subalternos y la crítica poscolonial, que enfatizan cómo las estructuras narrativas, discursivas e ideológicas en la representación de la alteridad desvelan más sobre quien construye, del “yo” que narra, más que de los sujetos representados, la presentación de Nouvel y del museo desvela la posición y mirada que éstos tienen de sí mismos, y al ser este un proyecto de carácter nacional, la que Francia promociona de sí misma.

A continuación, se analizan estas presentaciones a través de los folletos informativos que el museo pone a disposición del público (físicamente, en el establecimiento, y por internet), para comprender

la envergadura del discurso (neo)primitivista que sostiene el museo, cómo éste se ancla en la arquitectura y cómo por consiguiente enmarca el encargo de las obras Aborígenes australianas, física -arquitectónicamente- y discursivamente -conceptualmente-.

A nivel de arquitectura y escenografía exterior el *Musée du Quai Branly* recrea un espacio natural en medio de la ciudad de París, bajo el concepto de “garden-forest” (MQB 2006:5), que, según los comunicados del museo, “becomes a perfect natural setting for the museum: a magical spot common to all four continents, organic, mysterious, alive, a place where darkness and light alternate with one another” (MQB 2006:5). A ojos de los críticos, bajo esta premisa despiertan obsoletas dicotomías entre las nociones de cultura y naturaleza, asociando la primera, la cultura, a París, Francia y en general Europa (el 5º continente), y, consecuentemente a todo aquello que queda fuera de las paredes del museo (literal y simbólicamente) y la segunda, la naturaleza, a las sociedades representadas y exhibidas en el museo (Kimmelman 2006 o Martin 2011:58). La ciudad de las luces y la cultura (París), que está fuera del “jardín-bosque” se opone a sus *otros* dentro del “jardín-bosque”. Derivada de la misma premisa anunciada, las culturas y sociedades de los otros cuatro continentes quedan homogeneizadas en un único bloque, con una identidad única también, e irresolublemente ligadas a la naturaleza. No hay distinción entre culturas y sociedades, como tampoco hay distinciones transtemporales, sino que quedan atrapadas en el tiempo no-tiempo, en el tiempo atemporal, que regía las nociones de “primitivo” o “primeras” –aplicadas al arte o a las sociedades por igual-, en el que las nociones de contemporaneidad y/o modernidad no tenían cabida, como hemos subrayado ya.

En su acceso principal por la avenida del Quai Branly, la entrada está delimitada por una pared de doble cristal y 9m de altura<sup>602</sup> que separa la institución del ruido de la ciudad (MQB 2006) y recrea la sensación de entrar en un espacio distinto, separado, que busca ser “misterioso” (MQB 2006). Esta misma entrada predispone al visitante a iniciar un viaje iniciático o de descubrimiento a un mundo espiritual/sagrado (MQB 2006). La falta de señalización junto a la abundancia de vegetación en perpetuo estado de crecimiento que delimita sus pasadizos de entrada crean un estado de confusión para el visitante primerizo, que no se sabe bien dónde lo llevan, y lo convierten *de facto* en explorador, tal como busca y se afirma desde el mismo museo: “Devenu explorateur, le visiteur traverse ce jardin vallonné, conçu à l’image des végétations indisciplinées, pour pénétrer dans le hall d’accueil du musée (MQB 2006:5)”. Como apunta contundentemente Estoile (2010:406), estas imágenes (descubrimiento, aventura, viaje, misterio) “évoque ainsi un grand mythe de l’archéologie exotique: la découverte d’un temple perdu au milieu des jungles, Angkor ou les temples mayas”, una idea ya propuesta por el mismo Nouvel: “we have the impression that the museum is a simple

---

<sup>602</sup> “The north frontage is composed of 1.500 glass lozenges forming a stained-glass window 200m long and 9m high” (MQB 2006:p -1).

sanctuary without walls, set in a wood” (MQB 2006:1). Consecuentemente, la propuesta se arraiga en estereotipos primitivistas occidentales que, más que desarraigar, lo que hace este museo es recuperar, revehicular para ofrecer al visitante una experiencia exótica y saciar su necesidad (de exotismo). Para ello, la arquitectura de Nouvel juega un rol fundamental: “playing on the emotions and on visitors’ sense of disorientation, breaking from the traditional codes governing museums” (MQB 2006:5). De esta manera el proyecto arquitectónico busca liberarse “from such Western architectural references” (MQB 2006:5) y aproximarse a esta noción de “conglomerado imaginario” que Nouvel tiene de las sociedades y culturas representadas en el museo.

El complejo de edificios que conforman el total del museo queda absorbido dentro de la vegetación (que 9 años después de su inauguración ya ha crecido suficiente), y sólo partes de la arquitectura de éstos sobresalen a modo de cabañas o casas en los árboles, tal Nouvel tenía planeado ya en su carta de presentación de su proyecto de 1999: “the effect produced being that of a row of boxlike huts rising up out of the forest” (MQB 2006:7). Estas estructuras que conforman los edificios del museo y que sobresalen entre la vegetación se elevan sobre columnas que “assume the aspects of trees or totem poles...” (Nouvel en MQB 2010:1). Los colores principales de estas estructuras arquitectónicas (ocres -amarillos y rojizos- y tonos berenjena) están relacionados con la tierra, la naturaleza, que para Nouvel y los que seleccionaron su proyecto, es el concepto aglutinador de estas sociedades “otras”. Coherentemente con esta visión, el 70% de la superficie total del museo está destinada a áreas verdes. Una naturaleza que debe crear “an impresión of wild profusión – a perfect natural settling for the collections” (MQB 2010). Es, por lo tanto, lo “salvaje o silvestre” (wild) el hilo que une y permite la búsqueda de simbiosis entre contenido y contenedor, colecciones y entorno, que buscan Nouvel y los responsables del proyecto museístico, y que no sólo se traslada a modo de definición a los objetos del museo sino como metáfora a sus culturas productoras.

El “jardín-bosque” estuvo a cargo del botanista Gilles Clément, que siguiendo la línea de Nouvel, quería “break with the western tradition of order and rational symmetry, and provide instead a flexible, undulating space where modern man’s customary distance from nature is replaced by a scenography of *immersion*” (MQB 2006:15). Tanto Clément como Nouvel, y por lo tanto el *Musée du Quai Branly*, juegan con lo que Torgovnick describe como “discurso primitivista” (1990:8), el conjunto de tropos que occidente ha manejado, y sigue manejando, en sus propios discursos sobre la “identidad propia” y la “alteridad ajena”. Estos tropos, maleables, opuestos, contradictorios, se eligen, según las necesidades de cada presente y cada situación<sup>603</sup>. En el caso de Clément y Nouvel

---

<sup>603</sup> “Those who study or write about the primitive usually begin by defining it as different from (usually opposite to) the present. After that, reactions to the present take over. Is the present too materialistic? The primitive is not –it is a precapitalist utopia in which only use value, never Exchange value, prevails. Is the present sexually repressed? Not primitive life –primitives life live in whole, without fear of the body. Is the present promiscuous and indiscriminating sexually? Then primitives teach us the inevitable limits and

la razón, el orden, la simetría, la estructura octogonal de los museos, los recorridos pautados en los mismos, las entradas a los museos colosales y evidentes, etc. (Clifford 2007), forman parte de sus nociones y entendimiento de lo que es occidente, en bloque, por lo que buscan en sus opuestos (y crean a partir de ellos) para representar y a la vez otorgar la identidad a los *otros*. Por lo tanto esta identidad otra, esta alteridad, no se formula en el espacio del MQB a través de esos *otros* mismos, consultándoles, investigando sobre ellos, hablando con ellos, sino a través de sus (Nouvel, Clément, y por extensión el MQB y Francia) propias concepciones del “yo”, que indican la fuerza inconsciente y continuidad de los discursos del primitivismo ideológico. Próximo a lo que dice Estoile (2010:407), Nouvel y Clément, retoman “une conception de l’altérité, où le primitif, censé être plus proche des origines de l’humanité, joue le rôle d’Autre de la raison et de la modernité”.

Estrechamente ligado al discurso-presentación del MQB, y de las propuestas plásticas (botánicas o arquitectónicas) de Nouvel y Clément, hay la ilusión de una recuperación: “where modern man’s customary distance from nature is replaced by a scenography of *immersion*” (MQB 2006:15). El proyecto se propone así como una experiencia física (*immersion*), aunque ficticia y temporal, de recuperación del contacto (comunidad) perdido de Occidente con la naturaleza, aquello que *ellos* – hablando desde un arco atemporal y homogéneo- no han perdido o que tenían –hablando desde el presente histórico- antes del contacto y la imposición de la modernización. La communion de carácter cosmológico es expresada así por el museo a través del espacio arquitectónico: “This setting (el “jardín-bosque”) harks back to the riotous landscapes of the animist world, in which every living thing, from grass to tree, from insect to bird, faced mankind on equal terms of mutual respect.” (MQB 2006:15). En esta definición, de nuevo a nivel narrativo-gramatical, uso del pretérito en “faced mankind on equal terms...” es ya significativo de la ubicación temporal que ocupan esas sociedades y culturas para los responsables del museo: el pasado en general.

En el acceso por la “la puerta de atrás”, su fachada sur que discorre por la Rue de l’Université, los visitantes entran cortejados por un río y un impresionante cristal de 12m de altura y 200m de largo, que hace eco al de la fachada norte y que de nuevo actúa “as a sound barrier protecting garden and museum from traffic noise. Its transparent walls ensure the walkway a tranquility ideal for meditation and relaxation, without sealing it off from its urban surroundings” (MQB 2006:16). En la construcción narrativa y en la búsqueda de un espacio arquitectónico transmisor de estados de ánimo y experiencias que busca Nouvel, la meditación y la calma pasan a formar parte de las fases del viaje iniciático-misterioso y hacia lo sagrado y la alteridad que propone el *Musée du Quai Branly*, del “devenue explorateur”.

---

controls placed on sexuality and the proper subordination of the sexuality to the need of child rearing. (...) (Torgovnick 1990:8-9)

Por último en relación a este entorno de “jardín-bosque” arquitectónico, plástico, botánico subrayar que los folletos informativos del museo inciden que el conjunto de edificios y espacios creado para el museo remite o evoca una tortuga:

“All form and artefacts to do with the glades are designed to evoke the *tortoise*, a mythic creature holding a special place in the animistic and polytheistic cosmogonies whose sacred works are collected by the museum. In Asia, the tortoise Bedawang (a mythical being from times before incursion of Balinese polytheistic influences) carried the universe on its back; in Africa (Dogon country), the seat upon which a guilty party is placed to make his confession is a tortoise; in Amazonia, some peoples shape their tribal camps like tortoises, with the tail pointing towards the river –an essential marker in the midst of the forest” (MQB 2006:16).

De nuevo, en este fragmento se pone de relieve una homogeneización de las culturas representadas en el museo, bajo la idea de una “mitología primera” (Estoile 2010:409) de raíz universal. A través de tres ejemplos, donde siguiendo con la tradición francesa las características de los Dongon representan al continente Africano o las culturas de la Amazaonas, en general, al continentes americano (Estoile 2010:409), de nuevo se pone de relieve el carácter ficcional o ficticio, trabado a partir de nociones poéticas e imaginarias, en relación a la alteridad, donde ciertos rasgos de ciertas culturas actúan a modo de sinécdoque para todo un continente, de forma transtemporal también. La noción de la tortuga “mítica” y aglutinadora con la que juega el museo, es tachada de arbitraria por Sally Price (2007) o Benoîte de l’Estoile (2010:409), quien desglosa:

“L’idée que la tortue serait particulièrement liée aux mythologies non occidentales confine à l’arbitraire: on pourrait tout aussi bien évoquer le rôle de la tortue en Europe depuis la Renaissance, depuis le “Parc des monstres” de Bomarzo, dans les Latium, où une tortue géante porte sur son dos une victoire ailée dans une scène inspirée de Virgile, jusqu’à la “fontaine aux tortues” de Rome, en passant par les *Fables* de La Fontaine”. (Estoile 2010 :409).

Este “jardín-bosque” salvaje que se recrea en el exterior del edificio fue criticado por Gilles Manceron, historiador y defensor de los derechos civiles, que según Shelton (2009:7) “accused the jungle theme as perpetuating traditional stereotypes of non-Western people living in a state of savagery”.

A pesar de que los elementos analizados llevan a una recuperación de paradigmas primitivistas que sugieren salvajismo y que recuperan una visión del “primitivo” de raíz colonial, la maleabilidad subrayada por Torgovnick en relación al paradigma primitivista permiten al *Musée du Quai Branly*

poner en circulación otro discurso en relación a su presentación arquitectónica y conceptual con la que afrontan la alteridad. Ésta es la de sugerir que las culturas representadas en el interior del museo tienen una relación con la naturaleza más ecológica, una relación con el medioambiente más ética, y de debate y preocupación contemporánea, en oposición con sus “otros”: Francia, Europa y, por correlación, Occidente –el constructo modernista “yo”/”otro” sigue vigente en este discurso-. Consecuentemente, en los folletos de presentación, los responsables del museo también ponen énfasis en definir el *Musée du Quai Branly* como un espacio ecológico, tanto a través de la plasticidad de la naturaleza inserida en el museo como también a través de los materiales usados en la construcción -incluso en la iluminación- (MQB 2006). Aquí la inversión de valores para definir a estas sociedades “otras” se construye en positivo, igual que con la “sacralidad” que el mismo museo categoriza para estas culturas anteriormente mencionada: “ellos” (culturas representadas) tienen lo que “nosotros” (franceses) hemos perdido (y nos gustaría tener). En relación a este llamado “exotismo positivo”, que define la diferencia del “otro” y el “uno” a través de factores deseables para el “uno”, Karp en 1991 ya avisó de su peligro: “Assigning positive values to the other may be novel, but the racial and ethnic stereotypes used to arrive at these conclusions are shockingly familiar” (Karp 1991:11), hecho que nos devuelve a los mismos estereotipos de raíz colonial.

Teniendo en cuenta lo analizado hasta el momento, es innegable que el “jardín-bosque” (conceptual y arquitectónico) creado y conceptualizado por Nouvel y avalado por los responsables del museo, se sustenta en aproximaciones a la otredad (neo)primitivistas por lo que también hace aflorar en cualquier espectador todo tipo de miradas y experiencias del mismo tipo. Consecuentemente, siendo éste el marco arquitectónico y conceptual en el que se insertan las obras del encargo, uno puede concluir que es precisamente la consecución perfecta de los objetivos de Nouvel (“la synergie entre l’architecture et les œuvres, où les installations son indissociables de l’édifice et de l’environnement” (Musée du Quai Branly 2013:4) lo que más desactiva las potencialidades de desafío de estereotipos de larga duración de las obras Aborígenes y de su selección, pero también el ofrecer el buscado punto de acceso conceptual a las colecciones interiores del museo, lejos de las líneas eurocéntricas de la museografía anterior.

Esta desactivación de las potencialidades del encargo, queda aún más expuesta si sumamos a la arquitectura y conceptualización de Nouvel, la ubicación poco visible de las obras, su poca señalización y promoción hacia visitantes y público, el escaso contenido de información que se ofrece de las obras y los artistas y el tipo de contenido que se ofrece anclado en el primitivismo y con escasa contextualización artística, cultural e histórica. Por todo ello, este estudio sostiene que las obras quedan estatizadas y mudas (y, a modo de sinécdoque, también sus culturas productoras) ya que pierden sus potencialidades de expresión de contenidos y se convierten en simples murales decorativos que sí publicitan el museo al público pero sin ofrecer una aproximación a las culturas

que representan, a su indiosincracia, diversidad y multiplicidad de realidades. Consecuentemente, tanto la posibilidad de dialogar verdaderamente con esas culturas Aborígenes a través de las obras como la explotación de estas instalaciones como espacio de autorepresentación Aborigen (de dar voz a estas culturas) en el museo para desafiar los estereotipos de raíz colonial del visitante europeo también se castran (aún estando implícitas en la selección y materializadas durante el proceso de materialización del proyecto de encargo).

Por todo ello, no puedo más que estar de acuerdo con las palabras de Lebovics que aplica la aproximación y crítica Debordiana, desarrollada en su *La sociedad del espectáculo* (1973), a su crítica global al museo, pero que encaja en el caso de las obras que nos han ocupado:

“[Nouvel] has given us a spectacle. The diversity, contradictions, and complexities of the worlds the museum contains appear to us, to take Debord’s words, as an “affirmation of appearance”; the lives lived in the cultures on display register “as mere appearance” (Debord 1971). Nouvel’s is a spectacle made of the cultural capital of peoples of the Southern hemisphere accumulated, turned into commodities of the culture industry, and bombastically displayed. In his museum, objects are transformed into images”. (Lebovics, 2010:108).

Bajo las líneas teóricas y práctica de revisión museística actuales el *Musée du quai Branly* pierde una oportunidad de realmente desafiar la museografía antropológica tradicional europea y de establecer nuevas formas de aproximación a la otredad (en este caso a las sociedades y artes Aborígenes australianas, las más tradicionales y las más contemporáneas). Aún sentando las bases para la colaboración, la consulta y la participación de estas con su autorepresentación, estos elementos quedan desactivados en la puesta en práctica para llegar al público.

## 15.- POTENCIALIDADES OLVIDADAS: EL MUSEO FUERA DEL MUSEO. SEGUNDO ENCARGO.

Siete años después de este primer gran encargo de obras Aborígenes australianas que acabamos de analizar y contextualizar, los responsables del museo deciden ampliar la participación Aborigen en el museo con una undécima obra, que se inauguró el pasado 6 de Junio de 2013.

Según la información del documental *Le rêve du Barramundi* (2013)<sup>604</sup>, producido en torno a los procesos de ideación y materialización de este segundo encargo, la propuesta original de esta nueva instalación surge de la mano de Stéphane Martin, presidente de la institución: un día el director sube al tejado de la mediateca del museo por razones técnicas, se da cuenta de la oportunidad de ese espacio como contenedor para una nueva instalación y de las potencialidades de visualización de la misma debido a la proximidad de la torre Eiffel. Seguidamente Martin contacta, primero a Jean Nouvel que acepta la propuesta apelando a su trayectoria arquitectónica que pone especial énfasis en llamada “quinta pared” de los edificios –los techos-, y, con el visto-bueno del arquitecto, Martin y el conservador de Oceanía, Phillippe Peltier, contactan luego al *Australian Council for the Arts* de nuevo (en busca de cooperación) y a Harold Mitchell<sup>605</sup> fundador de la Harold Mitchell Foundation<sup>606</sup> (en busca de financiación y soporte económico).

Esta segunda iniciativa, a nivel institucional, se vinculó y enmarcó dentro de las políticas culturales del proyecto político “Creative Australia”, iniciado en 2013 con el anterior gobierno de la primera ministra Julia Gillard. “Creative Australia”, como define la misma ex-primer ministro: “Affirms the centrality of the arts to our national identity, social cohesion and economic success<sup>607</sup>” y es un

---

<sup>604</sup> Bergouhnioux y Nizan (2013).

<sup>605</sup> Fue el fundador de la Mitchell&Partners en 1976 y es parte del comité ejecutivo de Aegis Media Pacific, uno de los conglomerados empresariales vinculados al mundo de los media más importantes del mundo. Además es un reconocido magnate y mecenas australiano vinculado al mundo de las artes: “Harold is currently Chairman of CARE Australia, the Melbourne Symphony Orchestra, ThoroughVision, University of Western Sydney’s television service for Greater Sydney, and Art Exhibitions Australia. He is Vice President of Tennis Australia, Director of the Deakin Foundation, and Chairman and owner of the Melbourne Rebels Rugby Union team. In previous years, he has been Chairman of the National Gallery Australia, President of the Melbourne International Festival of Arts, President of the Museums Board of Victoria and a board member of the Opera Australia Council.” (<http://haroldmitchellfoundation.com.au/about-us/our-founder/>).

<sup>606</sup> Inaugurada a finales del año 2000 la fundación que lleva su nombre (y fundada por él) tienen como objetivos promover la salud, la educación y las artes a nivel comunitario. Es en relación a la promoción y difusión de las artes de las culturas indígenas australianas así como a la difusión es este patrimonio por lo que la Harold Mitchell Foundation financió parte del primer encargo del *Musée du Quai Branly* y casi se hizo cargo de la totalidad del segundo encargo. Además, Harold Mitchell compró la obra original de Nyadbi para su colección particular.

<sup>607</sup> Información de la página web [www.creativeaustralia.com.au](http://www.creativeaustralia.com.au) (hasta Abril 2014 consultable, pero des de Octubre de 2014 que ya no existe). La misma información de este proyecto puede encontrarse en el siguiente

programa que pone especial atención a la difusión de las artes y culturas indígenas; un ejemplo más de la validez contemporánea de la nacionalización e instrumentalización que el gobierno australiano hace de este importante patrimonio a nivel internacional en relación a su propia representación.

La artista finalmente seleccionada fue Lena Nyadbi, que ya participó en el encargo de 2006, hecho que, según los representantes del museo (MQB 2013b), terminó siendo clave en su selección, ya que le otorga a la artista un mejor conocimiento y comprensión de las necesidades del museo para este tipo de macro-instalaciones basado en su experiencia previa. La obra original, titulada *Dayimul Lirlmin*, una pintura de ocre y carbón natural sobre tela de lino –siguiendo los materiales habituales del centro de arte de Warmun<sup>608</sup>, en la zona de las Kimberley (Australia) donde pinta y reside la artista- fue creada en 2012 e ideada teniendo en cuenta la especificidad de su subsiguiente instalación en el museo: cubrir los 700m<sup>2</sup> del tejado de la mediateca del museo y convertirse en la obra de arte público más grande del mundo (MQB 2013b). Para ello, la obra original tuvo que ampliarse 46 veces para que pudiera llevarse a cabo su reproducción en el tejado. De nuevo, la instalación y procesos de moderación estuvo a cargo del estudio de arquitectos Cracknell&Loneragan.

Para la comprensión y contextualización de este nuevo encargo, es necesario subrayar que la idea de la concepción de esta instalación remite directamente a la ubicación urbana del museo: justo a los pies de la emblemática y concurrida –por 7 millones de personas anualmente- Torre Eiffel. De hecho, como se encarga de remarcar el comunicado de prensa del museo (MQB 2013b), la página web del museo dedicada a las obras Aborígenes australianas<sup>609</sup> de las colecciones, así como el mismo documental antes mencionado<sup>610</sup>, este icono arquitectónico del París industrial es la única plataforma terrestre para la visualización y recepción de la obra de Nyadbi. La otra fuente de visualización es a través de la plataforma Google Earth. Por lo tanto, la originalidad y singularidad de la propuesta está vinculada, en primer lugar a su localización, en el tejado de uno de los edificios del complejo arquitectónico del museo, y, en segundo lugar, a sus políticas de visualización –Torre Eiffel y Google Earth- o de no-visualización -por parte de los visitantes del museo-.

Este carácter rompedor y sorpresivo de localización y visualización de la iniciativa tuvo un amplio eco y seguimiento en la prensa digital a escala internacional<sup>611</sup>. El tono de los artículos de la prensa digital denota maravilla, seducción, y la promesa de una experiencia vinculada al espectáculo, que,

---

link donde se da la información general de esta plataforma cultural gubernamental: <http://creativeaustralia.arts.gov.au/assets/Creative-Australia-PDF.pdf>.

<sup>608</sup> V. la página web del centro de arte de Warmun en: <http://warmunart.com.au/>

<sup>609</sup> <http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/la-vie-des-collections/les-oeuvres-aborigenes-au-musee-du-quaibrantly.html> (consultado por última vez 24.10.2014)

<sup>610</sup> Bergouhnioux y Nizan (2013).

<sup>611</sup> Basado en un estudio y análisis hecho por esta autora (no publicado) de las noticias digitales de 32 medios distintos.

para ser gozado, obliga a recorrer el camino hacia la torre y subir hasta sus pisos superiores para presenciarlo. Otro elemento que no se escapa a la prensa es la magnitud de exposición que goza esta instalación. Pero, aunque el mensaje subyacente en todos los artículos es claro, que la macro-instalación del mural de Nyadbi se proyecta al exterior, apelando a una gran cantidad de público que es a la vez diverso, dinámico, transnacional y transgeneracional, muy pocos artículos -siguiendo las líneas del comunicado de prensa del MQB- van más allá, analizando las posibilidades y potencialidades que esta iniciativa tiene en torno a establecer un diálogo con sus espectadores o en torno a la instrumentalización de dicha obra como embajadora de las líneas pedagógicas del museo fuera del museo, proyectándolas al exterior y enganchando a más público - tal como buscan las obras del primer encargo -.

Recordemos que *Là où dialoguent les cultures* es el emblema de la institución y, literalmente, lleva implícita la voluntad de crear un espacio de diálogo intercultural. Es el objetivo de los siguientes párrafos analizar como las políticas museográficas de representación de la obra elegidas para su puesta en escena, que tiene todas las potencialidades para incitar un diálogo de reflexión a sus observadores, castran este objetivo. También se argumenta como el resultado final de la iniciativa, fruto de estas mismas elecciones museográficas, sí expande la ideología intrínseca de la institución, aunque en negativo. Es decir, en lugar de aumentar el diálogo intercultural, explicita ciertas lagunas y críticas del proyecto ideológico del museo en relación a la presentación de la alteridad anteriormente subrayadas.

La elección museográfica principal ofrecida al amplio público al que va dirigido la obra de Nyadbi, es una aproximación basada en la visualización y la experiencia estética pura, totalmente desvinculada de cualquier contexto informativo, ya sea de carácter histórico, etnográfico e incluso artístico. Esta es fiel a la (criticada -Price 2007, Clifford 2007, Voguel 2007, Estoile 2010, Lebovics 2008 y 2010, entre muchos otros -) esceneografía y aproximación del museo para presentar las obras de dichas sociedades como arte “premier”, lejos de miradas sobre ellas como artefacto, donde el aparato contextual (aunque está, Taylor 2008) es secundario (Viatte 2003, 2006 y 2007), como confirman miembros el equipo fundacional del museo (Anne-Christine Taylor y Germaine Viatte). Con este tipo de elección, la misma Nyadbi, como artista, pero también su cultura comunitaria -en pasado, presente y futuro- y las significaciones culturales y de identidad de la obra desaparecen en esta iniciativa, hecho que dificulta, más que facilita, las posibilidades de diálogo intercultural.

En general, las posibilidades de diálogo intercultural pasan por la expresión y el compartir historias y puntos de vista de las sociedades indígenas (australianas, en este caso): la posibilidad de darles voz, espacio para su (auto)representación y presentación de sus historias largamente silenciadas durante el pasado colonial. Esta erradicación del diálogo por la negación de la expresión, es contraria a uno

de los objetivos que está en el corazón de las prácticas artísticas contemporáneas de casi todos los artistas Aborígenes australianos, que es el de compartir sus historias a través del arte, como hemos remarcado en todo el estudio. Las obras son una afirmaciones políticas, sociales y culturales de identidades (étnicas pero también de género, de estatus, ...) entendidas éstas tanto en sentido intragrupal como intergrupales: entre distintas culturas Aborígenes, a nivel nacional australiano, y a nivel internacional. Y las obras son también uno de los actos más potentes y visibles con los que articulan su compleja posición en el mundo de hoy, afirmando y cuestionando a la vez nociones históricas y contemporáneas.

Tanto la reflexión en torno al colonialismo inglés sobre las sociedades Aborígenes de Australia, como la continuación de esta colonización por parte del gobierno australiano una vez conseguida su soberanía como estado-nación, así como la situación actual fruto de las repercusiones de la etapa colonial (en Australia, en este caso), quedan apartadas e imposibilitadas con la elección de puesta en escena de esta iniciativa; aun cuando estos temas ocupan un espacio primordial en los objetivos de creación artística de Nyadbi: representar su cultura actual, arraigada al pasado y a los hechos históricos de este, y promover la continuación cultural hacia el futuro.

En el caso de la obra que nos ocupa, Nyadbi ha pintado una narración cultural de su grupo (la gente Gija/Kija), vinculada a una parte específica del territorio de su madre (entre otros miembros de la comunidad) sobre el cual ella tiene ahora custodia y responsabilidades sociales y culturales compartidas para con el territorio, su grupo, sus antepasados y las generaciones futuras. La narración ancestral, que transmite conocimiento específico sobre ese territorio y cuenta como se crearon las características de dicho territorio, gira en torno a Dayiwul, un pez (el *barramundi*) que vive en las aguas dulces de esa región. Tres mujeres intentaban pescar este pez, uno de los ancestros creadores de la zona, y en un salto que dio en su huida de las trampas preparadas por las mujeres, esparció sus brillantes escamas (*lirlmim*, en la lengua del grupo Gija) por la zona rocosa de alrededor, hecho que explica (a nivel intragrupal) la presencia en esta región de la mina de brillantes más grande del planeta. Más allá de los subtextos y significados intragrupales, esta re-interpretación visual de Nyadbi es una puerta válida de acceso para la reflexión histórica y contemporánea, así como también para la revisión del pasado colonial. Permite, a modo de ejemplo:

- a) plantear cuestiones históricas sobre la negación de las culturas Aborígenes de Australia de soberanía sobre sus tierras ancestrales;
- b) abrir la puerta a la reflexión en torno a cuestiones contemporáneas, como los pleitos y denuncias constantes de intervención en tierras ancestrales por parte de grandes empresas mineras, y el rol de negociación activo que tienen las sociedades indígenas de esas zonas afectadas en estos procesos (ya

sea por colaboración, denuncia, negación, negociación de contrapartidas, éxito en cambios en las legislaciones,...);

c) reflexionar en torno a cuestiones de patrimonio material e inmaterial de cariz más universal y en relación a los usos que se da al planeta tierra y,

d) abre el aprendizaje y aceptación de visiones, miradas y relaciones con el mundo, el territorio y la cultura (presentes, pasadas y futuras) distintas a las propias.

En declaraciones durante la misma inauguración, Lena Nyadbi dijo que cuando miró su instalación des de la Torre Eiffel: “ (...) I felt sorry for my country –the landscape has been changed but the dream [narración cultural] hasn’t” (Miller 2013). Y su sobrina, Roseleen Park, que la acompañaba, explicó que esta tristeza era por como las minas de Argyle Diamonds, que explotan la región, han modificado el territorio, y añadió que: “For everyone to understand our dreaming [narraciones culturales como la de la obra de Nyadbi], it’s good for people all over the world to know that” (Miller 2013).

Sin embargo, todos estos elementos que facilitarían un diálogo intercultural, quedan enmascarados en la puesta en escena buscadamente esteticista y sin contextualización de la obra de Nyadbi. De hecho, la contradicción intrínseca de la institución entre la búsqueda de diálogo intercultural a través de las obras de sus colecciones y su marcada puesta en escena formalista de las mismas queda explicitada en este caso con la intención expresada por parte del director del museo, Stéphane Martin<sup>612</sup>, de poner una cámara a lo alto de la torre Eiffel para que los visitantes de la institución puedan ver los efectos estéticos de la obra en las distintas estaciones, en vez de proponer la instalación de un aparato contextual que permita a los mismos visantes comprender las nociones intraAborígenes de la misma obra, aproximándola a modo de texto cultural (Wildburger 2010), que en sí exploraría más ampliamente el diálogo entre culturas y brindaría un espacio de aproximación a esas culturas a través de su arte. La presentación de una obra como la de Nyadbi como texto cultural, permitiría substituir discursos hegemónicos eurocentristas, unidireccionales en la recepción de dichas obras, ofreciendo claves intraculturales para una mejor comprensión de las mismas, potencializando y visualizando la agencia indígena en su propia presentación, utilizando el museo como espacio de contestación de narrativas históricas y apelando, no sólo visualmente sino cognitivamente, a los múltiples y numerosos públicos que pueden aproximarse a ella desde la torre Eiffel. Con la presentación formalista y desprovista de aparato crítico se pierden estas posibilidades y potencialidades, que, por un lado, devalúan el poder de mediación de conocimientos interno a la

---

<sup>612</sup> Según Stéphane Martin –director del MQB–: “the musée will have a webcam installed on the Eiffel Tower so that people worldwide can observe the painting through different seasons” (Fortescue 2013). También dicen Martin y Nouvel que la obra rompe con el gris monótono de la ciudad de París, en el documental antes mencionado.

obra, y, por el otro, como en el caso de las obras del primer encargo que fueron ideadas e instaladas para llegar a un público externo al del museo -que no tiene por qué ser visitante del mismo-, castran la potencialidad de extender la línea pedagógica del museo fuera del museo: conseguir también un diálogo entre culturas fuera de las paredes del mismo, con los paseantes o el público de la ciudad de París.

Con esta segunda iniciativa de encargo y sus formas, se refuerzan aún más la aproximaciones a los encargos de obras Aborígenes contemporáneas como una instrumentalización por parte de la institución francesa de márquetin, de reclamo turístico ligadas ambas a la conclusión de Lebovics de dar espectáculo, donde estas culturas y sus realidades históricas y actuales quedan convertidas en imágenes, sin poder

A pesar de todo ello, sí hay algún cambio significativo en relación al encargo de 2006. Especialmente focalizado en ofrecer un espacio de expresión a la artista en cuestión. Este espacio se encuentra en la página web del museo, en la sección dedicada a las colecciones Aborígenes del museo<sup>613</sup>. Aquí los responsables del museo permiten, a través de dos instrumentos, información intracultural relacionada con este segundo encargo.

El primer instrumento es la descripción que se hace de algunas de las significaciones intraculturales relacionadas con la narración de la obra *Dayimul Lirlmim* que ofrecen un punto de partida a la comprensión de la obra y a la importancia de la misma para la gente Gija. El segundo instrumento es la presencia de ciertos extractos del documental *Le rêve barramundi*, y en especial la selección de dos extractos donde participan la artista y Dick Kimberley como director del centro de arte de Warmun. Kimberley establece y sitúa el movimiento de arte contemporáneo de ocre naturales sobre tela en la comunidad de Warmun, incidiendo en las conexiones de éste con las nociones culturales y sociales vinculadas a *Ngarranggarni (Dreaming)*, centrales para la gente Kija/Gija de esa comunidad pasando por la expresión de contenidos históricos y de la vida cotidiana de las personas de la comunidad<sup>614</sup>. Y la misma Nyadbi<sup>615</sup> se presenta, presenta su tarea en el centro de arte y cuenta en primera persona la narración cultural a la que refiere su obra, vinculada con el pez *barramundi*. Es de especial relevancia este pequeño extracto ya que permite visualizar la explicación de Nyadbi, en la que la relación con el territorio es fundamental, articulada desde el mismo territorio: ella lo

---

<sup>613</sup> <http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/la-vie-des-collections/les-oeuvres-aborigenes-au-musee-du-quaibrantly.html> (consultada por última vez 30.08.2015)

<sup>614</sup> *Une œuvre aborigène sur le toit du musée : au Warmun Art Center (3/5)* : [http://www.youtube.com/watch?v=CdrV9uCyTO8&index=3&list=PLq\\_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp](http://www.youtube.com/watch?v=CdrV9uCyTO8&index=3&list=PLq_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp) Jonathatn Kimberley dice del movimiento artístico contemporáneo que “enganges with everything from traditional Ngarranggarni or dreaming stories right through to current events and peoples lives”

<sup>615</sup> *Une œuvre aborigène sur le toit du musée : la légende du Barramundi (4/5)* : [http://www.youtube.com/watch?v=M7aO9CoEGl8&list=PLq\\_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp&index=4](http://www.youtube.com/watch?v=M7aO9CoEGl8&list=PLq_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp&index=4)

expresa más allá de sus palabras, a través de su mirada y a través de sus gestos ilustrando la doble aproximación, física y cultural, de estos grupos al territorio australiano. El pez barramundi ancestral Dayiwul está en todas partes de su territorio, es una presencia sentida que otorga poder y agencia al territorio, y a la vez establece las relaciones de la gente Gija con este mismo paisaje, de modo similar a los grupos de los desiertos Central y Occidental de Australia. Este elemento es importante para comprender las consecuencias de que la mina de diamantes más importante del mundo esté explotando precisamente los territorios vinculados a ésta narración, hecho que también abre las puertas a una mejor comprensión de la realidad Aborigen de esta comunidad de la zona de la Kimberley. El mismo extracto del documental es importante a nivel artístico, ya que permite aproximarse de primera mano al significativo arraigo intralocal que para artistas como Nyadbi tiene la práctica artística contemporánea.

Que el *Musée du Quai Branly* ofrezca, al menos en su página web, un espacio para la expresión de la artista, para que pueda contar su obra y las nociones tras ella, es algo innovador en relación al encargo del 2006, donde ni las comisarias Perkins y Croft ni ninguno de los artistas participantes disponen de un espacio para contextualizar su participación en primera persona. Como constata Price en un reciente texto (2013:450), este hecho aumenta en gravedad por comparación, ya que el artista escocés Charles Sandison<sup>616</sup>, que instala su obra en el *Musée du Quai Branly* en 2010, se le

---

<sup>616</sup> Charles Sandison es un artista escocés y su obra para el *Musée du Quai Branly*: “invite a le visiteur à s’immerger dans un fleuve de mots (16.597 noms de tous les peuples et lieux géographiques présents dans les collections du musée) en mouvement projetés à des rythmes et condensations variables.” (MQB, *Rapport d’activité 2010*, 2011:117). La presencia de esta instalación de video-arte (durante todo 2011) de un artista europeo en el museo es interesante porque permite ilustrar y abrir una vía de verdadero diálogo entre los artistas europeos y los extra-europeos en un museo donde la mayor parte de iniciativas se centran en la representación de la alteridad europea. Aun comprendiendo que éste (la representación de la alteridad europea) es el rol asignado a *Musée du quai Branly*, la insistencia de su lema en el diálogo entre culturas hace que uno exija a la institución un diálogo más total, donde Europa no quede totalmente fuera de las propuestas del museo para evitar el acentuar nociones tradicionales de distanciamiento, diferencia y jerarquización cultural o de creación de un discurso hegemónico europeo dominado desde Europa en la representación de la alteridad (Sauvage 2010, Martin 2011, Price 2007). Para evitar esta trampa narrativa y aproximativa a la alteridad, hay que dar espacio a las relaciones históricas y actuales entre Europa y las sociedades representadas, para comprender y revisar a la vez, los roles no sólo que Europa tuvo con su alteridad en el pasado, sino los que tiene en el presente, así como los roles que los supuestos y distintos “otros” (temporal, social, espacial y culturalmente “otros”) han ejercido y ejercen en esta historia de contacto. Esta aproximación podría encuadrarse en lo que Benoît de l’Estoile conceptualiza como “museo de relaciones” (Estoile 2010). Cabe decir que de nuevo es en el rol asignado a las exposiciones temporales que se da una puerta de entrada a Europa en el museo, ejemplo de ello son: *Qu’est un corps?* (23 de Junio 2006 – 23 de Septiembre de 2007) o *La fabrique des images* (16 de Febrero 2010-17 de Julio 2011) donde de manera comparativa entre regiones del mundo (entre ellas Europa) se analiza la construcción de cierto tema (el cuerpo o la creación de imágenes); o incluso la exposición *Exhibitions. L’invention du sauvage* (29 de Noviembre de 2011 – 3 de Junio de 2012) que analiza la construcción de la otredad que desde Europa sobre todo en la época moderna. Pero en lo que es espacio de exhibición permanente la obra *River* por ahora está sola. Por último, como reflejo de esta necesidad de incluir a Europa para orquestar un verdadero diálogo inclusivo intercultural, mencionar que sólo el sólo el departamento de formación e investigación del museo, de la mano de Anne-Christine Taylor, propone en la base científica de su unidad la necesidad de integrar Europa en las actividades pertenecientes a su departamento: “Certes, la nature des collections gérées par le musée oriente la politique scientifique du département vers les arts et les techniques des sociétés d’Afrique, d’Océanie, des Amériques et d’Asie.

ofrece un espacio en el museo y en la página web para difundir y expresar en primera persona las ideas relacionadas con su obra y proyecto, hecho que, por contraste, reaviva críticas alrededor de la jerarquización y consideración (entre los – pocos - artistas contemporáneos que se ven involucrados en el museo) que el museo hace a los (pocos) artistas contemporáneos que se ven involucrados en el museo, espacialmente entre los que son de los considerados “centros tradicionales de poder” y los de sus tradicionales periferias.

A modo de conclusión para este bloque de estudio dedicado a ambos encargos de obras Aborígenes contemporáneas, podemos recoger la siguiente cita de Harris y O’Hanlon que, en relación a la documentación y análisis desarrollados, resume el caso del *Musée du Quai Branly* (aunque la cita no se dirige a esta institución sino en general a un peligro potencial de los museos etnológicos) y ayuda a reforzar cómo la arquitectura desacredita y neutraliza las potencialidades de los encargos:

“Since funds generated by tourism and leisure activities are often vital for the financial health of ethnographic museums, there must be at least a theoretical risk that such museums will be driven to enhance the visual appeal of “ethnographic” objects in order to capture the public’s attention. Of course this raises the potential hazard that in creating a spectacle- in the selection of “outstanding” objects, the manner in which they are displayed, and the forms of the architecture that surrounds them – ethnographic museumism will then *stand accused of simply reinforcing the very perceptions of exoticism and “otherness” that academic anthropology [y artistas y crítica del arte contemporánea] has repeatedly sought to defuse*” (Harris y O’Hanlon 2013:9, la cursiva es mía).

---

L’Europe ne doit pas être exclue pour autant du champ d’étude. Au contraire, elle doit nécessairement être présente tant dans la muséographie que dans les programmes de recherche conduits par le département, puisque la raison d’être du musée est d’apporter un regard analytique sur les rapports entre cultures” (en todos los *Rapports d’activité* desde 2007 el departamento de investigación y formación se presenta bajo esta palabras). Esta presentación toca lo que por ahora puede considerarse uno de los talones de Aquiles de las propuestas expositivas permanentes del museo, que queda fuera de nuestro estudio específico.

## CONCLUSIONES

Llegados al término de este estudio, vemos como, en las últimas tres largas décadas, el movimiento de acrílicos sobre tela de los desiertos Central y Occidental australianos ha consolidado su presencia en el espacio europeo de circulación del arte y la cultura contemporáneos. Además, en la consolidación de dicha presencia en el extremo europeo de circulación, el movimiento ha desarrollado -retomando las palabras de introducción de la cita de Ian McLean-: “a whole new market along with a string of speciallist galleries [museos, comisarios, académicos, colecciones privadas y públicas, galeristas...] indeed a brand new industry” (McLean 2011:17), también en Europa.

Son las exposiciones temporales una de las principales vías de creación de este nuevo mercado (expositivo), y estas no sólo sirven para introducir dicho fenómeno artístico a Europa sino que extienden sus roles convirtiéndose en parte significativa de los mecanismos de adquisición de obras para la creación de colecciones para diversos tipos de museos europeos y también como vía de promoción para galeristas y coleccionistas (de ambos extremos de la circulación, tanto australianos como propiamente europeos), como hemos visto.

A nivel de agentes, debemos subrayar como, a partir del cambio de milenio, aumentan considerablemente los actores de raíz europea que participan de la consolidación y continuidad de la presencia de dicho movimiento en Europa, siendo este uno de los elementos más singulares que revela el presente estudio, y síntoma, también, de la apertura de dicho mercado que se desarrolla puntualmente desde la década de 1980 pero especialmente en la década de 1990.

Desde mediados de 1990 y ya con el cambio de milenio, Europa no es sólo receptora de propuestas que llegan a través de actores australianos sino crecientemente de propuestas que se engendran desde Europa con la ayuda, colaboración y participación de actores australianos. El carácter dialógico entre ambos extremos de la circulación (Australia y Europa) está presente desde los inicios de la presencia de acrílicos en Europa, pero hoy día, es casi imposible imaginar, propuestas expositivas que no sean colaborativas o cooperativas.

En dicha cooperación, el rol desempeñado por diferentes actores Aborígenes también es exponencial a partir de 1990; ya sea a través de organismos oficiales de carácter gubernamental australianos bajo el control Aborigen, a través de la presencia de los artistas mismos en las exposiciones europeas, a través de residencias de artistas, o de las propuestas de selección de las obras a partir de las consultas realizadas en los mismos centros de arte (el rol de los cuales está

demostrado como el puntal de dicha circulación y de la salud de dicho movimiento a nivel nacional e internacional).

No obstante, seguramente el elemento más destacado de la creciente cooperación y colaboración de los actores Aborígenes en las propuestas expositivas y el elemento que más ha cambiado y consolidado dicha participación es el auge de profesionales Aborígenes en los ámbitos del comisariado que se consolida en Australia en la década de 1990. El hecho que en dicha década, de forma general, los museos australianos empiecen a crear, por un lado, nuevos departamentos en los museos dedicados a las artes y culturas Aborígenes (indígenas australianas, en general) y a ceder, por el otro, la gestión de dichos departamentos a comisarios Aborígenes, ha afectado las formas en que llegan y se materializan las propuestas de exposición a Europa.

Evidentemente, este último elemento también ha repercutido en un cambio (por lo general deseado desde dentro de las naciones Aborígenes pero también por gran parte de la crítica académica a partir de 1970) sobre el control en la representación de dichas obras. Este cambio, que como hemos visto a lo largo del estudio es multifocal, se concretiza en la consolidación de un nuevo discurso alrededor de dichas creaciones (no sólo de acrílicos, sino en relación a las manifestaciones artísticas contemporáneas Aborígenes pos1970, en concreto a las de las llamadas zonas remotas, como hemos visto a lo largo del estudio) que es el que las presenta como “*living arts and traditions*”. Este es el discurso más ampliamente representativo en el que se incluyen las obras de acrílicos a partir de la década de 1990 y con el cambio de milenio, y es el principal de los discursos de autorepresentación usado por los actores Aborígenes tanto en Australia como en Europa (como hemos visto de forma más clara con el encargo del *Musée du Quai Branly* pero también en exposiciones).

La característica principal de dicho discurso se sustenta en el ir más allá de las oposiciones binarias de tradición y modernidad, de innovación y retención y, también, de cambio y continuidad (a nivel artístico pero también a nivel sociocultural), haciéndolas co-habituables a nivel narrativo y lógico, como hemos visto que sustentan también Ian McLean, Terry Smith o Nicholas Thomas (entre otros) o el gran número de antropólogos involucrados en la circulación de las obras de acrílicos (como Françoise Dussart, Fred Myers, Christine Nicholls, Vivien Johnson, por poner sólo algún ejemplo...).

La base estructural de recepción que configuran estas oposiciones binarias van superándose, a lo largo de los últimos treinta años, a través de dos vías principales (imbricadas). Por un lado, por los cambios y revisiones ideológicas y disciplinares del mundo receptor de raíz occidental, con cierta quiebra de los discursos hegemónicos en los que se arraigaba el aparato ideológico y discursivo de la modernidad, de la lógica moderna, base del modernismo artístico también (como hemos visto especialmente en el inicio del bloque II). Por el otro, por la propia presencia y voz de las sociedades

indígenas que en sus estructuras ideológicas *su* autenticidad (artística y sociocultural) no depende ni se estructura a través de dichas oposiciones exógenas (como se ha visto en el bloque I y III).

Es precisamente la percepción de autenticidad o inautenticidad que engendran y engendraban dichas oposiciones (siempre respecto al “yo” discursivo hegemónico de raíz europea/occidental) una de las principales herramientas que a nivel histórico han apartado y marginalizado las producciones estético-artísticas Aborígenes (por referirnos sólo a nuestro ámbito geográfico de estudio) de los diálogos con las artes coetáneas de raíz occidental, y, a nivel sociocultural, dichas naciones y sociedades de sus coetáneos “occidentales”, estableciendo jerarquías artísticas, pero también socioculturales.

Más concretamente en relación a nuestro objeto de estudio, es el arraigo y persistencia de dichas oposiciones binarias y de las nociones de autenticidad e inautenticidad que estas estructuran las que dificultaron, discursiva y narrativamente, la primera recepción de los acrílicos en las estructuras de circulación del arte y la cultura europeas (exponencialmente globales).

Esto es especialmente claro en la década de 1980 e inicios de 1990, como indica este estudio, ya que los acrílicos supusieron un desafío discursivo de apreciación por no insertarse de forma cómoda a los espacios categóricos ya existentes, no sólo para las formas estético-artísticas producidas por dichas sociedades sino también en relación a las categorías destinadas a sus mismas culturas y sociedades de producción.

A nivel sintético, en primer lugar los acrílicos no podían absorberse dentro de la categoría (occidental) de (auténtico) arte primitivo, que premia la “estaticidad” estética y la pureza (ilusoria) del no contacto con otras formas culturales, valorando la no-contaminación de sus formas (y de sus culturas productoras). En segundo lugar, los acrílicos no podían concebirse ya como simple artefacto antropológico (aunque formen parte de la cultura material de dichos grupos), ya que la articulación del mismo movimiento se ancla en una clara voluntad artística y, desde los inicios, se busca la circulación comercial como arte y cultura. En tercer lugar, los acrílicos, aunque a nivel formal se conciben (y sorprenden), desde un primer momento, como excepcionales obras que encajan en el modernismo artístico, no pueden concebirse como arte por el arte, una de las vertientes de dicho modernismo, y además a nivel formal muchos de los motivos usados no siguen los patrones de innovación del modernismo artístico occidental sino la translación de motivos estéticos del aparato ceremonial. Esta dificultad se acentúa por los múltiples niveles conceptuales que se condensan, codifican o visualizan en las obras relativos a los sistemas ideológicos de las sociedades productoras (tanto a nivel espiritual, como sociopolítico) –como hemos visto en el bloque I-.

No es hasta el auge de un arte conceptual (que se articula de forma paralela al mismo movimiento de acrílicos) que éste empieza a encontrar una nueva categoría donde, de forma tangencial, puede encajar en los nuevos circuitos del arte contemporáneo (en formación también), de carácter más internacional y crecientemente global en sus fronteras, que poco a poco incorpora también una vertiente de revisión poscolonial, del que surge también un giro etnográfico en muchos artistas, y que a la vez bebe de los estudios de los subalternos, quienes también abogan, en su revisión al pasado, por una vertiente del arte como herramienta de empoderamiento, de autocontrol, de “desujección” de las narrativas coloniales y los clichés de dominio que estas engendraron. Todo ello se da, de forma más obvia, a lo largo de la década de 1990 - hecho que se resigue en este estudio con la presencia de acrílicos en Europa-. En un paso más, a partir del cambio de milenio de forma ya irremediable, son los desafíos de la globalidad contemporánea otra de las vertientes en que dialogan los acrílicos.

Todos estos últimos cambios tienen en común que se contraponen a las estructuras antes anunciadas de la modernidad, que en uno de sus imperativos –la visión lineal del tiempo- buscaba siempre sobrepasar el pasado, despreciándolo como antiguo y obsoleto, batallando en su contra (artística y culturalmente). Así lo apuntan Arthur Danto (1997), Hans Belting (2003), Ian McLean (2011) o Terry Smith (2009) - con sus diferencias - pero todos de acuerdo en que el pasado ya no es visto como algo de lo que uno se tenga que liberar y que puede cohabitar con la contemporaneidad.

Bajo esta visión poshistórica (como la menciona McLean 2011), opuesta al modernismo (artístico e ideológico) y eje de la contemporaneidad y la globalidad de la cultura y el arte hoy, las anteriores oposiciones binarias de tradición y modernidad, innovación y retención, cambio y continuidad (presente – pasado) son superadas discursivamente, validando a nivel global también la autopercepción Aborigen como “*living arts and traditions*”: las más antiguas y duraderas del mundo pero estrictamente contemporáneas<sup>617</sup>, a nivel cultural y artístico.

No obstante el creciente cambio en estas estructuras discursivas enunciadas y visibles en la presentación de muchas muestras europeas, el primitivismo ideológico sigue fuertemente arraigado en el extremo europeo de recepción de las obras manteniendo aún la validez y la popularidad de muchas de estas oposiciones binarias fruto de la lógica moderna, donde la oposición entre el “yo” de raíz europea-occidental y el “otro” construido como “primitivo” (buen o mal salvaje) se mantienen. Además, dicho primitivismo ideológico se convierte, en el extremo europeo de circulación, en una fuente potente de reclamo y consumo de dichas obras de acrílicos (como hemos

---

<sup>617</sup> Por todo ello, en un giro más discursivo y a nivel estrictamente artístico, el mismo McLean sostiene que el movimiento de los acrílicos de los desiertos inventó el arte contemporáneo antes que éste se inventara a nivel internacional a si mismo (McLean 2011)

visto con la propuesta arquitectónica del *Musée du Quai Branly* pero también en muchas exposiciones europeas).

En otro orden menos teórico, el estudio permite ver que a nivel europeo encontramos una multiplicidad de instituciones museísticas de recepción de las obras y que articulan de circulación europea de los acrílicos. Mientras que, por ejemplo en Australia, es muy excepcional en 2015 una exposición de acrílicos en un museo que no sea de arte y, por lo general, de arte estrictamente contemporáneo, en Europa las instituciones de recepción museística son mucho más diversas, abarcando de museos de etnología y antropología, museos de arte y arte estrictamente contemporáneo, pasando por museos de “culturas (del mundo)”, de la prehistoria, museos de artes “no-occidentales”, y también museos de religión.

Aunque en todas ellas los acrílicos sean categorizados como arte (y no como artefacto) de este estudio también se desprende que en Europa hay una gran maleabilidad en dicha categoría, “arte” (a diferencia de Australia donde hoy la percepción discursiva es por lo general la antes enunciada, sostenida por McLean, Smith, Danto o Belting y endógena a las miradas intraAborígenes de percepción del arte)

En Europa la categoría “arte” para designar los acrílicos tanto refiere a:

- \* una categoría ligada a la creación y preocupaciones del mundo contemporáneo global (como veíamos),
- \* como a una categoría universal y transtemporal ligada a la creación humana en la que se insertan dichas obras,
- \* como entendido como arte “contemporáneo” de dichas sociedades productoras en relación a otras formas artísticas de éstas que desde Europa - a nivel temporal e ideológico - se consideran más tradicionales o con más longevidad, o
- \* como en un arte que es arte pero que se concibe apartado de la creación contemporánea de raíz occidental,...

Las dos últimas de estas excepciones sustentan parte de su seno discursivo en la lógica de la modernidad, y revehículan también el primitivismo ideológico, y, por consiguiente, cierta hegemonía ideológica de raíz europeo/occidental.

Esta investigación también muestra como en Europa, rápidamente, los acrílicos se convierten en paradigmáticos del “auténtico arte Aborígen contemporáneo” (en relación a las otras formas artísticas Aborígenes pos1970), elemento que se vincula especialmente a dos motivos. Por un lado,

la amplia promoción de dicho movimiento de los desiertos a través de la instrumentalización gubernamental que hace Australia a partir de 1970 de este fenómeno artístico –que refuerza su presencia en Europa- como una de sus principales formas de representación artística y cultural internacional (ligado también a la oportunidad e interés que esto supone para las culturas Aborígenes de autorepresentación y visibilidad en un marco igualmente internacional). Por el otro, y muy ligado a estas dos últimas acepciones de “arte” ahora enunciadas, porqué estos acrílicos se ven como productos artísticos de (los últimos) “auténticos” *Aborígenes*: con poca trayectoria de contacto, con arraigo en las formas tradicionales y ceremoniales, por haber sido cridados en la cultura de *bush*, por vivir en zonas de frontera cultural,... todos ellos elementos que se desprenden y vinculan aún con muchas de las estructuras de la lógica moderna, o que las continúan.

Como hemos desglosado en el mismo estudio (en los tres bloques), la constitución de dicho movimiento como paradigmático de la creación y el arte Aborígen contemporáneo ayuda, por un lado, a la consolidación de su presencia en Europa pero, por el otro, también dificulta la apreciación de otras formas artísticas Aborígenes pos1970. Recordemos, por ejemplo, que en comparación con los acrílicos sobre tela de los desiertos la pintura sobre corteza de eucalipto de la zona de Arnhem Land durante parte de estos último 30 años no se vio en Europa como suficientemente “contemporánea” (por sus materiales y medios y su arraigo a las estructuras ideológicas), y, en el otro extremo o en contraposición, el arte de muchos artistas de los llamados urbanos, no se percibía como suficientemente “Aborígen” (también por sus medios de creación, no suficientemente tradicionales, ahora), convirtiéndose los acrílicos lo que en el cuerpo del texto hemos llamado en algún momento el “*comfortable Other*”.

De hecho la etnicidad, la Aboriginalidad (esta vertiente de la identidad múltiple de dicho fenómeno de acrílicos) es uno de los marcadores centrales en su circulación y recepción Europea, pero también de la creciente promoción que de dichos acrílicos hacen los actores Aborígenes implicados en su circulación (artistas, comisarios pero también críticos de arte y antropólogos).

El arte como forma de hacer cultura (a nivel intraAborígen e interAborígen) pero también como vehículo y forma de representación de la identidad cultural del artista y de su comunidad de origen (*walbiriness o walpiriness, pintupiness o pintubiness,...*) se arraiga en las estructuras endógenas de dichos grupos y las mantiene en la circulación de los acrílicos (como hemos visto en el bloque I). Por ello, los acrílicos son, por un lado, herramientas para dar a conocer a nivel intercultural sus culturas y estructuras ideológicas de estar y vivir en el mundo, estableciendo diálogos transculturales; y, por el otro, herramientas de contestación y creación, porqué la articulación intrínseca de dicha Aboriginalidad también permite arremeter, como hemos visto, contra las percepciones de Aboriginalidad engendradas desde el contacto colonial (que eran unidireccionales más que

dialógicas), recuperando así la voz y la agencia por parte de dichos grupos a través del arte, y creando, consecuentemente, Aboriginalidades contemporáneas donde las naciones Aborígenes son consideradas ya como sujetos y no como objetos pasivos de estudio y definición (así como su arte, del que participan de su construcción narrativa).

Por último, la interculturalidad, uno de los hilos de que han tejido esta investigación, está presente no sólo en la búsqueda e impronta que los grupos de los desiertos y los artistas dejan en las obras como vías para el establecimiento del diálogos interculturales y como vehículos para darse a conocer al mundo, sino también en todas las esferas de circulación del movimiento en el extremo europeo - en dos otros sentidos -: a través de la cooperación entre actores Aborígenes y no-Aborígenes implicados en la articulación del movimiento en Europa y, porqué, a nivel discursivo, como prueba todo este estudio, dichas obras se mueven en un espacio intercultural en el sentido dado por Myers: “the variable space of colonialism, primitivism and globalization” (2002:6).

Como apunte final la circulación de los acrílicos de forma extensa por el territorio europeo, con exposiciones que de forma creciente combinan discursos de carácter antropológico con discursos de apreciación artística –avanzando en la superación de la querrela histórica entre antropología-historia del arte - integrando una práctica interdisciplinar creciente (también obviamente a nivel de actores que actúan como comisarios), ha permitido un mejor conocimiento de dichas culturas productoras y sus estructuras ideológicas de estar y vivir en el mundo, junto con sus historias y realidades pasadas y actuales. Por ello, el estudio sostiene y demuestra que la consolidada presencia de acrílicos en Europa ha permitido recortar o mediar parcialmente la distancia cultural “casi no verbalizable” que hace a Eckerman decir:

You call it hill

I call it Yiperenye.

## REFERENCIAS

### a.- BIBLIOGRÁFICAS:

- AMES, Michael (1990). "Cultural empowerment and museums: opening up anthropology through collaboration", en Susan Pearce (ed.), *Objects of knowledge*. London: Athlone Press, cap.7, pp. 158-173.
- AMES, Michael (1991). "Biculturalism in exhibitions", *Museum Anthropology*, 15(2), pp. 7-15.
- AMES, Michael (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- AMSELLE, Jean-Loup (2010). *Révolutions. Essais sur les primitivismes contemporains*. Paris. Éditions Stock.
- ANDREEVA, Yekaterina (1992). "Russian reflections on Australian Aboriginal art", *Art Monthly Australia*, 50, (Junio), pp. 3-4.
- ANNAUD, Mathilde (2007). *Les arts premiers. Reflets sauvages d'Occident*. Toulouse: Éditions MILAN.
- ANÓNIMO (1972). "New Museum will house sacred Aboriginal objects", *Journal of the Royal Historical Society of Queensland*, 9(3), pp. 216-218.
- APPADURAI, Arjun (1988). *The social life of things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ATTWOOD, Bain (1989). *The making of Aborigines*. Sídney: Allen&Unwin.
- BARDON, Geoffrey (1991). *Papunya Tula: art of the Western desert*. Marleston: Gecko Books.
- BARDON, Geoffrey (2000). "The Papunya Tula movement". En Sylvia Kleinert y Margo Neale (eds.), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press, pp. 208-211.
- BARDON, Geoffrey & BARDON, James (2006). *Papunya: a place made after the story. The beginnings of the Western Desert painting movement*. Melbourne: Miegunyah Press (Melbourne Univeersity Publishing).

- BARDON, Geoffrey y JOHNSON, Vivien (1991). *Aboriginal Art from the Collection of Donald Kabn*. Miami: Lowe Art Museum/University of Miami.
- BAROU, Jean-Pierre (1993). *L'oeil pense. Essai sur les arts primitifs contemporains*. Paris:Balland.
- BAROU, Jean-Pierre y CROSSMAN, Sylvie (2005). *Enquête sur les savoirs indigènes*. Paris : Folio/Gallimard.
- BARRAGÁN, Paco (2002). “De camino a (ning)una parte”, *Lápiz: revista internacional de arte*, 179/180, pp. 147-153.
- BATTY, Philip (2006) *Colliding worlds. First contact in the Western Desert 1932-1984*. Carlton: Museum of Victoria / Tandaya (National Aboriginal Cultural Institute).
- BATTY, Philip (2008). “A Fine Romance: White Money, Black Art”, *Crossing Cultures*, 32nd International Conference in the History of Art, Melbourne. Disponible online: <https://aboriginalartandculture.wordpress.com/2008/01/26/philip-batty-art-across-cultures/> (consultado por última vez 02.12.2014)
- BELTING, Hans (2003). *Art history after modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- BERREL, Nina (2009). “Inroads offshore. The international exhibition program of the Aboriginal Arts Board, 1973–1980”, *ReCollections: journal of the National Museum of Australia* (Abril 2009), 4 (1) pp. 13-30. Disponible online: [http://recollections.nma.gov.au/issues/vol\\_4\\_no1/papers/inroads\\_offshore](http://recollections.nma.gov.au/issues/vol_4_no1/papers/inroads_offshore) (consultado por última vez 21.11.2014)
- BERRYMAN, Jim (2012). “Exhibiting Western Desert Aboriginal paintings in Australia’s public galleries: an institutional analysis, 1981-2002”, *Journal of art Historiography*, 7, (diciembre). Disponible online: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/berryman.pdf> (consultado por última vez 10.09.2015).
- BHABHA, Homi (1993). "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation". En Elisabeth Sussman, Thelma Golden, John G. Hanhardt, & Lisa Phillips, (eds.), *1993 Biennial Exhibition*. New York: Whitney Museum of American Art pp. 62-73.
- BIRD ROSE, Deborah (1992). *Dingo makes us human: life and land in an Aboriginal Australian culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BIRD ROSE, Deborah (2000). “The power of place”. En Sylvia Kleinert y Margo Neale (eds), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press, pp. 40-49.

- BHABHA, Homi (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. (1995). “Los límites del museo”; En VV.AA., *Els límits del museu*, Barcelona: Fundació Tàpies, pp. 212-213.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain & SCHNAPPER, Dominique (1991). *The love of art: European museums and their public*. Stanford: Stanford University Press.
- BROMBERGER, Christian (2010). “From race to culture to esthetics: a museographic journey into French ethnology”, *Museum Anthropology Review*, 4(1), Primavera, pp. 63-69.
- BONASTRE, Roger (2007). “Un caso paradigmático de compromiso social y político en el rock: Midnight Oil”. En Asier García Lupiola (coord.), *Economía y rock: la influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*. Universidad del País Vasco, pp. 139-212.
- BONASTRE, Roger (2011). “Beyond Rock. Social commitment and political conscience through Popular Music in Australia 1976 - 2002. The case of Midnight Oil”, *Coolabah*, 5, pp. 54-61. Disponible online: <http://www.ub.edu/dpfilsa/5bonastrecoola5.pdf> (consultado por última vez 28.08.2015).
- BONASTRE, Roger y BOSCH, Roser (2012). “Reconciliando Australia. Compromiso social y propuesta política desde la cultura popular”. En Ibarra Aguirregabiria (coord. ed.), *No es país para jóvenes. Actas del III encuentro de jóvenes investigadores de la AHC*.
- BOSCH, Annette van den; (2007). “Cultural Memory Re-presented at the Quai Branly Museum”. En Ruth Rentschler y Anne-Marie Hede (eds.), *Museum Marketing: Competing in the Global Market*. Sídney: Elsevier, Butterworth-Heinemann.
- BROWNING, Daniel (2012), “A place of our own. A conversation between Hetti Perkins and Daniel Browning”, *Artlink Indigenous. Indignation*, 32(2), June 2012, pp. 48-50.
- BUCHLOC, Benjamin (1989). “The whole Earth show: an interview with Jean-Hubert Martin”, *Arts in America*; May, pp. 150-158, 211, 213.
- BUFILL, Joan (1991). “La memoria del ensueño creador”, *Diario ABC*; 14.02.1991, p. 132.
- BUTLER, Shelly Ruth (2000). “The politics of exhibiting culture: legacies and possibilities”; *Museum anthropology*; 23(3), pp. 74-92.
- BUTLER, Shelly Ruth (reimpreso 2003). *Contested Representations: Revisiting Into the Heart of Africa*, London / New York: Routledge.

CAMPBELL, Liam (2006). *Darby: one-hundred years of life in a changing culture*; Sidney: ABC Books for the Australian Broadcasting Corporation.

CARMICHAEL, Bethune, KOHEN, Apolline (2013). “The forgotten Yuendumu Men’s Museum murals: shedding new light on the progenitors of the Western Desert Art Movement”; *Australian Aboriginal Studies*, 1, pp. 110-116.

CARUANA, Wally (1993). *Aboriginal art*. London: Thames&Hudson.

CARUANA, Wally (2000). ““Who’s that bugger who paints like me” Rover Thomas”. En *World of Dreamings. Traditional and modern art of Australia*, Canberra: National Gallery of Australia. Disponible online: <http://nga.gov.au/Dreaming/Index.cfm?Refrnc=Ch5> (consultado por última vez 30.07.2014).

CARUANA, Wally (2002). “Cambio de manos”, *Lápiz: revista internacional de arte*, 179/180, pp. 110-119.

CASTEJÓN, Vanessa (2009). “The exoticism of the Musée du Quai Branly: a French perspective on Aboriginal Australia”. En Renata Summo-O’Connell (ed); *Imagined Australia: reflections around the reciprocal construction of identity between Australia and Europe*; Bern: Peter Lang AG, pp. 385-393.

CHARBONNIER, Georges (1968). *Arte, lenguaje, etnología : entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*. México D.F.: Siglo XXI.

CHIRAC, Jacques (2006) . “Allocution inaugural du musée des Arts premiers du Quai Branly à Paris”, 20 Junio 2006. Disponible online: <http://www.quaibrantly.fr/fr/actualites/actualites-par-rubriques/archives-des-actualites/m-jacques-chirac-president-de-la-republique-a-inaugure-le-musee-du-quai-branly/allocution-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique.html>. (consultado por última vez 10.09.2015).

CLARKE, Phillip; (2003). *Where the ancestors walked: Australia as an Aboriginal landscape*; Crows Nest, New South Wales: Ed. Allen & Unwin.

CLIFFORD, James (1985). “Histories of the tribal and the modern”, *Art in America*, 75, April, pp. 164-177.

CLIFFORD, James (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press

CLIFFORD, James (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.

CLIFFORD, James (2001) . *Dilemas de la cultura. Antrpología, literature y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

CLIFFORD, James (2003). *On the Edges of Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

CLIFFORD, James (2004). “Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska”, *Current Anthropology*, 45(1), February, pp.5-30. Disponible online: <http://people.ucsc.edu/~jcliff/lbw.pdf> (consultado por última vez 23.02.2015)

CLIFFORD, James (2006). “Quai Branly in process”, *October*, 120 (Primavera), pp. 3-23.

COCHRANE, Susan -ed- (2001). *Aboriginal arts collections: highlights from Australia public museums and galleries*, Sidney: Craftsman House.

COLEMAN, Elizabeth Burns (2007). “The Quai Branly Museum and Australian Aboriginal Art”, seminar paper, *Symposium on the Musée du Quai Branly*, Universidad de Siena, 7.07.2007. Disponible online: [https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media\\_139154\\_en.pdf](https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139154_en.pdf) (consultado por última vez 10.09.2015)

CONGREVE, Susan (1997). “Painting up big. Community Painting in Yuendumu”, *Art & Australia*, 35(1), pp. 88-93.

COOMBES, Annie E. (1988). “Museums and the formation of national and cultural identities”, *Oxford Art Journal*, 11(2); pp. 57-68.

COOMBES, Annie E. (1994). *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*. Yale: Yale University Press.

COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (eds.) (1992). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Ed. Clarendon.

CROCKER, Andrew (1981). *Mr. Sandman bring me a dream*. Alice Springs: Aboriginal Artists Agency / Papunya Tula Artists.

CROFT, Brenda (1998). “Where ancient waterways and dreams intertwine”, *Periphery*, 34, pp. 9-14. Disponible online: [https://www.accaonline.org.au/sites/default/files/1998\\_Fluent\\_catalogue.pdf](https://www.accaonline.org.au/sites/default/files/1998_Fluent_catalogue.pdf) (consultado por última vez 15.07.2014).

CROFT, Brenda (2006) *MICHAEL RILEY: sights unseen*. Canberra: National gallery of Australia.

DAGEN, Philippe (1989). “L'exposition universelle”, *Le Monde*, 19 de Mayor de 1989.

DAGEN, Philippe y BREERETTE, Genevieve (1989). “Les moissons d’une exploration”, *Le Monde*, 18 Mayo 1989 (sección artes) p. 3.

DANTO, Arthur (1997). *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press.

DEGLIT, Marien; MAUZÉ, Marie (2000). *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*. Paris: Gallimard/RMN.

DE LA NUEZ, Iván (1994). “El arte de las política exóticas: una costa y otra”, *Lápiz*, 102, pp. 27-33.

DEMISSE, Fassil (2010). “Displaying colonial artifacts in Paris at the Musée Permanent des Colonies to Musée du Quai Branly”. En Dominich Thomas (ed.), *Museums in postcolonial Europe*. Oxon y NY: Routledge, pp. : 64-82.

DIAS, Nélia (2001). “Esquisse ethnographique d’un projet: le Musée du quai Branly”, *French Politics, Culture and Society*, 19(2), pp. 81-101.

DIAS, Nélia (2006a). “Qu’est-ce que les “arts premiers””, *Sciences Humaines*, Junio-Julio-Agosto, pp. 8.11.

DIAS, Nélia (2007a). “What’s in a name?” Anthropology, museums and values, 1827-2006”. En C. Grewe (ed.), *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 169-185.

DIAS, Nélia (2007b). “Cultural difference and cultural diversity: the case of the Musée du quai Branly. En Daniel J. Sherman (ed.); *Museums & difference*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 124-154.

DIAS, Nélia (2008). “Double erasures: rewriting the past at the Musée du quai Branly”, *Social anthropology/ Anthropologie Sociale*, 16, pp. 300-311.

DUARTE, Alice; (1992). “O museu como lugar de representação do Outro”, *ANTROPOLOGÍAS*, 2, pp. 121-140.

DUFRENE, Thierry & TAYLOR, Anne-Christine (2009). *Cannibalismes disciplinaires. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*. Paris: Institut National d’Histoire de l’art / Musée du Quai Branly.

DUSSART, Françoise (1988). « Women’s acrylic paintings from Yuendumu ». En Margie West (ed), *Inspired dream*. Brisbane: Queensland Art Gallery, pp. 35-39.

DUSSART, Françoise (1999). "What an acrylic can mean: the meta-ritualistic resonances of a Central Desert Painting". En Howard Morphy y Margo Smith Boles (eds.), *Art from the land*. Charlottesville: The University of Virginia & The Kluge-Ruhe Aboriginal art collection, pp. 193-218.

DUSSART, Françoise (2000). "The politics of representation: kinship and gender in the performance of public ritual". En Sylvia Kleinert y Margo Neale (eds.), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press, pp.75-78.

DUSSART, Françoise (2006). "Canvassing Identities: Reflecting on the Acrylic Art Movement in an Australian Aboriginal Settlement". En *Aboriginal History. Special Thirtieth Anniversary: Exchanging Histories*, 30, pp. 156-168.

DUSSART, Françoise (2014). "Fora of Identity: From Public Ceremonies through Acrylic Painting to Evangelical Preaching". En *Australian Aboriginal Anthropology Today: Critical Perspectives from Europe* (« Les actes »). Disponible online : <http://actesbranly.revues.org/575> (consultado por última vez 23.12.2014)

ESTOILE, Benoît de l', (2010). *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion.

ERRINGTON, Shelly (1994). "What Became of the Authentic Primitive Art"; *Cultural anthropology*. 9 (2) pp. 201-226

ERRINGTON, Shelly (1998). *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. California: University of California Press.

ERRINGTON, Shelly (2005). "History now: Post-tribal art". En Mariët Westerman (ed.), *Anthropologies of art*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.

FABIAN, Johannes (1983). *Time and the other: how anthropology makes its object*. Baltimore MD: Johns Hopkins University Press.

FASHE, Élodie (2013). "Musées et (re-)production de représentations des Aborigènes d'Australie. Déconstruction ou médiatisation des stéréotypes?", *Anthropovision*, 1.1, pp.: 2-14. Disponible online : <http://anthrovision.revues.org/624> (consultado por última vez 28.08.2015).

FÉNÉON, Félix (1920a). "Iront-ils au Louvre? Enquête sur les arts lointains", *Bulletin de la vie artistique* 1(24), pp. *Bulletin de la vie artistique* 1 (24), pp. 662-669. Disponible online: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F%C3%A9n%C3%A9on\\_-\\_Iront-](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F%C3%A9n%C3%A9on_-_Iront-)

ils\_au\_Louvre\_%3F\_Enqu%C3%AAt\_e\_sur\_les\_arts\_lointains,\_Bulletin\_de\_la\_vie\_artistique,\_24,\_25\_et\_26,\_1920.djvu&page=0 (consultado por última vez 30.08.2015)

FÉNÉON, Félix (1920b). “Iront-ils au Louvre? Enquête sur les arts lointains”, *Bulletin de la vie artistique* 1(25), pp. 693-703. Disponible online: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F%C3%A9n%C3%A9on\\_-\\_Iront-ils\\_au\\_Louvre\\_%3F\\_Enqu%C3%AAt\\_e\\_sur\\_les\\_arts\\_lointains,\\_Bulletin\\_de\\_la\\_vie\\_artistique,\\_24,\\_25\\_et\\_26,\\_1920.djvu&page=0](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F%C3%A9n%C3%A9on_-_Iront-ils_au_Louvre_%3F_Enqu%C3%AAt_e_sur_les_arts_lointains,_Bulletin_de_la_vie_artistique,_24,_25_et_26,_1920.djvu&page=0) (consultado por última vez 30.08.2015)

FÉNÉON, Félix (1920c). “Iront-ils au Louvre? Enquête sur les arts lointains”, *Bulletin de la vie artistique* 1(26), pp. 726-738. Disponible online: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F%C3%A9n%C3%A9on\\_-\\_Iront-ils\\_au\\_Louvre\\_%3F\\_Enqu%C3%AAt\\_e\\_sur\\_les\\_arts\\_lointains,\\_Bulletin\\_de\\_la\\_vie\\_artistique,\\_24,\\_25\\_et\\_26,\\_1920.djvu&page=0](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F%C3%A9n%C3%A9on_-_Iront-ils_au_Louvre_%3F_Enqu%C3%AAt_e_sur_les_arts_lointains,_Bulletin_de_la_vie_artistique,_24,_25_et_26,_1920.djvu&page=0) (consultado por última vez 30.08.2015)

FINNANE, Kieran (2015). “Yuedumu writes a new chapter on the beginnings of contemporary Western Desert art”, *Alice Springs News*, 31 Julio 2015. De acceso online en: [www.alicespringsnews.com.au/2015/07/31/yuedumu-writes-new-chapter-on-the-beginnings-of-contemporary-wester-desert-art/](http://www.alicespringsnews.com.au/2015/07/31/yuedumu-writes-new-chapter-on-the-beginnings-of-contemporary-wester-desert-art/) (consultado por última vez 07.08.2015)

FISHER, Jean (1989). “Fictional histories: *Magiciens de la terre*”; *Artforum*, 28 (Septiembre); pp. 158-1962.

FISHER, Jean (1994). *Global visions: towards a New Internationalism in the visual arts*. Londres: Kala Press/The Institute of International Visual Arts.

FORREST, Nicholas (2012). “Why a Frenchman Has One of the World's Best Collections of Australian Aboriginal Art”. Disponible online: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/761148/why-a-frenchman-has-one-of-the-worlds-best-collections-of-australian-aboriginal-art#> (consultada por última vez 09.07.2015)

FRENCH, Blaire (2002). “Museos, galerías y espacios de arte en Australia”, *Lápiz: revista internacional de arte*, 179/180, pp. 120-129.

GEERTZ, Clifford (1986). “The uses of diversity”, *Michigan Quarterly review* 4, 25 (1), pp. 105-123.

GELL, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

GLOWCZEWSKI, Barbara (1989). *Les rêveurs du désert : peuple warlpiri d'Australie*. Paris : Plon.

GLOWCZEWSKI, Barbara (1991). *Du rêve a la loi chez les Aborigènes: mythes, rites et organisation sociale en Australie*. Paris: PUF.

GLOWCZEWSKI, Barbara (1999). "Dynamic cosmologies and Aboriginal heritage", *Anthropology Today*, 15 (1) February 1999; pp. 3-9.

GLOWCZEWSKI, Barbara (2006). *Les rêveurs du désert. Peuple warlpiri d'Australie*. Saint-Amand-Montrond: Ed. Actes Sud, col. Babel.

GLOWCZEWSKI, Barbara & HENRY, Rosita (eds), (2007) *Le Défi indigène, entre spectacle et politique*. Montreuil: Aux lieux d'être

GRANT, Elizabeth (2015). « The Garma Cultural Knowledge Centre », *Australian Design Review*, 17 Junio 2015. Disponible online: <http://www.australiandesignreview.com/features/57559-the-garma-cultural-knowledge-centre> (consultado por última vez 30.08.2015).

GRIFFIN, Des & PAROISSIEN, Leon (eds.) (2011). *Understanding Museums: Australian museums and museology*. Canberra: National Museum of Australia. Disponible online: [nma.gov.au/research/understandingmuseums/](http://nma.gov.au/research/understandingmuseums/) -consultado por última vez 18.02.2015-).

GOLDWATER, Robert J. (1986). *Primitivism in modern art*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

GREENSTEIN, M.A. (2002). "Arte o baño al sol", *Lápiç: revista internacional de arte*, 179/180, pp. 130-138.

GRIEVES, Victoria (2014). "Culture, not colour, is the heart of Aboriginal identity", *The Conversation*, 18.09.2014. Disponible online: <http://theconversation.com/culture-not-colour-is-the-heart-of-aboriginal-identity-30102> (consultado por última vez 25.08.2015).

GROSSMAN, Michelle (coord. ed.) (2003). *Blacklines: Contemporary Critical Writings by Indigenous Australians*. Melbourne: Melbourne University Press.

GUASH, Anna (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

GUMANA, Gawirrin (1983). "Déclaration personnelle", *Livret Australie*; Festival D'Automne.

HAM, Annette van (2004). "First Aboriginal art museum in Europe", *Arts Hub Australia*, 31 Mayo. De acceso online en: <http://visual.artshub.com.au/news-article/features/museums/annette-van-ham/first-aboriginal-art-museum-in-europe-62027> (consultado por última vez 10.07.2015, y ya era de acceso a través de suscripción; en 2013 aún era de acceso abierto).

HAMILTON, Annette (1990). "Fear and desire: Aborigines, Asians and the national Imaginary", *Australian Cultural History*, July.

HARRIS, Clare & O'HANLON, Michael (2013); "The future of ethnographic museum"; *Anthropology Today*; 29(1), February, pp. 8-12.

HEALY, Chis (2000). "Captain Cook between black and white". En Sylvia Kleinert y Margo Neale (eds.), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*, South Melbourne: Oxford University Press, pp. 92-95.

HEARTNEY, Eleonore (1989). "The whole Earth show part II", *Art in America*, 77(7), Julio 1989, pp. 91-97.

HEARTNEY, Eleonore (2000). "An Adieu to cultural purity", *Art in America*; 88(10), pp. 146-156.

HUTAK, Michael (2001). "International style: Gabrielle Pizzi", *Australian Art Collector*, 17 (Julio-Septiembre).

ISAACS, Jennifer (1987). "Waiting from the mob from Barlgo", *Australian and International Art Monthly*, (Junio), pp. 20-22.

JAKAMARRA, Frank & LENNARD, Christine (1990). "Two artists from Yuendumu", *Artlink*, *Aboriginal Art in Australia*, 10(1/2), pp. 16-17.

JAMES, Bruce; (2000). *Beyond the pale : Contemporary Indigenous Art*, transcripción de la crítica de Bruce James en el programa Arts Today con Michael Cathart de la radio nacional ABC <http://www.abc.net.au/rn/legacy/programs/atoday/stories/s108803.htm> (consultada por última vez 14.07.2014).

JANKE, Terri (1998-1999). *Our culture: our future. Report on Australian Indigenous cultural and intellectual property rights*. Canberra: ATSIC / AIATSIS

JOHNSON, Vivien (1987). *Art and Aboriginality*. Portsmouth: Aspex Gallery.

JOHNSON, Vivien (1990). "The origins and development of Western Desert Art". En Tim Johnson y Vivien Johnson (eds.), *The painted dream: contemporary Aboriginal paintings from the Tim and Vivien Johnson collection*. Auckland: Auckland City Art Gallery, pp. 9-20.

JOHNSON, Vivien (1994). *The art of Clifford Possum Tjapaltjarri*. Sídney: Gordon and Breach Arts International.

JOHNSON, Vivien (1997). *Michales Jamagara Nelson*. Sydney : Craftman House

- JOHNSON, Vivien (2000). "Desert Art". En Sylvia Kleinert y Margo Neale (eds.), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press, pp. 211-220.
- JOHNSON, Vivien (2001). "Especially good Aboriginal art", *Third text*, 56 (Autumn 2001) pp. 33-50.
- JOHNSON, Vivien (2003). *Clifford Possum Tjapaltjarri*. Adelaide: Art Gallery of South Australia.
- JOHNSON, Vivien (2007). *Papunya Painting: Out of the desert*. Canberra: National Museum of Australia.
- JONES, Philip & Walukurlangu Artists. (2014) *Behind the Doors: An Art History from Yuendumu*. Adelaide: South Australian Museum & Wakefield Press.
- JOUSTRA, Wio (1995). "Aboriginal schilders houden vast aan puurheid Groninger Museum toont kunst uit hart Australië", *deVolkskrant*, 14 Septiembre 1995. De acceso online en: <http://www.volkskrant.nl/dossier-archieff/aboriginal-schilders-houden-vast-aan-puurheid-groninger-museum-toont-kunst-uit-hart-australie~a406039/>, consultada por última vez 06.07.2015
- KARP, Ivan (1991a). "Culture and representation". En Ivan Karp, Steven Lavine & Christine Muller Kramer (eds), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/London: The Smithsonian Institution Press in association with the American Association of Museums; pp. 11-23.
- KARP, Ivan (1991b). "How museums define other cultures", *American Art*, 5(1/2), pp. 10-15.
- KARP, Ivan; LAVINE, Steven & KRAMER, Christine Muller (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington&London: The Smithsonian Institution Press in association with the American Association of Museums.
- KEAN, John (2000). "The first Pintupi outstations". En Sylvia Kleinert y Margo Neale (eds.), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press, pp. 221-222.
- KEAN, John (2007). "Papunya. Place and Time". En Vivien Johnson (ed.), *Papunya Painting: Out of the desert*. Canberra: National Museum of Australia.
- KIMMELMAN, Michael (2006). "A Heart of Darkness in the City of Light", *The New York Times*, 2 Julio 2006. Disponible online: [http://www.nytimes.com/2006/07/02/arts/design/02kimm.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/07/02/arts/design/02kimm.html?pagewanted=all&_r=0) (consultado por última vez 31.08.2015).

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1989). "Objects of ethnography". En Ivan Karp, Steven Lavine & Christine Muller Kramer (eds), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington&London: The Smithsonian Institution Press in association with the American Association of Museums; pp. 386-443.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.

KLEINERT, Sylvia y NEALE, Margo (eds.) (2000). *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press.

KOCIUMBAS, Jan (2005). "Genocide and modernity in colonial Australia, 1788-1850". En Dirk Moses (ed), *A genocide and settler society. Frontier violence and stolen indigenous children in Australian history*. New York/Oxford: Berghahn Books, pp. 77-102.

KOVALEV, Andrei (1992). "From red centre to red square: Aboriginal paintings from the Desert in Moscow"; *Art and Australia*, 29(4), pp. 435-437.

KUPKA, Karel (1962). *Un art a l'etat brut*. París: Guilde du Livre/Editions Clairefontaine

LANGTON, Marcia (1990). "The long view: homeland: sacred visions and the settler state", *Artlink*, 20(1); pp. 11-16.

LANGTON, Marcia (1993). "*Well I heard it on the radio and I saw it on the television...*": *An essay for the Australian Film Commission on the Politics and Aesthetics of Filmmaking by and about Aboriginal people and things*, Sidney: Australian Film Television.

LANGTON, Marcia (1994). "Aboriginal Art and Film: The Politics of Representation", *Race and class*, 35(2) –April-June 1994-, pp. 89-106.

LANGTON, Marcia (1997). "Unlocking ideas: history as contested ground", *Unlocking museums*, 4<sup>th</sup> National Conference of Museums Australia, proceedings. Darwin: Museums Australia Inc., pp.101-111.

LEBOVICS, Herman (2007). "Echoes of the "Primitive" in France's move to postcoloniality: The Musée du Quai Branly", *Globality Studies Journal*, 4 (Febrero), pp. 1-18.

LEBOVICS, Herman (2010). "Will the Musée du Quai Branly show France the way to postcoloniality?". En Dominich Thomas (ed.), *Museums in postcolonial Europe*. Oxon y NY: Routledge.

LESSING, Larry (2008). *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. London: Bloomsbury Academic.

LOWISH, Susan (2005). "European vision and Aboriginal art: blindness and insight in the work of Bernard Smith", *Thesis Eleven*, 82, pp. 62-72.

LÜTHI, Bernhard (2012). "What's the future for "Aboriginal art" in Europe? Art and land rights. Competing in the subliminal, systemic institutional racism of Europe's White cube". De acceso online.

en:  
[https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fu.jimdo.com%2Fwww400%2Fo%2Fse16192d7b034cb82%2Fdownload%2Fm5c97d5988e70051f%2F1344103499%2FWHATSTHEFUTURE\\_luethi.pdf%3Fredirect%3D1&ei=sx6YVYwOi61Tp8e4qAg&usq=AFQjCNHjMFGhyZY8lerxL5o-djQRMBiEjw&sig2=zJqwx02FIT9en1q-JvFPbQ&bvm=bv.96952980,d.bGg](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fu.jimdo.com%2Fwww400%2Fo%2Fse16192d7b034cb82%2Fdownload%2Fm5c97d5988e70051f%2F1344103499%2FWHATSTHEFUTURE_luethi.pdf%3Fredirect%3D1&ei=sx6YVYwOi61Tp8e4qAg&usq=AFQjCNHjMFGhyZY8lerxL5o-djQRMBiEjw&sig2=zJqwx02FIT9en1q-JvFPbQ&bvm=bv.96952980,d.bGg) (consultado por última vez 04.07.2015)

MACKAY, Machmud (1973). *Marketing and Aboriginal arts and crafts: a preliminary report on the production, distribution and marketing of Aboriginal arts and crafts in Australia*. Canberra, A.C.T.: National Seminar on Aboriginal Arts in Australia.

MANHOOD, Kim (2012). "Kartiya are like Toyotas. White workers on Australia's cultural frontier", *Griffith review*. 36, pp. 43-60. Disponible online : [http://www.ntgpe.org/workingwell/pdf/kartiya\\_are\\_like%20toyotas.pdf](http://www.ntgpe.org/workingwell/pdf/kartiya_are_like%20toyotas.pdf) (consultado por última vez 12.12.2014)

MANNE, Robert (2005). "Aboriginal child removal and the question of genocide, 1900-1940". En Dirk Moses (ed), *A genocide and settler society. Frontier violence and stolen indigenous children in Australian history*, New York/Oxford: Berghahn Books, pp. 217-244.

MAQUET, Jacques (1986). *The aesthetic experience: an anthropologist looks at the visual arts*. New Haven: Yale University Press.

MARTIN, Alexandra (2011). "Quai Branly Museum and the Aesthetic of Otherness", *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 15, pp. 53-63.

MARTIN, Jean-Hubert (com.) (1989). *Magiciens de la terre*. París: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou / Grande Halle de La Villette.

MATHARAN, Paul & MORVAN, Arnaud (2013). *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène*. Paris: Éditions de la Martinière.

- McAULIFFE, Chris (2012). "Living the dream: the contemporary Australian artist abroad", *Meanjin*, Primavera 2012, pp 56–63.
- McCULLOCH, Susan (1999). *Contemporary Aboriginal art: A guide to the rebirth of an ancient culture*. Australia: Allen&Unwin.
- McDONALD, Gary (2012). "Culture warriors as cultural diplomacy", *Artlink Indigenous. Indignation*. 32(2), June 2012, pp. 38-42.
- McEVILLEY, Thomas (1984). "Doctor lawyer Indian chief: "Primitivism" in 20th century art at the Museum of Modern Art in 1984", *Artforum*; 11, pp. 54-60.
- McEVILLEY, Thomas (1992). *Art & Otherness. Crisis in cultural identity*. New York: McPherson&Company Publishers.
- McGREGOR, Russell (2012). "Race matters: Changing the Australian Constitution", (11. Mayo 2012). Disponible online: <http://apo.org.au/commentary/race-matters-changing-australian-constitution> (consultado por última vez 22.12.2014)
- McLEAN, Ian (2011). *How Aborigines invented the idea of contemporary art. Writing on Aboriginal contemporary art*. Brisbane: Institute of Modern Art and Power Publications.
- McNAMARA, Andrew (2005). "No two ways about it: on the Clifford Possum Tjapaltjarri retrospective"; *Eyeline* (56); pp. 13-17.
- MEGAW, Vincent (1982). "Western Desert acrylic painting – Artefact or Art?", *Art History*, 5, pp. 205-118.
- MEGAW, Vincent. (1984). "Dot & Circle. Paradox & Politics", *Art-Network*, Sídney: Spring 1984 Pp.55-61.
- MEGGITT, M.J. (1962). *Desert People: a study of the Warlbiri Aborigines of Central Australia*. London and Melbourne: Angus and Robertson
- MICHAELS, Eric (1988). "Bad Aboriginal art", *Art and Text*, 28 (March-May) pp. 59-73.
- MICHAELS, Eric (1994). *Bad Aboriginal art: Tradition, Media, and Technological Horizons*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MIGNOLO Walter (2002). *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press.

MILLER, Toby (1995). "Exporting truth from Aboriginal Australia: Portions of our past become present again where only the melancholy light of origin shines", *Media information Australia*, 76 (Mayo); pp. 7-17.

MORALES, Gloria (2004). "Life, dogs and art in Yuendumu", *Art Monthly Australia*, 176, Dec 2004-Feb 2005, pp. 30-33.

MORPHY, Howard (1978). "Rights in paintings and rights in women: a consideration of some of the basic problems posed by the asymmetry of the "margin system", *Mankind*, June 11 (3); pp. 208-219.

MORPHY, Howard (1980). "What circles look like", *Canberra Anthropology*, 1, pp. 17-36.

MORPHY, Howard (1992a). "Gaps in collections and spaces for exhibition – reflections on the acceptance of Aboriginal art in Europe and Australia", *Arts Monthly Australia*, supl. 56 *Aboriginal art in the public eye*, 1992. pp 10-12.

MORPHY, Howard (1992b). "From dull to brilliance: the aesthetic of spiritual power among the Yolngu". En Jeremy Coote & Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon; pp. 181-209.

MORPHY, Howard (1995). "Aboriginal art in a global context". En Daniel Miller (ed.), *Worlds apart: modernity through the prism of the local*; Nueva York: Routledge.

MORPHY, Howard (1998). *Aboriginal art*. London: Phaidon Press Limited.

MORPHY, Howard (1991). *Ancestral connections. Art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.

MORPHY, Howard (1999). "Encoding the Dreaming –A theoretical framework for the analysis of representational processes in Australian Aboriginal art-", en *Australian Archaeology*, 49, pp. 13-22.

MORPHY, Howard (2000). "Art and politics: the Bark Petition and the Barunga Statement". En Sylvia Kleinert y Margo Neale (eds.), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press, pp. 100-102.

MORPHY, Howard (2007). *Becoming art. Exploring cross-cultural categories*. Oxford: Berg (Oxford International Publishers Ltd.).

MORPHY, Howard (2009). "Perspectives on exhibition collections"; *From collections to exhibitions Symposium*. Melbourne: National Museum Australia, acceso online:

<http://www.nma.gov.au/audio/detail/from-collections-to-exhibitions-welcome-and-keynote-address> (consultado por última vez 20.06.2015).

MORVAN, Arnaud, (2007). "Retour d'exotismes. La présence des artistes aborigènes en France". En Barbara Glowczewski & Rosita Henry (eds.); *Le défi indigène. Entre spectacle et politique*, Montreuil: Éditions Aux lieux d'être, pp. 129-149.

MORVAN, Arnaud, (2010). "La trace chantée dans la peinture kija du Kimberley oriental", *Cahiers de littérature orale*, pp. 67-68. Disponible online : <http://clo.revues.org/916> (consultado por última vez 17.03.2014)

MORVAN, Arnaud, (2014). "The East Kimberley painting movement: performing colonial history". En *Australian Aboriginal Anthropology Today: Critical Perspectives from Europe* (« Les actes »), Disponible online: <http://actesbranly.revues.org/579> (consultado por última vez 29.07.2014)

MOSES, Dirk A (ed.) (2005). *A genocide and settler society. Frontier violence and stolen indigenous children in Australian history*. Nova York: Berghahn Books.

MOSQUERA, Gerardo (1994). "Poder y circulación intercultural del arte: interpretar el arte desde el Norte", *Lápiz*, 102, pp. 12-17.

MUNDINE, Djon (2013). "Ich Bin Ein Aratjara: 20 years later", *Artlink*, 33(2). Disponible online: <https://www.artlink.com.au/articles/3952/ich-bin-ein-aratjara-20-years-later/> -consultado por última vez 27.08.2015-.

MUNDINE, Djon (2002). *Raminginig : arte aborigen australiano de la tierra de Arnhem*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

MUNN, Nancy D. (Oct. 1962). "Warlbiri graphics signs: an analysis", *American Anthropologist*. New Series, 64(5), part I, pp. 972-984.

MUNN, Nancy D. (August 1966). "Visual categories: an approach to the study of representational systems", *American anthropologist*. New Series, vol. 68, n. 4, pp. 936-950.

MUNN, Nancy D (1970). "The transformation of subjects into objects in Warlbiri and Pitjatjatjara myth". En R.M. Berndt (ed.); *Australian Aboriginal Anthropology*. Perth: University of Western Australia Press.

MUNN, Nancy D (1973). *Warlbiri iconography*. Ithaca: Cornell University Press.

MURPHY, Bernice (1987). "Curating contemporary Aboriginal Art", *Praxis M*, pp. 21-24.

- MURPHY, Bernice (2011). "Transforming culture: Indigenous art and Australian art museums". En Des Griffin & Leon Paroissien (eds.), *Understanding museums: Australian museums and museology*. Disponible online: [http://www.nma.gov.au/research/understanding-museums/Inidgenous\\_people\\_and\\_museums.html](http://www.nma.gov.au/research/understanding-museums/Inidgenous_people_and_museums.html) (consultado por última vez 15.07.2014).
- MYERS, Fred (1991a). "Representing culture: the production of discourse(s) for Aboriginal Acrylic painting", *Cultural Anthropology*, 6, pp. 26-62.
- MYERS, Fred (1991b). *Pintupi country, pintupi self. Sentiment, place and politics among Western Desert Aborigines*. California: University of California Press.
- MYERS, Fred (1994). "Culture-making: the performance of Aboriginality at the Asia Society Galleries", *American Ethnologist*, 21, pp. 679-699.
- MYERS, Fred (1998). "Uncertain regard: an exhibition of Aboriginal art in France", *Ethnos*, 63(1), pp. 7-47.
- MYERS, Fred (1999). "Aesthetics and practice: a local art history of Pintupi painting". En Howard Morphy & Margo Smith Boles (eds) *Art from the land. Dialogues with the Kluge-Rube Collection of Australian Aboriginal art*. Charlottesville VA: University of Virginia, pp. 219-261.
- MYERS, Fred (2002). *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press.
- MYERS, Fred (2005). "Unsettled business: acrylic painting, tradition, and Indigenous being". En L. Taylor, G. K. Ward, G. Henderson, R. Davis & L. A. Wallis (eds), *The power of knowledge, the resonance of tradition*. Canberra: Aboriginal Studies Press, pp. 3-34.
- MYERS, Fred (2013). "Disturbances in the Field: Exhibiting Aboriginal Art in the US", 49 *Journal of Sociology* 49, pp. 151-172.
- NEALE, Margo (1998). *Emily Kame Ngwarreye: Albalkere: Paintings from Utopia*. Brisbane / Melbourne: Queensland Art Gallery / Macmillan.
- NEALE, Margo (2005). "The politics of visibility: how Indigenous Australian art found its way into art galleries?". En C. Turner (ed.), *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Canberra: Pandanus Press, 2005, pp. 483-497.
- NEALE, Margo (2008). *Utopia: the genius of Emily Kame Ngwarreye*. Canberra: National Museum of Australia Press.
- NICHOLLS, Christine (2004). "Aboriginalism" in Europe: in the way out? *Artlink* 24(4), pp. 70-73.

NICHOLLS, Christine (2006). "Colliding Worlds, First Contact in the Western Desert 1932-1984", *Artlink*, 26(2). Disponible online: <https://www.artlink.com.au/articles/2810/colliding-worlds-first-contact-in-the-western-dese/> (consultado por última vez 02.12.2014)

NICHOLLS, Christine (2014a). "Dreamtime" and "The Dreaming" –an introduction–, *The conversation* -online-, 23 de Enero de 2014. Disponible online: <http://theconversation.com/dreamtime-and-the-dreaming-an-introduction-20833> (consultado por última vez 24.07.2014)

NICHOLLS, Christine (2014b). "Dreamtime and "The Dreaming": who dreamed up these terms?", *The conversation* -online- 28 de Enero de 2014. Disponible online: <http://theconversation.com/dreamtime-and-the-dreaming-who-dreamed-up-these-terms-20835> (consultado por última vez 24.07.2014)

NICHOLLS, Christine (2014c). "Dreamings" and dreaming narratives: what's the relationship?", *The conversation* -online- 6 de Febrero 2014. Disponible online: <http://theconversation.com/dreamings-and-dreaming-narratives-whats-the-relationship-20837> (consultado por última vez 24.07.2014)

NICHOLLS, Christine (2014d). "Location, location, location: two contrasting Dreaming narratives", *The conversation* -online- 13 de Febrero de 2014. Disponible en: <http://theconversation.com/location-location-location-two-contrasting-dreaming-narratives-20838> (consultado por última vez 24.07.2014)

NICHOLLS, Christine (2014e). "Dreamings" and place –Aboriginal monsters and their meaning", *The conversation* -online- 30 de Abril de 2014. Disponible en: <http://theconversation.com/dreamings-and-place-aboriginal-monsters-and-their-meanings-25606> (consultado por última vez 24.07.2014)

OCAMPO, Estela (1985). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.

OCAMPO, Estela (2011). *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial.

OLMO, Santiago (2002). "Arte aborígen australiano", *Lápiç: revista internacional de arte*, 181, pp. 82.

PASCOE, Timothy (1981). *Improving Focus and Efficiency in the Marketing of Aboriginal Artefacts*. Report to the Australia Council and Aboriginal Arts and Crafts Ltd (Junio 1981).

PELTIER, Phillippe (2013). 'Under Western Eyes': a short analysis of the reception of Aboriginal art in France through the press ». En *Australian Aboriginal Anthropology Today: Critical Perspectives from*

*Europe* (« *Les actes* »). Disponible online: <http://actesbranly.revues.org/581> (consultado por última vez 07.10.2014) y también accesible en: [http://www.quaibranly.fr/uploads/media/MQB\\_TRANSCRIPTION\\_FINAL.pdf](http://www.quaibranly.fr/uploads/media/MQB_TRANSCRIPTION_FINAL.pdf), pp: 405-412. (consultado por última vez en 07.10.2014).

PERKINS, Charles (1975). *A bastard like me*. Sídney: Ure Smith

PERKINS, Hetti (2001). “From genesis to genius”. En National Aboriginal Cultural Institute Tandanya (ed), *Kaltjanow: Indigenous arts Australia*. Kent Town: Wakefield Press, pp. 76-87.

PERKINS, Hetti (2010). *Art + Soul*. Melbourne: Melbourne University Press.

PERKINS, Hetti y CROFT, Brenda (2006). *Australian Indigenous Art Commission. Commande publique d'art aborigène: Musée du quai Branly*. Paddington (NSW) : Art & Australia / Australian Council for the Arts.

PERKINS, Hetti y FINK, Hannah (2000). *Papunya Tula: Genesis and Genius*; Sídney: Art Gallery of New South Wales /Papunya Tula artists.

PERKINS, Rachel & LANGTON, Marcia (eds.) (2008). *First Australians : an illustrated history*. Carlton, Vic: Miegunyah Press (University of Melbourne).

PETERSON, Nicholas; ALLEN, Lindy & HAMBY, Louise (eds.) (2008). *The makers and making of Indigenous Australian Museums collections*. Melbourne: Melbourne University Press.

PETTIJEAN, Georges (2008). “The AAMU in Utrecht –a new focus for a museum for contemporary Aboriginal art: a museum in the periphery”, *Museum Aktuell*, Agosto, pp. 13-15.

PETTIJEAN, Georges (2010). *Contemporary Aboriginal Art. The AAMU and Dutch Collections*. Utrecht: Museum of Contemporary Aboriginal Art & Snoeck Editions/Publishers.

PILKINGTON, Doris (1996). *Follow the rabbit-proof fence*. Brisbane: University of Queensland Press.

PRATT, Mary Louise (1991). “Arts of the contact zone”, *Profession*, (91), pp. 33-40. Disponible online: [http://learning.writing101.net/wp-content/readings/pratt\\_arts\\_of\\_the\\_contact\\_zone.pdf](http://learning.writing101.net/wp-content/readings/pratt_arts_of_the_contact_zone.pdf). (consultado por última vez 21.05.2015).

PRICE, Sally (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.

PRICE, Sally (2007). *Paris primitive: Jacques Chirc's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press.

- PRICE, Sally (2013). "The enduring power of Primitivism. Showcasing "the Other" in twenty-first-century France". En Gitti Salami & Monical Blackmun Visonà (eds.), *A companion to Modern African Art*, (1<sup>st</sup> edition). Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell. Pp. 447-465
- RADFORD, Ron (2009) "Aboriginal art's US exhibition", 11 June 2009. Disponible online: <http://www.news.com.au/news/aboriginal-arts-us-exhibition/story-fna7dq6e-1225732614783> (consultado por última vez 10.09.2015).
- RANDFORD, Ron (2010). "Acquiring and presenting Aboriginal art in art museums: my first 30 years", *Sharing Our Common Wealth. Cultural institutions*. 41st Annual Symposium of the Australian Academy of the Humanities. 19 Nov 2010.
- RATNAM, Niru (2003). "Exhibiting the "other": Yuendumu community's Yarla". En Jason Gaiger (ed.), *Frameworks for modern art*. New Heaven: Yale University Press; 207-254;
- RHODES, Colin (1994). *Primitivism and modern art*. Londres/Nueva York: Thames and Hudson, World of Art.
- RUBIN, William (1984). *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of The Tribal and the Modern*. New York: Museum of Modern Art Boston.
- RUSSELL, Lynette (1999), "Well nigh impossible to describe": dioramas, displays and representations of Australian Aborigines, *Australian Aboriginal Studies* 2, pp25-34.
- RUSSELL, Lynette (2001). *Savage imaginings. Historical and contemporary constructions of Australia Aboriginalities*. Melbourne: Australia Scholarly Publishing.
- RUSSELL, Lynette (2007). "Review of Colliding worlds: first contact in the western desert 1932-1984, Melbourne Museum", *History Australia*, 4 (1), Monash University E-press, pp. 22.1-22.2, Disponible online: <http://journals.publishing.monash.edu/ojs/index.php/ha/article/view/361/373> (consultado por última vez 02.12.2014)
- RYAN, Judith (1989). *Mythsapes: Aboriginal art of the Western Desert*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- RYAN, Judith (2004). *Colour power: Aboriginal art post 1984*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- SAID, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- SAUVAGE, Alexandra (2007). "Narratives of colonization. The Musée du Quai Branly in contexto", *reCollections : Journal of the National Museum of Australia*, 2(2), pp. 135-152.

- SENATE'S REPORT (2007). *Indigenous Arts – securing the future. Australia's Indigenous arts and craft sector*, (Junio 2007). Disponible online: [http://www.aph.gov.au/binaries/senate/committee/ecita\\_ctte/completed\\_inquiries/2004-07/indigenous\\_arts/report/report.pdf](http://www.aph.gov.au/binaries/senate/committee/ecita_ctte/completed_inquiries/2004-07/indigenous_arts/report/report.pdf) (consultado por última vez 10.09.2015)
- SHAPIRO, Roberta (2007). “Que é artificação?”, *Sociedade e Estado*, 22(1), pp. 135:151. Disponible online: <http://www.scielo.br/pdf/se/v22n1/v22n1a06.pdf> (consultado por última vez 10.02.2015).
- SHELTON, Anthony Alan (2007). “The public sphere as wilderness: le Musée du quai Branly”, *Museum Anthropology*, 32(1), pp. 1-16.
- SMEE, Sebastian (2002). “The fortunes of Aboriginal art outside Australia: ethnographica or art?”, *The Art Newspaper*, 24.06.02. Disponible online: <http://news.aboriginalartdirectory.com/2002/06/the-fortunes-of-aboriginal-art-outside-australia-ethnographica-or-art.php> -consultada por última vez 06.07.2015-
- SMITH, Terry (1986). “The Local, the National and the International in Australian Art”. En Kurt Brereton et al. (eds.), *Australian Mythological Sights. Sites. Cities*. Sídney: Third Degree, pp. 158-162.
- SMITH, Terry (2003). “Visual Regimes of Colonization: Aboriginal Seeing and European Vision in Australia”. En Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, (2a ed), pp. 483-494.
- SMITH, Terry (2008). “Creating Value Between Cultures: Contemporary Aboriginal Art”. En Michael Hütter y David Throsby (eds.), *Beyond Price: Values and Valuing in Art and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 23-40.
- SMITH, Terry (2009). *What is contemporary art?*. Chicago: Chicago University Press.
- SUTTON, Peter (ed.) (1988). *Dreamings: the art of Aboriginal Australia*. Nueva York: G. Braziller in association with Asia Society Galleries.
- STOCKING, Georges W. Jr (1982). “Afterword: a view from the Center”, *Ethnos*, 1-2 (47), pp. 172-186.
- STOCKING, Georges W. Jr (1988); *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- STOCKING, Georges W. Jr (2010). *Glimpses into my own black box: an exercise of self-deconstruction*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

STORER, Russell (2002). “Las galerías australianas en ARCO”, *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, 179/180; pp. 39-43.

TATZ, Colin (1999). *Genocide in Australia*, research paper n.8. Canberra: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies

TAYLOR, Anne-Christine (2008). “Au Musée du Quai Branly: la place de l’ethnologie”, *Ethnologie française*, 38(4), pp. 679-684.

TAYLOR, Luke (2008). “Exhibiting Indigenous Art.”; *reCollections*, 3(1), Marzo, Review. Disponible online:

[www.recollections.nma.gov.au/issues/vol\\_3\\_no\\_1/exhibition\\_reviews/exhibiting\\_indigenous\\_art](http://www.recollections.nma.gov.au/issues/vol_3_no_1/exhibition_reviews/exhibiting_indigenous_art), consultado por última vez 15.07.2014.

THOMAS, Dominic (2008). “The Quai Branly Museum: Political transition, memory and globalisation in contemporary France”, *French cultural studies*, 19, pp. 141-157.

THOMAS, Dominic (2010). “Museums in postcolonial Europe: an introduction”. En Dominic Thomas (ed.), *Museums in Postcolonial Europe*. Oxon y NY: Routledge, pp. 1-11.

THOMAS, Nicholas (1991). *Entangled objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

THOMAS, Nicholas (1996). “Cold fusion”; *American anthropologist*, new series, 98(1) (Mar.1996); pp. 9-16.

THORLEY, Peter (2006). “Colliding worlds: first contact in the western desert, 1932-1984”, *ReCollections*, 1(2) Setiembre 2006. Disponible online: [http://recollections.nma.gov.au/issues/vol\\_1\\_no\\_2/exhibition\\_reviews/colliding\\_worlds](http://recollections.nma.gov.au/issues/vol_1_no_2/exhibition_reviews/colliding_worlds) (consultado por última vez 02.12.2014)

TORGOVNICK, Marianna (1990). *Gone Primitive. Savage intellects, modern lives*. Chicago: University of Chicago Press.

VAN DEN BOSCH, Annette (2007). “Major case study: cultural memory re-presented at the Quai Branly Museum”. In Ruth Rentschler & Anne-Marie Hede (eds), *Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*, Amsterdam; London : Butterworth-Heinemann. Pp: 3-11.

VIATTE, Germain (2003). “Le musée du Quai Branly: une réalisation en questions”, Académie des Beaux-Arts, France. 18.Junio.2003. Disponible online : <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/Viatte.pdf> (consultado por última vez 24.08.2015)

- VIATTE, Germain (2006). *Tu fais peur, tu émerveilles. Acquisitions du musée du quai Branly, 1998-2005*. Paris : Musée du Quai Branly/Réunion des Musées Nationaux.
- VIATTE, Germain (2007). “La muséologie au musée du Quai Branly”, *Quaderns-e, Institut Català d’Antropologia*, 2007a (09). Disponible online : <http://www.antropologia.cat//antiga/quaderns-e/09/Viatte.htm> (consultado por última vez 24.08.2015)
- VIDAL, Carlos (1994). “Comentario sobre el multiculturalismo”, *Lapiz*, 102, pp. 20-26.
- VOGUEL, Susan (1989). *Art/Artifact: African art in anthropology collections*. New York: Center for African Art and Prestel Verlag.
- VOGUEL, Susan (2007). “« Des ombres sur le Seine ». L’art africain, l’obscurité et le Musée du Quai Branly”, *Le Débat*, 147, pp. 178-192.
- VV.AA. (1988). *The Inspired Dream: Life as Art in Aboriginal Australia*. Darwin/Brisbane: Museums and Galleries of the Northern Territory in association with Queensland Art Gallery.
- VV. AA. (1989). *Australie noire. Les aborigènes, un peuple d’intellectuels*. Paris : Autrement.
- VV.AA. (2011). *Aborigènes. Collections australiennes contemporaines du Musée des Confluences*. Lyon : FagÉditions.
- VV.AA. (2015). *Indigenous Australia, enduring civilization*. London: The British Museum.
- WAINBURRANGA, Paddy Forham y MACKINOLTY Chips (2000). “Too Many Captain Cooks”. En Sylvia Kleinert y Margo Margo (eds), *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. South Melbourne: Oxford University Press, pp. 96.
- WARLUKURLANGU ARTISTS (1992). *Yuendumu Doors. Kururwarri*. Canberra, Aboriginal Studies Press.
- WILDBURGER, Eleonore (2010). *The “cultural design” of Indigenous Australian Art. A cross-cultural perspective*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften.
- WILDBURGER, Eleonore (2013). “Indigenous Australian art in practice and theory”, *Coolabah*. Observatori: Centre d’Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona, 10, pp. 203-212. Disponible online: <http://www.ub.edu/dpfilsa/coola1016wildburger.pdf> (consultado por última vez 10.10.2015).
- WILLIS, Anne-Marie y FRY, Tony (1988). “Art as ethnocide. The case of Australia”; *Third text*, 2 (1), pp. 3-20.

WILLIAMSON, Claire (2014), *Rewind: Blakness: blak city culture!*, texto para el ACCA –Australian Centre for Contemporary Art-. Disponible online: <https://www.accaonline.org.au/blakness-blak-city-culture> (consultado por última vez 16.07.2014)

WILSON, Ronald (comisioner) (1997). *Bringing them home: report of the National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children from their Families*. Sídney : Human Rights and Equal Opportunity Commission. También disponible en: <http://www.austlii.edu.au/au/other/IndigLRes/stolen/index.html>. (consultado por última vez 31.07.2014)

WRIGHT, Felicity (1998). “Passion, Rich Collectors and the Export Dollar: The Selling of Aboriginal Art Overseas”, *Artlink*, 18(4), pp.16-22.

WRIGHT, Felicity & MORPHY, Frances (1999). *The art and craft centre story: A survey of thirty-nine Aboriginal community art and craft centres in remote Australia, undertaken by Desert Inc*. Canberra: ATSIC.

WRIGHT, Felicity & MORPHY, Frances (2000a). *The art and craft centre story: A survey of thirty-nine Aboriginal community art and craft centres in remote Australia, undertaken by Desert Inc.: Summary & recommendations*. Canberra: ATSIC.

WRIGHT, Felicity & MORPHY, Frances (2000b). *The art and craft centre story: Good stories from out bush : examples of best practice from Aboriginal art and craft centres in remote Australia*. Canberra: ATSIC.

WRIGHT, Simon (2008). *Darby Jampijinpa Ross: make it good for the people*. Queensland: Griffith Artworks / Warlukurlangu Artists Aboriginal Association.

YUNUPINGU, Galarrwuy (ed.) (1997). *Our land is our life. Land rights – past, present and future*. Queensland: University of Queensland Press.

ZIMMERMAN-THIEL, Gisela (1994). “The Aratjara exhibition in Düsseldorf and the reception of extra-European art in Europe”, *German Australian Studies*, 9, pp. 245-256. Disponible online: <http://d-nb.info/94449269x/04> (consultado por última vez 27.08.2015).

## b.- DE CATÁLOGOS DE LAS EXPOSICIONES EUROPEAS:

*Aboriginal Art from the Collection of Donald Kahn*, (1991), Lowe Art Museum, University of Miami, Florida.

ARTKELCH (2009). *Papunya Tula Artists*. Freiburg: Artkelch.

ARTKELCH (2010). *Walukurlangu Artists*. Freiburg: Artkelch.

ARTKELCH (2011). *Western APY Lands*. Freiburg: Artkelch.

ARTKELCH (2012). *Warlayirti Artists*. Freiburg: Artkelch.

ARTKELCH (2013). *Spinifex Arts Project*. Freiburg: Artkelch.

ARTKELCH (2014). *Eastern APY Lands*. Freiburg: Artkelch.

BIERNIE DANZKER, Jo-Anne (1994). *Dreamings = Tjukurrpa : Aboriginal art of the Western Desert: the Donald Kahn Collection*. Munich. Munich: Prestel Verlag.

BARDON, Geoffrey, PIZZI, Gabrielle, RYAN, Judith y STANHOPE, Zara (2004). *Mythe et réalité. Art contemporain Aborigène du désert centrale de la collection Gabrielle Pizzi*. Melbourne : Heide Museum for Modern Art / Gallery Gabrielle Pizzi.

BAROU, Jean-Pierre y CROOSMAN, Sylvie (eds.) (1990). *L' été australien à Montpellier. 100 chefs-d'Oeuvre de la peinture australienne*. Montpellier : Ville de Montpellier / Musée Fabre / Galerie Saint Ravy.

BAROU, Jean-Pierre y CROOSMAN, Sylvie (eds.) (1997). *Peintres aborigènes d'Australie, le rêve de la fourmi à miel*. Montpellier: Indigène Éditions.

BOSQUET, Nicholas; PANHELLEUX, Michel y PANHELLEUX Michéle (2010). *Le grand rêve Aborigène*. Aullach : Musée d'Aullach.

BRODY, A. (ed), (1997). *Stories: Eleven Aboriginal artists: Works from The Holmes á Court Collection*. Sídney: Craftsman House. (Traducción de: *Stories, Eine Reise zu den grossen Dingen, Elf Kunstler der australischen Aborigines*.)

BRODY, Anne-Marie; JOHNSON, Vivien y BLAZWICK, Iwona (1988). *Clifford Possum Tjapaltjarri: paintings, 1973-1986*. London: Institute of Contemporary Arts

- BRODY, A. y KREMPEL, U. (eds) (1995). *Stories, Eine Reise zu den grossen Dingen, Elf Künstler der australischen Aborigines, Werke aus der Sammlung Holmes à Court, Perth*. Hannover: Sprengel Museum.
- COATES, Rebecca y MORPHY, Howard (eds.) (1997). *In a place (out) of time. Contemporary Art in Australia*. Oxford: Museum of Modern Art.
- COTÉ, Michel (et al.) (2010). *Grand nord, grand sud : artistes inuit et aborigènes*. Quimper: Palantines / Musée des Confluences.
- DARDEL, Jean-Jacques (2000). *Art Aborigène: Jouvence Millénaire / Aboriginal Art: an immemorial fountain of youth*. Laussane: Musée Olympique.
- DARDEL, Jean-Jacques (2009). *L'art contemporain des Aborigènes d'Australie*. Chartres: Musée des beaux-arts de Chartres.
- DESCOLA, Phillipe (2010). *La fabrique des images*. Paris : SMOGY / Musée du Quai Branly.
- DIGGINS, Lauraine (2002). *Australian modern: arte Australiana moderna e contemporanea e arte Aborigena*. North Caufield, Vic: Malakoff fine art press.
- DUSSART, Françoise (1993). *La peinture des Aborigènes d'Australie*. Col. Arts tèmoin. Marseille: Éditions Parenthèses.
- EBES, Hank (1996). *Nangara: the australian aboriginal art exhibition from the Ebes collection*. Melbourne: Aboriginal Gallery of Dreamings.
- EDIZIONI BIENNALE, (1990). *XLIV Esposiciones Internazionale d'arte. La Biennale di Venezia. General Catalogue*. Venecia: Edizioni Biennale –Fabri Editors-.
- EDIZIONI BIENNALE, (1997). *XLVII Esposiciones Internazionale d'arte. La Biennale di Venezia. General Catalogue*. Venecia: Edizioni Biennale –Electa-.
- EDWARDS, Elizabeth y MORPHY, Howard (eds.), (1988) *Australia in Oxford*. Oxford: Pitt Rivers Museum.
- EATHER, Michael (ed), (2001). *Dreamtime: zeitgenössische aboriginal art / Dreamtime : the dark and the light*. Viena: Edition Sammlung Essl.
- EATHER, Michael (ed.), (2004). *Spirit and vision. Aboriginal art*. Viena: Edition Sammlung Essl.
- FACCENDA, Luca (2000). *Tjukurpa. Il tempo del sogno*. Florencia: Gruppo Editoriale Giunti.

- FACCENDA, Luca y PARRI, Marco (2010). *Australia today. Aboriginal contemporary art. Masterpieces of the Aboriginals of Australia*. Florencia / Londres: National Gallery Firenze/Trevi Events and Arts.
- GIRARDET, Sylvie, MERLEAU-PONTY, Claire y TARDY, Anne (eds.) (1988). *Uluru: les Aborigènes d'Australie*. Paris: Musée en Herbe.
- GOTTI, Giovanna y SANDRINI, Davide (eds.), (2011). *Dreamtime. Lo spirito dell'arte Aborigena*. Venecia: Marsilio.
- HAM, Annette van y TWIGG, Peter (2005). *Law and Land. Art of the Spinifex People*. Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht.
- KÖNIG, Kasper, EVANS, Emily Joyce y WOLF, Falk (eds.) (2009). *Remembering forward. Australian Aboriginal Painting since 1960*. Londres/Colonia: Paul Holberton Publishing / Museum Ludwig.
- LEARY, Karen (ed.), (2000). *World of Dreamings. Traditional and modern art of Australia*. Canberra: National Gallery of Australia.
- LÜTHI, Bernhard et. al. (1993). *Aratjara: Art of the First Australians: Traditional and Contemporary Works by Aboriginal and Torres Strait Islander Artists*. Cologne: DuMont Buchverlag.
- MARTIN, Jean-Hubert (com.) (2000). *Partages d'exotismes. 5ème biennale d'art contemporain de Lyon*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- MAZEIRAT, Bertrand (com.) (2004). *Aborigènes, les couleurs du Rêve*. Lyon : Muséum.
- McLEAN, Ian y IZZET, Erica (2012). *Arte Indígena contemporáneo en Australia. Colección Sordello-Missana*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- MÉLANDRI, Magali (2008). *Musée du Quai Branly: le Temps du Rêve. Peintures des Aborigènes du désert australien*. Clergoux/Corrèze : Conseil général de la Corrèze.
- MELGAR, Alfredo (ed.) (1990). *Tjukurrpa (ensueños). Pintura Aborigen del desierto australiano*. Madrid: Alfredo Melgar Ediciones.
- NICOLAS, Alain (2004). *Paysages rêvés: artistes aborigènes contemporains de Balgo Hills (Australie Occidentale)*. Gand: Snoeck Publishers.
- NICHOLLS, Christine (2001). *Espiritualidad y arte Aborigen australiano*. Madrid. Comunidad de Madrid / Ministerio de Cultura.

- NICHOLLS, Christine y KAEHR, Roland (2008). *Treasures of the spirit. A voyage across Aboriginal Australia*. Môtiers: Fondation Burkhardt-Fleder Arts et Culture.
- NICHOLLS, Christine y HEALEY, Jessica (2010). *Visions Aborigènes*. Môtiers: Fondation Burkhardt-Fleder Arts et Culture.
- NICHOLLS, Christine y PETITJEAN, George (2013). *Sky and desert*. Fondation Burkhardt-Fleder Arts et Culture.
- O'FERRALL, Michael (1990). *1990 Venice Biennale Australia: Rover Thomas/Trevor Nickolls*. Perth: Art Gallery of Western Australia.
- OLIVA, Achille Bonito, GREEN, Charles y PIZZI, Gabrielle (2001). *Desert Art*. Milán: Electa.
- OLIVA, Achille Bonito, GREEN, Charles y PIZZI, Gabrielle (2001). *Aborigena. Arte Australiana Contemporanea*. Milán: Electa.
- ONUS, Lin y SMITH, Terry (1990). *Contemporary Aboriginal Art 1990 – From Australia. Tingari Lia*. Glasgow: Third Eye Center.
- PAGÉ, Suzane (com.), (1983). *D'un autre continent: l'Australie la rêve et le reel*. Paris: Association Francaise d'action Artistique/ ARC/Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- PERKINS, Hetti; CROFT, Brenda y LYNN, Victoria (1997). *Fluent : Emily Kame Kngwarreye, Yvonne Koolmatrie, Judy Watson : XLVII esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia 1997*. Sídney: Art Gallery of New South Wales.
- PERLAIN, Gilbert (com.), (2007). *Peinture aborigène contemporaine des déserts du Centre et de l'Ouest australiens. Collection Marc Sordello & Francis Missana*. Niza : Musée d'Art Moderne et Contemporaine.
- PETITJEAN, Georges (ed.) (2006). *Opening Doors*. Zwollen: Waanders Uitgevers.
- PETITJEAN, Georges (2009). *Kleur Bekennen / Show your colours*. Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht.
- Petitjean, Georges y Gilissen, Mary (2008). *Nomaden in Kunst / Nomads in art*. Utrecht: Aboriginal Art Museum.
- PETITJEAN, George y SERVELLÓN, Sergio (2006). *Grandmasters: from tradition to contemporary art*. Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht.

- PETTIJEAN, Georges y THOMPSON, Christian Bumbarra (2007). *Schittering / Brilliance*. Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht.
- PIQUE, Pascal y SAUER, Claus (2013). *DreamTime – Art contemporain & transhistoire*. Toulouse: Les Abbatoirs.
- PIZZI, Gabrielle (1990). *Papunya Tula*. Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi.
- PIZZI, Gabrielle (1991). *Aboriginal paintings from the desert: paintings by Australian Aboriginal artists from Papunya, Balgo Hills and Utopia*. Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi.
- PIZZI, Gabrielle (1994). *Pittura et sculture dell'Australia Aborigena*. Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi.
- PIZZI, Gabrielle (1997). *Metamorphosis*. Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi.
- PIZZI, Gabrielle (1999). *Beyond myth – oltre mito*. Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi.
- PLANELLA, Gabriel (2004). *Porta oberta al Dreamtime. Art Aborigen contemporani d'Australia*. Girona: Fundació Caixa de Girona.
- PONS, Xavier; SORDELLO Marc (2008). *Couleurs aborigènes: collection Marc Sordello & Francis Missana*. Sophia Antipolis: Éditions Communauté d'Agglomération Sophia Antipolis
- ROUX, Géraldine Le (2012). *Le doit de Papunya. Créations autour de l'art aborigène*. Paris: IDAIA & Diff'Art Pacific
- RYAN, Judith, BATTY, Philip y PELTIER, Phillippe, (eds.) (2012). *Aux sources de la peinture aborigène, Australie-Tjukurrjjanu*. Paris: Smogy Editions d'Art / Musée du Quai Branly.
- SCHÖDER, Klaus Albrecht; (ed.) (2007). *Desert Dreaming. Australian Aboriginal art. Die Donald Kahn-Sammlung*. Viena: Albertina.
- TUCKER, Michael (2003). *Dream Traces. A celebration of contemporary Australian Aboriginal art*. Brighton: University of Brighton.
- VV.AA. (1994). *Aboriginal kunst. Uit het hart van Australië*. Amsterdam: Valeton/Stiching INMA.
- VV.AA. (1999). *Le Mémorial: un chef-d'oeuvre d'art Aborigène / The memorial: a masterpiece of Aboriginal art*. Lausanne: Musée Olympique.
- VV.AA. (2004). *Our place: Indigenous Australia now*. Sidney: Powerhouse Publishing.
- WATKINS, Johnathan (1988). *Stories of Australian Art*. Londres: Mcdermott and Chant Ltd.

**c.- DE DOSIERES Y COMUNICADOS DE PRENSA Y MEMORIAS ANUALES**  
**(por institución y tipo de documento)**

MUSÉE DES CONFLUENCES (MDC): dossier de prensa en relación a las adquisiciones donde figuran las telas Aborígenes:

MDC, *Du Muséum au Musée des Confluences, 2000-2004*. Dossier de prensa. 2005 –relación de adquisiciones 2000-2004-.

MDC, *Collections. Février 2009*. Dossier de prensa. 2009 –relación de adquisiciones de 2008-.

MDC, *Collections. Mars 2010*. Dossier de prensa. 2010 –relación de adquisiciones de 2009-.

MUSÉE DU QUAI BRANLY (MQB): dossier de prensa, comunicados de prensa y folletos informativos.

MQB, (2006a), *A composite museum. An architecture designed around the collections*, dossier de prensa, Junio 2006. [http://www.quai Branly.fr/uploads/media/architecture\\_GB\\_01.pdf](http://www.quai Branly.fr/uploads/media/architecture_GB_01.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2006b), *L'art aborigène australien au coeur du projet architectural du Musée du Quai Branly. Un projet de création contemporaine et de coopération internationale entre le gouvernement français et australien*, dossier de prensa, 2006 (antes de la inauguración), [http://www.quai Branly.fr/uploads/media/DP\\_art\\_arorigene.pdf](http://www.quai Branly.fr/uploads/media/DP_art_arorigene.pdf). (Consultado por última vez 14.10.2014)

MQB, (2006c), *L'art contemporain au musée*, comunicado de prensa, Junio 2006. [http://www.quai Branly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB-CP-art-contemporain-FR\\_01.pdf](http://www.quai Branly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-CP-art-contemporain-FR_01.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2006d), *Le jardin du musée du quai Branly*, comunicado de prensa, Junio 2006. [http://www.quai Branly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB-CP-Le-jardin-du-musee-du-quai-Branly-FR\\_01.pdf](http://www.quai Branly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-CP-Le-jardin-du-musee-du-quai-Branly-FR_01.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2006e), *Le mur végétal*, comunicado de prensa, Junio 2006. [http://www.quai Branly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB-CP-le-mur-vegetal-FR\\_01.pdf](http://www.quai Branly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-CP-le-mur-vegetal-FR_01.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2006f), *Une musée passerelle*, dossier de prensa, Junio 2006.  
[http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB-DP-collections-FR\\_01.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-DP-collections-FR_01.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2008); *Au temps du Rêve, une semaine australienne*, comunicado de prensa, Febrero 2008. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB-CP-Au-temps-du-reve-semaine-australienne-FR.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB-CP-Au-temps-du-reve-semaine-australienne-FR.pdf) (consultado por última vez 07.10.2014)

MQB, (2011a), *Le département du patrimoine et des collections. Coopération scientifique et acquisitions depuis Juin 2006*, comunicado de prensa, Junio 2011.  
[http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB\\_DP\\_Patrimoine\\_et\\_Collections\\_01.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_DP_Patrimoine_et_Collections_01.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2011b), *La coopération internationale. Des partenaires sur les cinq continents*, dossier de prensa, Junio 2011.  
[http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB\\_CP\\_Cooperation\\_internationale.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_CP_Cooperation_internationale.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2012), *Le pavillon de Sessions, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly au Louvre*, dossier de prensa, Abril 2012.  
[http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB\\_DP\\_Pavillon\\_.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_DP_Pavillon_.pdf) (consultado por última vez 26.06.2014)

MQB, (2013b) *Inauguration of a monumental Aboriginal work by the artist Lena Nyadbi on the roof of the musée du quai Branly*, comunicado de prensa 6 de Junio 2013.  
[http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx\\_gayafeespacepresse/MQB\\_CP\\_Toit\\_aborigene-EN.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_CP_Toit_aborigene-EN.pdf) (consultado por última vez 24.10.2014)

#### MUSÉE DU QUAI BRANLY : memorias anuales (*rapports d'activité*).

MQB, (2004) *Rapport d'activité 2003*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA-2003\\_02.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA-2003_02.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2005) *Rapport d'activité 2004*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA-2004\\_02.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA-2004_02.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2006) *Rapport d'activité 2005*.  
[http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/rapport\\_2005\\_03.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/rapport_2005_03.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2007) *Rapport d'activité 2006*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA06-internet\\_01.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA06-internet_01.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2008) *Rapport d'activité 2007*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA2007-BRANLY\\_03.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA2007-BRANLY_03.pdf) consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2009) *Rapport d'activité 2008*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/MQB\\_Rapport\\_d\\_A\\_08\\_BD.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/MQB_Rapport_d_A_08_BD.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2010), *Rapport d'activité 2009*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/mqB\\_Rapport\\_d\\_activite\\_2009.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/mqB_Rapport_d_activite_2009.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2011), *Rapport d'activité 2010*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/mqB\\_rapport\\_activite\\_2010.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/mqB_rapport_activite_2010.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2012) *Rapport d'activité 2011*. [http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA\\_MQB\\_2011.pdf](http://www.quaibrantly.fr/uploads/media/RA_MQB_2011.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014)

MQB, (2013) *Rapport d'activité 2012*. [http://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user\\_upload/pdf/presse/rapports\\_activites/RA\\_MQB\\_2012\\_V9.pdf](http://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/pdf/presse/rapports_activites/RA_MQB_2012_V9.pdf) (consultado por última vez 07.07.2014).

#### **d.- DE ARCHIVO**

BRITISH MUSEUM: Localización y catalogación de la carpeta de materiales relativa a la exposición *Australian Art of the Western Desert, Mankind Museum*, 1982, Oc-B93-1-30, Centro de Antropología del *British Museum*.

GRONINGER MUSEUM: referencia y catalogación del folleto informativo relativo a la exposición *Australia now*, 1995: 1995.0356.

MUSÉE DU QUAI BRANLY:

Referencia interna relativa a los documentos de la guía curatorial : *Curatorial guide. Musée du quai Branly*, 2007, DA00184/64635.

Referencia interna relativa al folleto informativo público para el 1r encargo de obras: *Commande publique d'art aborigène*, 2009, DA/001955/66256.

Referencia interna relativa a la recolecta realizada por Roger Boulay en 1991 : *Rapport de missions d'achat en Australie et au Vanautu en Juin-Juillet 1991 et en Nouvelle-Guinée en Juillet 1991 et Aout 1992*, D003639/45694.

ABORIGINAL ART MUSEUM UTRECHT: Referencias internas de las obras de acrílicos de la colección inicial (colección *Walonia*):

Haasts Bluff (*Ikuntji Artists*): ref 00056-00067

Lajamanu (*Wanayaka Arts Centre*): ref 00089- 00115 -la ref. 00101 es un coolamon-)

Papunya (*Papunya Tula Artists*): ref. 00116-17, 00121/123/125-127, 129, 142, 281-345

Yuendumu (*Warlukurlangu*): ref 00457-474

Utopia: ref. 00118-120/122/124/128/130-141/385-418)

## **e.- FÍLMICAS Y DOCUMENTALES**

BERGOUHNIUX, Stéphane y NIZAN, Jean-Marie (dirs.) (2013). *Le rêve Barramundi*. Musée du Quai Branly, Cinetevé y la participación de Medici TV. Francia. 26min.

COLE, Beck y PERKINS, Rachel (dirs.) (2008). *First Australians. The untold story of Australia*. Melbourne : Blackfella Films Australia. Australia. Más de 7h (1 x 70 min + 6 x 52 minutes).

DEAN, Bentley y BUTLER, Martin (dir.) (2009). *Contact*. Contact Films Pty Ltd. Australia. 80min.

GABRIELSSON, Johan y THORNTON, Warwick (dirs.) (2007). *Dark Science*. Frank Haines films y Finance Corporation Australia. Australia. 53 min.

FALCONER-MARSHALL, James (dir.) (2007). *The French connection: the making of Australia's greatest Indigenous Art Commission. Musée du quai Branly, Paris*, (2007). Australia Broadcasting Corporation (ABC Australia). Australia -encargada dentro del marco del programa *Message Sticks* (ABC Australia)-. 26min.

McKENZIE, Catriona (dir) (2003). *Mr Patterns*, Film Australia. Australia. 55min.

NOYCE, Phillip (dir.) (2002). *Rabbit-proof fence* (2002). HanWay films. Australia. 93min.

## f.- DE PÁGINAS WEB

ABBAYE DE DOULAS –Exposición *Grand Nord – Grand Sud*-

<http://biblio-finistere.cg29.fr/userfiles/File/Dossier%20de%20presse%20expoGNNGS.pdf> –dosier de prensa exposición *Grand nord – Grand sud. Artites Inuit et Aborigènes*- (consultado por última vez 28.08/2015)

ABC NEWS - sobre Fiona Hall, Bienal de Venecia 2015 y Tjanpi Desert Weavers -

<http://www.abc.net.au/news/2015-03-25/artist-fiona-hall-questions-indigenous-art-future-remote/6345942> -Página de la ABC news australiana- consultada por última vez, 19.06.2015

ABORIGINAL ART AND CULTURE: AN AMERICAN EYE -blog a cargo de Will Owen.-

<http://aboriginalartandculture.wordpress.com/2006/07/08/reflections-on-the-australian-indigenous-art-commission/> - dedicado al primer encargo del *Musée du Quai Branly* - (consultado por última vez 7.10.2014).

<https://aboriginalartandculture.wordpress.com/2009/11/07/because-i-could-not-go-to-oz/> - dedicado a reseñar la exposición *Culture Warriors* en su paso por Estados Unidos-(consultado por última vez 08.08.2015)

ABORIGINAL ART DIRECTORY –Jeremy Eccles-

<http://news.aboriginalartdirectory.com/2013/05/the-emily-museum.php> - entrada dedicada a la inauguración del *The Emily Museum* - (consultado por última vez 18.08.2015).

<http://www.aboriginalartdirectory.com/news/feature/drawn-into-the-world-of-aboriginal-art-a-conv.php> (consultado por última vez 15.07.2014). Entrevista con Vivien Johnson, sobre la exposición *Papunya painting: out of the desert*, comisariada por ella.

#### ABORIGINAL ART MUSEUM UTRECHT

<http://www.aamu.nl/> (consultada por última vez 09.07.2015)

#### ABORIGINAL GALLERY OF DREAMINGS

<http://www.agodauctions.com.au/> -página web de la Aboriginal Gallery of Dreamings, fundada por el también coleccionista Hank Ebes- consultada por última vez 05.07.2015.

ABORIGINAL SIGNATURE. STRANGING FINE ARTE –Galería de arte del coleccionista Strangin-

<http://www.aboriginalsignature.com/> (consultado por última vez 09.07.2015)

ARTKELCH –Galería de arte Aborigen contemporáneo-

<http://www.artkelch.de/en/> (consultada por última vez 13.07.2015)

AIAM100 –The Australian Indigenous Art Market Top 1000, recopilado por Adrian Newstead-

<http://aiam100.com/profile.php?id=WainburrangaPaddy> –entrada sobre Parry Fordham Wainburranga- (consultado por última vez 25.08.2015).

ART+SOUL –página web del programa de televisión dirigido por Hetti Perkins-

<http://www.abc.net.au/arts/artandsoul/> -afirmaciones de Hetti Perkins- (consultado por última vez 25.08.2015)

ARTS D'AUSTRALIE-STÉPHANE JACOB –Galería de Stéphane Jacob-

<http://www.artsdastralie.com/fr/index.php> (consultada por última vez 09.07.2015).

ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES -AGNSW-

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/brenda-croft/>. –información sobre la obra de Brenda Croft- (consultado por última vez 01.08.2014).

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/media-office/brenda-croft/> -información sobre la trayectoria de Brenda Croft- (consultado por última vez 01.08.2014).

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/one-sun-one-moon/> - Información sobre exposición *One sun, one moon*. - (consultado por última vez 16.07.2014).

[http://archive.artgallery.nsw.gov.au/media/archives\\_2007/one\\_sun\\_one\\_moon/](http://archive.artgallery.nsw.gov.au/media/archives_2007/one_sun_one_moon/) - Más información sobre *One sun, one moon*. - (consultado por última vez 16.07.2014).

AUSTRALIAN CENTRE FOR CONTEMPORARY ART –ACCA-

<https://www.accaonline.org.au/blakness-blak-city-culture> (consultado por última vez 16.07.2014)

AUSTRALIAN COUNCIL FOR THE ARTS:

<http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure> (consultado por última vez 26.04.2014)

[http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure/aboriginal\\_and\\_torres\\_strait\\_islander\\_arts\\_panel](http://www.australiacouncil.gov.au/about/structure/aboriginal_and_torres_strait_islander_arts_panel) (consultado por última vez 26.04.2014)

[http://www.australiacouncil.gov.au/resources/reports\\_and\\_publications/artforms/visual\\_arts/visual\\_arts\\_protocols\\_for\\_producing\\_indigenous\\_australian\\_visual\\_arts](http://www.australiacouncil.gov.au/resources/reports_and_publications/artforms/visual_arts/visual_arts_protocols_for_producing_indigenous_australian_visual_arts) (consultado por última vez 23.07.2014) –dirección donde descargar el *Visual Arts: protocols for producing Indigenous Australian visual arts-*

AUSTRALIAN GOVERNMENT

<http://www.australia.gov.au/about-australia/australian-story/indigenous-broadcasting> (consultado por última vez 23.03.2015)

AUSTRALIAN HUMAN RIGHTS COMMISSION

*Bringing them home: The 'Stolen Children' report* (2007), accesible online en: <https://www.humanrights.gov.au/publications/bringing-them-home-report-1997> (consultado por última vez 10.12.2014)

BLACKFELLA FILMS

<http://blackfellafilms.com.au/about/> (consultado por última vez 23.03.2015)

BOOMALLI ABORIGINAL ARTISTS COOPERATIVE

<http://www.boomalli.com.au>

BRITISH MUSEUM –archivos digitales-

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=papunya&people=163546&view=list](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=papunya&people=163546&view=list) –obras y fotografías de Papunya para la exposición *Australian Art from the Western Desert* en el *Mankind Museum*- (consultada por última vez 02.06.2015).

CARRY 'ON –Galería del coleccionista europeo Arnaud Serval-

<http://carry-on.ch/#/accueil> (consultado por última vez 09.07.2015)

COLOUR THEORY with Richard Bell –programa televisivo sobre arte Aborigen contemporáneo-

<http://www.nitv.org.au/fx-program.cfm?pid=1529CC90-9C5C-F7FA-BCEC7CC04C1A486F&pgid=1631F2B1-D2E0-1505-230D04352792AD24> –página web oficial del programa- (consultado por última vez 23.03.2015)

CONISTON –página web oficial del documental Coniston-

<http://www.coniston.pawmedia.com.au> (consultado por última vez 17.03.2015)

CORROBOREE SYDNEY –página web del festival de arte indígenas de Sídney-

<http://www.corroboreesydney.com.au> (consultado por última vez 15.07.2014)

CRAKNELL & LONERGAN ARCHITECTS

<http://www.cracknellonergan.com.au/about.html>. Página web general donde se cuenta la filosofía de este estudio de arquitectura. (consultado por última vez 08.10.2014)

<http://www.cracknellonergan.com.au/mqb.html>. Apartado dedicado al proyecto del *Musée du Quai Branly* (consultado por última vez 08.10.2014)

CREATIVE AUSTRALIA

<http://creativeaustralia.arts.gov.au/assets/Creative-Australia-PDF.pdf> -proyecto gubernamental de promoción de las artes australianas a nivel internacional- (consultado por última vez 24.10.2014)

DESART – Association of Central Australian Aboriginal Art and Craft Centers –

<http://www.desart.com.au> (consultado por última vez 21.11.2014)

<http://www.desart.com.au/about-us/> -información sobre la organización- (consultado por última vez 05.12.2014)

<http://www.desart.com.au/our-mission/> -información sobre los objetivos y valores subyacentes de la organización- (consultado por última vez 05.12.2014)

<http://desart.com.au/galleries/category/desertmob13/> - imágenes del Desert Mob edición 2013 - (consultado por última vez 21.11.2014)

<http://desart.com.au/galleries/category/desert-mob-2014/> - imágenes del Desert Mob edición 2014 - (consultado por última vez 21.11.2014)

<http://desart.com.au/events/fragrant-lands-exhibition-of-chinese-and-australian-indigenous-art-2014-shanghai-5-30-november/> -exposición Fragrant Lands, fruto del intercambio y diálogo cultural y artístico entre artistas de los desiertos y artista chinos de Shangai- (consultado por última vez 01.12.2014)

#### DICCTIONARY OF SYDNEY

[http://dictionaryofsydney.org/entry/foundation\\_for\\_aboriginal\\_affairs](http://dictionaryofsydney.org/entry/foundation_for_aboriginal_affairs) -sobre la *Foundation for Aboriginal Affairs*- (consultado por última vez 19.12.2014)

DREAMWEB –plataforma cultura del comisario Lucien Lacarme-

<http://www.dreamweb.nl/> –Plataforma digital de información sobre el arte y las culturas Aborígenes fundada por el comisario Lucien Lecarme- consultada por última- vez 05.07.2015.

<http://www.dreamweb.nl/vibes2.htm> -Página web dedicada a la exposición *Desert vibes* de 2004- consultada por última vez 05.07.2015.

#### DOCUMENTA 13, KASSEL

<http://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/the-keynote-lectures-sovereign-imagination-art-of-first-nations-peoples-in-the-contemporary-field> -vídeo de Hetti Perkins sobre el lugar del arte indígena en el mundo del arte contemporáneo- (consultado por última vez 14.07.2015)

<http://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/the-artists-congresses-a-congress-day-3-hetti-perkins-and-warwick-thornton-conversation-country-and-western-in-twenty-first-century-aboriginal-art> -vídeo de Hetti Perkins y Warnick Thornton sobre el lugar del arte Aborigen australiano contemporáneo- (consultado por última vez 14.07.2015)

#### EMBAJADA AUSTRALIANA EN PARÍS

<http://france.embassy.gov.au/files/pari/CP%20-%20Brook%20Andrew%20-%2020250515.pdf> - comunicado de prensa de la embajada australiana en París, Mayo 2015, sobre sus adquisiciones y colección de arte Aborigen contemporáneo. – (consultada por última vez 04.06.2015)

EMILY MUSEUM –museo dedicado a la obra de Emily Kame Kngwarreye-

<http://www.emilymuseum.com.au/> (consultado por última vez 02.12.2014)

ESSL MUSEUM

<http://www.essl.museum/en/> (consultada por última vez 09.07.2015)

[http://www.essl.museum/en/exhibitions/exhibition?article\\_id=1414634420531&event\\_id=1414634420532](http://www.essl.museum/en/exhibitions/exhibition?article_id=1414634420531&event_id=1414634420532) – definición de la sección de la colección dedicada al arte Aborigen- (consultada por última vez 09.07.2015)

[http://www.essl.museum/en/the\\_collection/the\\_collection](http://www.essl.museum/en/the_collection/the_collection) -descripción de la colección- (consultada por última vez 13.07.2015)

[http://www.essl.museum/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1366790541558&rel=en&article\\_id=1414634420531&event\\_id=1414634420532&reserve-mode=active](http://www.essl.museum/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1366790541558&rel=en&article_id=1414634420531&event_id=1414634420532&reserve-mode=active) –información relativa a la exposición *Aboriginal art-* (consultada por última vez 13.07.2015).

FONDATION BURKHARDT-FELNER –“La Grange” Museum-

<http://www.fondation-bf.ch/en/australian-aboriginal-art-museum-la-grange/museum-la-grange.html> (consultado por última vez 10.07.2015)

<http://www.fondation-bf.ch/en/australian-aboriginal-art-museum-la-grange/museum-la-grange.html> -presentación de la exposición *Sky and desert-* (consultada por última vez 10.07.2015)

[http://www.fondation-bf.ch/fileadmin/template/main/images/la\\_grange/page\\_expositions/Nations\\_Unies/discours\\_nations\\_unies.pdf](http://www.fondation-bf.ch/fileadmin/template/main/images/la_grange/page_expositions/Nations_Unies/discours_nations_unies.pdf) -texto de apertura de Theresa Burkhardt para la exposición *Aboriginal Dreamtime* en el *Palais des Nations de Ginebra-* (consultada por última vez 10.07.2015)

HAROLD MITCHELL FOUNDATION

<http://haroldmitchellfoundation.com.au/about-us/our-founder/> -en relación a la biografía de su fundador, Harold Mitchell. (consultado por última vez 24.10.2014)

<http://haroldmitchellfoundation.com.au/search/e39c015f03f9686e4ea89078e729441d/> -en relación a la involucración de la fundación en los dos encargos públicos de arte Aborigen australiano en el *Musée du Quai Branly-* (consultado por última vez 24.10.2014)

<http://haroldmitchellfoundation.com.au/#!/about-us/> -en relación a la fundación- (consultado por última vez 24.10.2014)

ICONS OF THE DESERT: Early Aboriginal Paintings from Papunya –exposición itinerante en Estados Unidos 2009-2010-

<http://www.iconsinthedesert.com/virtualB.html> -extracto prefacio del catálogo por Hetti Perkins- (consultado por última vez 22.12.2014)

<http://www.iconsinthedesert.com/video.html> -video-entrevistas a comisarios, administradores de la Papunya Tula, críticos y académicos involucrados en el proyecto, coleccionistas, artistas- (consultado por última vez 22.12.2014)

INDIGÈNE ÉDITIONS

<http://www.indigene-editions.fr/litterature/fondateurs> (consultado por última vez 28.08.2015)

INDIGENOUS ART CODE

<http://www.indigenousartcode.org/> (consultado por última vez 27.06.2014)

<http://www.indigenousartcode.org/wp-content/uploads/2011/06/Indigenous-Art-Code.pdf> – texto del código- (consultado por última vez 27.06.2014)

JFM PRODUCTION (James Falconer Marshall Production)

<http://www.jamesfalconermarshall.com/> Página web principal (consultado por última vez 14.10.2014)

<http://www.jamesfalconermarshall.com/portfolio/culture-warriors/>. Fragmento de la série documental *Culture Warriors* basada en la exposición de 2007 homóloga en la National Gallery de Australia y encargada por la SBS. (consultado por última vez 14.10.2014)

<http://www.jamesfalconermarshall.com/portfolio/french-connection/>. Fragmento del documental *French connection: the making of Australia's greatest Indigenous Art Commission*. Musée du quai Branly, Paris encargado por la ABC en el marco del programa *Message Sticks*. (consultado por última vez 14.10.2014).

KLUGE-RUHE ABORIGINAL ART COLLECTION, UNIVERSITY OF VIRGINIA

<http://www.kluge-ruhe.org/> -Página web del único museo Aborigen en Estados Unidos- consultada por última vez 08.07.2015

#### KOORIE HERITAGE TRUST

<http://www.koorieheritagetrust.com/> (consultada por última vez 07.07.2015)

(THE HISTORY) KOORIE WEBSITE –repositorio virtual de archivos sonoros, fílmicos, de imagen y papel (entrevistas, reseñas de periódicos, entrevistas,...) sobre la historia Koorie-

<http://www.kooriweb.org/bell/debates.html> - textos de debate en torno la obra *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)*, Richard Bell 2003- (consultada por última vez 23.03.2015)

<http://www.kooriweb.org/bell/theorum.html> -enlace al teorema del artista Richard Bell del que surge su obra *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)* de 2003-(consultada por última vez 23.03.2015)

#### KUNSTWERK MUSEUM –colección Klein-

<http://sammlung-klein.de/en/home/> (consultada por última vez 09.07.2015)

[http://sammlung-klein.de/en/the\\_collection/collection/](http://sammlung-klein.de/en/the_collection/collection/) -definición de la colección - (consultada por última vez 09.07.2015)

[http://sammlung-klein.de/en/the\\_collection/collection/](http://sammlung-klein.de/en/the_collection/collection/) -definición de la sección de la colección dedicada a arte Aborigen post1970 - (consultada por última vez 13.07.2015)-

[http://sammlung-klein.de/en/exhibitions/special\\_exhibitions/haengung\\_7/](http://sammlung-klein.de/en/exhibitions/special_exhibitions/haengung_7/) -descarga del catálogo de la muestra *Art of Australia. Traditional and Contemporary-* (consultada por última vez 13.07.2015)

#### LAURINE DIGGINS FINE ARTE

<http://www.diggins.com.au> –Web oficial galería organizadora de la exposición *Australian Modern-* (consultada por última vez 07.07.2015).

#### MARTUMILI

<http://www.martumili.com.au/art-centre-dvd.html> –vídeo sobre el proceso de documentación de las obras en dicho centro de arte- (consultado por última vez 31.08.2015).

#### MBANTUA GALLERY –Alice Springs y Darwin-

<http://www.mbantua.com.au/> -página web principal de la galería- (consultado por última vez 19.12.2014)

<https://www.youtube.com/user/mbantua1> -dirección del Canal Youtube de la galería donde se encuentra información de los viajes relativos a la administración de obras y materiales de la galería- (consultado por última vez 19.12.2014)

#### MICHAEL RILEY FOUNDATION

<http://www.michaelriley.com.au/> (consultado por última vez 30.07.2014)

MONASH INDIGENOUS CENTRE –Centro de estudios indígenas de la Monash University-

<http://artsonline.monash.edu.au/visual-histories/> -Página web del proyecto *The Aboriginal Visual Histories: Photographing Indigenous Australians Project* - consultada por última vez 09.06.2015.

#### MUSÉE DE L'HOMME

<http://www.museedelhomme.fr/musee/renovation.php> (consultado por última vez 16.05.2014)

#### MUSÉE DES ABBATOIRS

<http://www.lesabattoirs.org/presentation/les-abattoirs> (consultado por última vez 16.07.2015)

<http://www.lesabattoirs.org/expositions/dreamtime-temps-du-reve-grottes-art-contemporain-transhistoire> -web sobre la exposición *Dreamtime: temps du rêve* - (consultada por última vez 16.07.2015)

#### MUSÉE DES CONFLUENCES

<http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire> -historia de las colecciones- (consultada por última vez 14.07.2015)

#### MUSÉE DU LOUVRE

<http://www.louvre.fr/en/departments/pavillon-des-sessions> -Pavillon des Sessions- (consultado por última vez 13.05.2014)

#### MUSÉE DU QUAI BRANLY

<http://www.quai Branly.fr/fr/programmation/les-fetes-et-evenements/saisons-passees/saison-2007-2008/au-temps-du-reve-une-semaine-australienne.html> – página web dedicada a la semana australiana : *Au temps du Rêve, une semaine australienne*- (consultado por última vez 07.10.2014)

<http://www.quai Branly.fr/es/collections/la-vida-de-las-colecciones/les-oeuvres-aborigenes-au-musee-du-quai-branly.html>. - Página web dedicada a las colecciones Aborígenes Australianas del museo - (consultado por última vez 24.10.2014).

NAIDOC – National Aborigines and Islanders Day Observance Committee.-

<http://www.naidoc.org.au/about/naidoc-history> -sobre la historia de la formación y consolidación del NAIDOC y la NAIDOC week- (consultado por última vez 07.10.2014)

NATIONAL GALLERY AUSTRALIA:

<http://www.nga.gov.au/AboriginalMemorial/home.cfm> -sección dedicada a la instalación y significación del *Aboriginal Memorial*- (consultado por última vez 27.08.2015).

<http://www.nga.gov.au/Dreaming/> -Sección del sitio web titulado “World of Dreamings” y dedicado a la exposición de la NGA en el Hermitage State Museum en 2000- (consultado por última vez 06.07.2015)

<http://nga.gov.au/exhibition/tillers/Default.cfm?MnuID=4&Essay=5> –Artículo titulado “Impossible to ignore: Imants Tillers’ response to Aboriginal art”- (consultado por última vez 21.06.2015).

<http://nga.gov.au/Exhibition/NIAT07/Default.cfm?MnuID=1> – página web oficial de *Culture Warriors*, 1ª Trienal de Arte Indígena Australiano -(consultado por última vez 11.07.2014).

<http://www.nga.gov.au/Exhibition/RILEY/Default.cfm?MnuID=1>. –página web oficial de la exposición *MICHAEL RILEY: sights unseen* – (consultado por última vez 30.07.2014).

<http://nga.gov.au/Exhibition/unDisclosed/Default.cfm?MNUID=6>. –página web oficial de *unDisclosed*, 2ª Trienal de Arte Indígena Australiano- (consultado por última vez 11.07.2014).  
Comisaria: Carly Lane. Fechas: Mayo – Julio 2012. National Gallery of Australia.

NATIONAL GALLERY FIRENZE

<http://www.nationalgalleryfirenze.it/memory/index.htm> -información relativa exposiciones *Il tempo del sogno* y *Australia today*- (consultado por última vez 07.07.2015)

NATIONAL GALLERY VICTORIA

<https://www.ngv.vic.gov.au/tjukurrjjanu/> -información de la exposición *Tjukurrjjanu*- (consultado por última vez 15.07.2015)

NATIONAL ARCHIVES AUSTRALIA –como agencia ejecutiva del gobierno australiano-

<http://www.naa.gov.au/collection/fact-sheets/fs150.aspx> -información y documentos oficiales relativos al referéndum de 1967- (consultado por última vez 23.03.2015)

## NATIONAL MUSEUM OF AUSTRALIA

<http://www.nma.gov.au> –página principal- (consultada por última vez 17.02.2015)

<http://www.nma.gov.au/collections/highlights> –página relativa a las colecciones- (consultada por última vez 17.02.2015)

[http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia\\_the\\_genius\\_of\\_emily\\_kame\\_kngwarreye/emily\\_kame\\_kngwarreye](http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/emily_kame_kngwarreye) - sucinta y acurada información dedicada a la artista de Utopia Emily Kame Kngwarreye - (consultado por última vez 02.12.2014)

[http://www.nma.gov.au/indigenous/organisations/pagination/foundation\\_for\\_aboriginal\\_affairs](http://www.nma.gov.au/indigenous/organisations/pagination/foundation_for_aboriginal_affairs) - información sobre la *Foundation for Aboriginal Affairs*- (consultado por última vez 19.12.2014)

[http://www.nma.gov.au/exhibitions/papunya\\_painting/home](http://www.nma.gov.au/exhibitions/papunya_painting/home) –página web oficial de la exposición *Papunya Tula: out of the desert*:- (consultado por última vez 11.07.2014).

## PAPUNYA TULA ARTISTS

<http://www.papunyatula.com.au> – cooperativa de artistas de Papunya y galería - (consultado por última vez 05.12.2014)

PEINTURE ABORIGENE –plataforma de promoción del arte Aborigen por parte de los coleccionista Panhelleux y fundadores de *Wanampi: Arts et Traditions vivantes*-

<http://www.peintureaborigene.com/article-14481837.html> (consultado por última vez 27.08.2015).

## PERKINS TRUST

<http://www.perkinstrust.com.au> (consultado por última vez 16.07.2014)

## PITT RIVERS MUSEUM:

<http://web.prm.ox.ac.uk/sma/index.html> -Página web del grupo investigador “The invention of museum anthropology” ligado al Pitt Rivers Museum – (consultado por última vez 18.05.2015)

<http://www.prm.ox.ac.uk/arcproject.html> -Página web del proyecto *Globalization, Photography, and Race: the Circulation and Return of Aboriginal Photographs in Europe* – (consultado por última vez 09.06.2015)

<http://www.prm.ox.ac.uk/christianthompson.html> -Página web de la exposición de Christian Thompson en el Pitt Rivers Museum- (consultado por última vez 21.06.2015).

## SPINIFEX COUNTRY/PEOPLE

<http://spinifex.org/project.background.asp> (consultado por última vez 31.08.2015)

#### TANGENTYERE DESIGN

<http://www.tangentyeredesign.org.au/> -estudio de arquitectura especializado en la creación de centros de arte (y otros edificios) en comunidades Aborígenes de los desiertos australianos- (consultado por última vez 31.08.2015).

#### TERRY JANKE & COMPANY

<http://terrijanke.com.au/index.php/about-us/> (consultado por última vez 23.07.2014)

<http://www.terrikanke.com.au/index.php/publications/> (consultado por última vez 23.07.2014)

<http://www.terrijanke.com.au/index.php/services/> (consultado por última vez 23.07.2014)

<http://www.terrijanke.com.au/index.php/our-culture/> (consultado por última vez 27.07.2014) – link donde se puede descargar *Our culture: our future. Report on Australian Indigenous cultural and intellectual property rights*, de Terri Janke.

#### TJANPI DESERT WEAVERS

<http://www.tjanpi.com.au> –página web del centro de arte de los desiertos- consultada por última vez 19.06.2015.

#### YOUTUBE

<https://www.youtube.com/watch?v=xN0DuJX-gnM> –vídeo de la exposición de Emily Kame Kngwarreye en Amsterdam (1999) - (consultado por última vez 03.07.2015)

[.http://youtu.be/xN0DuJX-gnM](http://youtu.be/xN0DuJX-gnM) y <http://youtu.be/kVZOyC9JVc> -también vídeo de la exposición de Emily Kame en Amsterdam (1999)- (consultado por última vez 18.08.2015)

\*<http://www.youtube.com/watch?v=0aTn3Y9SbxQ>. “Indigenous Australian Ceremonies, Musee du quai Branly, part 1”. (consultado por última vez 30.07.2014)

\*<http://www.youtube.com/watch?v=i0Z0YVLHpSs>. “Indigenous Australian Ceremonies, Musee du quai Branly, part 2”. (consultado por última vez 30.07.2014)

\*<http://www.youtube.com/watch?v=Mtp4pkgTH3U>. “Indigenous Australian Artists Speak at Musee du quai Branly, part 1”. (consultado por última vez 30.07.2014)

\*<http://www.youtube.com/watch?v=xbRs3dPaDLA>. “Indigenous Australian Artists Speak at Musee du quai Branly, part 2”. (consultado por última vez 30.07.2014)

\*<http://www.youtube.com/watch?v=MrsLckQq2eM>. “Indigenous Australian Artists Speak at Musee du quai Branly, part 3”. (consultado por última vez 30.07.2014)

[http://www.youtube.com/watch?v=CdrV9uCyTO8&index=3&list=PLq\\_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp](http://www.youtube.com/watch?v=CdrV9uCyTO8&index=3&list=PLq_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp). « Une œuvre aborigène sur le toit du musée : au Warmun Art Center (3/5) » -canal *Youtube* del *Musée du Quai Branly* - (consultado por última vez 03.11.2014).

[http://www.youtube.com/watch?v=M7aO9CoEGl8&list=PLq\\_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp&index=4](http://www.youtube.com/watch?v=M7aO9CoEGl8&list=PLq_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IIAU0wtgp&index=4). « Une œuvre aborigène sur le toit du musée : la légende du Barramundi (4/5) » - en el canal *Youtube* del *Musée du Quai Branly* - (consultado por última vez 03.11.2014).

\* videos relativos a las ceremonia y parlamentos de inauguración del primer encargo del musée du quai Branly. Compartidos por Will Owen, del blog: *Aboriginal Arts and Culture: an American eye*.

VIMEO:

<http://vimeo.com/30525730> – “Yuendumu doors” por Sam Collins Media - (consultado por última vez 08.01.2014)

WARLAYIRTI ARTISTS:

<http://www.balgoart.org.au> -página web oficial- (consultado por última vez 22.08.2015)

<https://balgoart.org.au/shop/index/artist/eubena-nampitjin/product/EN03-12> -Warlayirti Artists, [www.balgoart.org.au](http://www.balgoart.org.au)- (consultado por última vez 10.02.2015)

<http://www.balgoart.org.au/about/art-centre> -separación por géneros en la práctica pictórica- (consultado por última vez 12.02.2015)

WARLUKURLANGU ARTISTS:

<http://warlu.com> –página web oficial- (consultado por última vez 22.08.2015)

<http://warlu.com/about/history/> -información histórica relativa a la cooperativa- (consultado por última vez 19.12.2014)

[www.warlu.com/about/special-projects/mens-museum/](http://www.warlu.com/about/special-projects/mens-museum/) -información sobre el *Men's Museum* de Yuendumu- (consultado por última vez 07.08.2015)

[http://warlu.com/artwork/10\\_15/6784/](http://warlu.com/artwork/10_15/6784/) -obra de Alma Nungarrayi Granites- (consultado por última vez 10.02.2015)

WARMUN

<http://warmunart.com.au/> Centro de arte de la comunidad de Warmun en la zona de las Kimberley (Western Australia). (consultado por última vez 14.10.2014)

**ANNEXO: TABLA INFORMATIVA DE EXPOSICIONES TEMPORALES DE ACRÍLICOS EN EUROPA -1982-2012/3-**

Año	Título	Fechas	Institución	Ciudad	País	Comisario/s	Colección	Catálogo
1982	<i>Australian Art of the Western Desert</i>	6 Marzo - 2 Mayo	Museum of Mankind	Londres	Reino Unido			
1983	<i>D'un autre continent: l'Australie! Le rêve, et le réel</i>	4 Octubre - 4 Diciembre	ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris	París	Francia	Suzanne Pagé		Pagé, Suzane (1983). <i>D'un autre continent : l'Australie la rêve et le réel</i> . París: Musée d'Art Moderne / Association Française d'action Artistique
1988	<i>Stories of Australian art</i>	31 Marzo - 29 Mayo	Commonwealth Institute	Londres	Reino Unido	Jonathan Watkins		Watkins, Johnathan (1988). <i>Stories of Australian Art</i> . Londres: Mcdermott and Chant Ltd.
		25 Junio - 31 Agosto 1988	Usher Gallery	Lincoln	Reino Unido			
1988	<i>Clifford Possum Tjapaltjarri: Paintings 1973-1986</i>	7 Abril - 29 Mayo	Institute of Contemporary Arts	Londres	Reino Unido	Iwona Blazwick		Brody, Anne-Marie; Johnson, Vivien & Blazwick, Iwona, 1988, <i>Clifford Possum Tjapaltjarri : paintings, 1973-1986</i> . London: Institute of Contemporary Arts
1988	<i>Uluru, les Aborigènes d'Australie</i>		Musée en Herbe	París	Francia	Claire Merleau-Ponty y Anne Tardy		Girardet, Sylvie; Merleau-Ponty, Claire ; Tardy, Anne (1988). <i>ULURU: Les aborigènes d'Australie</i> . París: Musée en Herbe
1988-1989	<i>The first Australians</i>	25 Marzo - 29 Junio	Pitt Rivers Museum	Oxford	Reino Unido	Howard Morphy		Edwards, Elizabeth y Morphy, Howard (1988). <i>Australia in Oxford</i> . Oxford: Pitt Rivers Museum
1989	<i>Magiciens de la terre</i>	18 Mayo - 14 Agosto	Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou / La Grande Halle - La Villette	París	Francia	Jean-Hubert Martin		Martin, Jean Hubert (1989). <i>Magiciens de la terre</i> . París: Éditions du Centre Pompidou
1990	<i>L'été australien à Montpellier: 100 chef-d'oeuvre de la peinture australienne</i>	13 Junio - 30 Septiembre	Musée Fabre / Galerie Saint Ravy	Montpellier	Francia	Sylvie Crossman y Jean Pierre Barou	National Gallery of Australia	Crossman, Sylvie & Barou, Jean-Pierre (1990). <i>L'été australien a Montpellier : 100 chefs-d'oeuvre de la peinture australienne</i> . Montpellier, France : Musée Fabre, Galerie Saint Ravy
1990	<i>Tjukurpa (ensueños): pintura Aborigen del desierto australiano</i>	Febrero - Abril	Galería Alfredo Melgar	Madrid	España	Alfredo Melgar		Melgar, Alfredo (ed.) (1990). <i>Tjukurpa (ensueños). Pintura Aborigen del desierto australiano</i> . Madrid: Alfredo Melgar Ediciones.

1990-1991	<i>Tagari Lia: My Family, Contemporary Aboriginal Art 1990 -from Australia</i>	4 Agosto - 2 Septiembre	Third Eye Centre	Glasgow	Reino Unido	Aboriginal Arts Committee (Lin Onus) y Third Eye		Onus, Lin y Smith, Terry (1990). <i>Contemporary Aboriginal Art 1990 – From Australia. Tingari Lia</i> . Glasgow: Third Eye Center.
		22 Septiembre - 27 Noviembre	Glynn Vivian Art Gallery & Museum	Swansea	Reino Unido			
		7 Diciembre - 27 Enero 1991	Cornerhouse	Manchester	Reino Unido			
1990-1991	<i>Papunya Tula</i>	(no se han conseguido)	Palazzo Bianchi Michiel	Venecia	Italia	Gabrielle Pizzi	Gabrielle Pizzi	Pizzi, Gabrielle (1990). <i>Papunya Tula</i> . Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi
			Galleria Nazionale d'arte Moderna	Roma	Italia			
1991-1992	<i>Aboriginal paintings from the desert: paintings by Australian Aboriginal artists from Papunya, Balgo Hills and Utopia</i>	(no se han conseguido)	Ethnographic museum of St Petersburg	San Petersburgo	Rusia	Gabrielle Pizzi	Gabrielle Pizzi	Pizzi, Gabrielle (1990). <i>Aboriginal paintings from the desert: paintings by Australian Aboriginal artists from Papunya, Balgo Hills and Utopia</i> . Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi
			Union of Soviet Artists Gallery	Moscú	Rusia			
			State Ukrainian Museum of Art	Kiev	Ucrania			
			State Byelorussian Museum of Modern Art	Minsk	Bielorusia			
1992-1993	<i>Aboriginal Art from the Collection of Donald Kahn</i>	(no se han conseguido)	Carolino Augusteum Museum	Salsburgo	Austria	Itinerancia de la exposición Khan. Varios comisarios	Donald Khan	<i>Aboriginal Art from the Collection of Donald Kahn</i> (1991), Lowe Art Museum, University of Miami, Florida
			Museum of Ethnology	Varsovia	Polonia			
			Naprstkovo Muzeum (Náprstek Museum)	Praga	Austria			
1993	<i>Peinture des Aborigènes d'Australie</i>	Mayo - Noviembre	Musée d'Arts d'Afrique et d'Océanie	París	Francia	Françoise Dussart		Dussart, Françoise 1993, <i>La peinture des Aborigènes d'Australie</i> . Col. Arts témoins, Roger Boulay (dir.). Marseille: Editions Parenthèses
1993	<i>Dreaming the world: Aboriginal Painting.</i>	Abril- Octubre	St Mungo Museum	Glasgow	Reino Unido	Tamara Lucas		no se hizo

1993	<i>Down under. Danny Matthys and Australian Aboriginal artists</i>	7 Noviembre - 12 Diciembre	Museum Dhondt-Dhaenens	Deurle	Bélgica	Frank Benijts y Danny Matthys	Nangara / Ebes	Matthys, Danny & Frank Ebbes (1993) <i>Down Under. Danny Matthys and Australian Aboriginal Artists</i> . Melbourne: Aboriginal Gallery of Dreamings.
1993-1994	<i>Arajará: the art of the First Australians</i>	24 Abril - 4 Julio	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen	Dusseldorf	Alemania	Bernhard Lüthi y Aboriginal Arts Committee		Lüthi, Bernhard et. al. (1993). <i>Arajará: Art of the First Australians: Traditional and Contemporary Works by Aboriginal and Torres Strait Islander Artists</i> . Cologne: DuMont Buchverlag.
		23 Julio - 10 Octubre	Hayward Gallery	Londres	Reino Unido			
		11 Febrero - 23 Mayo (1994)	Louisiana Museum	Humbleback	Dinamarca			
1993-1995	<i>Desert tracks</i>	Septiembre (1994)	Zuiveringshal (Westergasfabrick)	Amsterdam	Holanda	Lies Wajer -INMA Foudation-		VV.AA. (1994). <i>Aboriginal kunst. Uit het hart van Australië</i> . Amsterdam: Valetton/Stiching INMA.
				Antwerp	Bélgica			
				Breda	Paises Bajos			
				Terneuzen	Paises Bajos			
		Febrero (1995)	Cultural Centre	Berchem	Holanda			
1994	<i>Pittura et sculture dell'Australia Aborigena</i>	15 Junio - 13 Julio	Palazzo Butera	Palermo	Itália	Gabrielle Pizzi	Gabrielle Pizzi	Pizzi, Gabrielle (1994). <i>Pittura et sculture dell'Australia Aborigena</i> . Melbourne: Gallery Gabrielle Pizzi
		11 Mayo - 3 Junio	Spazio Krizia	Milano	Itália			
1994	<i>Dreamings= Tjukurrpa :Aboriginal art of the Western Desert : the Donald Kahn Collection</i>	26 Julio - 16 Octubre	Museo Villa Stuck	Munich	Alemania	Jo-Anne Birnie Danzker	Donald Khan	Jo-Anne Birnie Danzker,(1994). <i>Dreamings= Tjukurrpa :Aboriginal art of the Western Desert : the Donald Kahn Collection</i> . Munich : Prestel Verlag
		10 Septiembre - 5 Noviembre	Groningen Museum	Groningen	Holanda			
1994-1995	<i>Australian Aboriginal Art of the Western Desert- The Donald Kahn Collection</i>	3 Diciembre 1994 - 28 Enero 1995	The Fruit Market gallery	Edinburgo	Reino Unido		Donald Kahn	<i>Aboriginal Art from the Collection of Donald Kahn</i> , (1991), Lowe Art Museum, University of Miami, Florida

1995	<i>Stories : eleven Aboriginal artists</i>		Sprengel Museum	Hannover	Alemania	Anne Marie Brody	Holmes à Court	Brody, A. & Krempel, U. (eds), 1995, <i>Stories, Eine Reise zu den grossen Dingen, Elf Künstler der australischen Aborigines, Werke aus der Sammlung Holmes à Court, Perth</i> , Hannover: Sprengel Museum. Brody, A. (ed) (1997). <i>Stories: Eleven Aboriginal artists: Works from The Holmes à Court Collection</i> . Sidney: Craftsman House, 1997.
			GRASSI. Museum für Volkerkunde	Leipzig	Alemania			
			Hause der Kulturen der Welt	Berlín	Alemania			
			Ludwig-Forum für Internationale Kunst	Aachen	Alemania			
1995	<i>Australia Now; Heden- daage Aboriginal Kunst</i>	10 Septiembre - 5 Noviembre	Groningen Museum	Groningen	Holanda	Franks Haks		no se hizo
1996-1997	<i>Nangara : the Australian Aboriginal art exhibition from the Ebes Collection</i>	9 Marzo - 23 Junio	Stichting Sint-Jan	Brujas	Bélgica	Lucien Lecarme	Nangara / Ebes	Ebes, Hank (1996). <i>Nangara: the australian aboriginal art exhibition from the Ebes collection</i> . Melbourne: Aboriginal Gallery of Dreamings.
		22 Junio 1997 - 17 Septiembre	Grote Eusebiuskerk	Anrhem	Holanda			
1997	<i>In Place (Out of Time): Contemporary Art in Australia</i>	20 Julio - 2 Noviembre	Museum of Modern Art	Oxford	Reino Unido	Howard Morphy y David Elliott		Coates, Rebecca y Morphy, Howard (eds.) (1997). <i>In a place (out) of time. Contemporary Art in Australia</i> . Oxford: Museum of Modern Art.
1997-1998	<i>Peintres aborigènes d'Australie, le rêve de la fourmi à miel</i>	20 Noviembre - 11 Enero	Parc et le Grande Halle de la Villette	París	Francia	Sylvie Crossman y Jean Pierre Barou		Crossman, Sylvie & Barou, Jean-Pierre (1997). <i>Peintres aborigènes d'Australie, le rêve de la fourmi à miel</i> . Montpellier: Indigène Éditions
1999	<i>Emily</i>	Marzo - Septiembre	Ouderkerk	Amsterdam	Holanda	Lucien Lecarme	Nangara / Ebes	no se hizo
1999	<i>Le Mémorial: un chef-d'oeuvre d'art Aborigène / The memorial: a masterpiece of Aboriginal art</i>	1 Julio - 31 Octubre	Musée Olympique de Lausanne	Lausanne	Suiza	Djon Mundine, Wally Caruana, Avril Quail, Gloria Morales y Susan Jenkins	National Gallery of Australia	VV.AA. (1999). <i>Le Mémorial: un chef-d'oeuvre d'art Aborigène / The memorial: a masterpiece of Aboriginal art</i> . Laussane: Musée Olympique.
		20 Octubre - 16 Enero 2000	Sprengel Museum	Hannover	Alemania			

2000	<i>Art Aborigène: Jouvence Millénaire / Aboriginal Art: an immemorial fountain of youth</i>	10 Julio - 15 octubre	Musée Olimpique de Lausanne	Lausanne	Suiza	Jean-Jacques de Dardel, Jean-Françoise Pahud	Jean-Jacques Dardel y otra anónima	Dardel, Jean-Jacques (2000). <i>Art Aborigène: Jouvence Millénaire / Aboriginal Art: an immemorial fountain of youth</i> . Laussane: Musée Olympique.
2000	<i>Partages d'exotismes. 5ème biennale d'art contemporain de Lyon</i>	27 Junio - 24 Septiembre	Halle Tony Garnier	Lion	Francia	Jean-Hubert Martin (comisario invitado), Thierry Prat & Thierry Raspail (directores artísticos)		Martin, Jean-Hubert (2000). <i>Partages d'exotismes: 5ème biennale d'art contemporain de Lyon</i> . Lyon: Réunion des Musées Nationaux v.1 y v. 2
2000	<i>Contemporary Australian Aboriginal Art in Modern Worlds</i>	2 Febrero - 9 Abril	State Hermitage Museum	Sant Petersburgo	Rusia	Susan Jenkins & Carly Lane para la National Gallery of Australia	National Gallery of Australia	Leary, Karen (ed.) (2000). <i>World of Dreamins: traditional and modern art of Australia</i> . Canberra: National Gallery of Australia.
2000	<i>Tjukurpa. Il tempo del sogno. Arte contemporanea delgi aborigeni australiani</i>	15 Julio - 3 Septiembre	Castello Pasquini	Castiglione	Italia	Luca Faccenda y Marco Parri		Faccenda, Luca (2000). <i>Tjukurpa. Il tempo del sogno</i> . Florencia: Gruppo Editoriale Giunti
2000	<i>Tjukurpa</i>		Galería Alfredo Melgar	Madrid	España	Alfredo Melgar		Melgar, Alfredo (ed.) (1990). <i>Tjukurpa (ensueños). Pintura Aborigen del desierto australiano</i> . Madrid: Alfredo Melgar Ediciones.
2001	<i>The encounter</i>	3 Marzo -	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Annette van Ham		no se hizo
2001	<i>Dreamtime: zeitgenössische aboriginal art / the dark and the light</i>	18 Mayo - 30 Septiembre	Sammlung Essl Museum. Contemporary Art	Viena	Austria	Michael Eather	Agnes & Karlheinz Essl	Eather, Michael (2001). <i>Dreamtime: zeitgenössische aboriginal art</i> . Viena: Edition Sammlung Essl
2001	<i>Espiritualidad y arte Aborigen australiano</i>	15 - 28 Marzo	Capilla del Oidor	Alcalá de Henares	España	Beverly Knight	Alcaston Gallery	Nicholls, Christine (2001). <i>Espiritualidad y arte Aborigen</i> . Madrid: comunidad de Madrid / Ministerio de Cultura.
2001-2002	<i>Significant images</i>	18 Septiembre - Enero 2002	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Annette van Ham		no se hizo
2001-2003	<i>Aborigena. Arte australiana contemporanea</i>	23 Junio - 26 Agosto 2001	Palazzo Bricherasio	Turín	Italia	Bonito Oliva, Gabrielle Pizzi	Gabrielle Pizzi	Oliva, Achille Bonito, Green, Charles y Pizzi Gabrielle (2001). <i>Aborigena. Arte Australiana Contemporanea</i> . Milán: Electa.
		2-30 Julio 2003	Monash University, Prato campus	Prato	Italia			

2002	<i>Desert Art</i>	23 Febrero -23 Junio	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Achille Bonito Oliva, Charles Green, Gabrielle Pizzi	Gabrielle Pizzi	Oliva, Achille Bonito; Green, Charles y Pizzi, Gabrielle (2001). <i>Desert Art</i> . Milán: Electa.
2002	<i>Australian modern. Arte Australiana Moderna et Contemporanea e Arte Aborigena</i>	23 Abril - 24 Mayo	Fondazione Mudima.	Milano	Itália	Lauren Diggins Fine Art Gallery	Lauren Diggins	Diggins, Lauraine (2002). <i>Australian modern : arte Australiana moderna e contemporanea e arte Aborigena</i> . North Caulfield, Vic: Malakoff fine art press.
2003	<i>Dream Traces: A Celebration of Contemporary Australian Aboriginal Art</i>	22 Abril - 24 Mayo	University of Brighton Gallery	Brighton	Reino Unido	Michael Tucker y Rebecca Hossack	Donald Khan - Rebecca Hossack Gallery	Tucker, Michael (2003). <i>Dream Traces. A celebration of contemporary Australian Aboriginal art</i> . Brighton: University of Brighton.
2003	<i>Aborigena. Arte australiana contemporanea</i>	2 - 30 Julio	Monash University, Prato campus	Prato	Itália	Bonito Oliva, Gabrielle Pizzi	Gabrielle Pizzi	Oliva, Achille Bonito, Green, Charles y Pizzi Gabrielle (2001). <i>Aborigena. Arte Australiana Contemporanea</i> . Milán: Electa.
2003	<i>The eye of Simon Levie</i>	20 Mayo -	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Simon Levi, invited curator		no se hizo
2003-2004	<i>Women's business</i>	18 Septiembre - 14 Marzo	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Annette van Ham		no se hizo
2003-2004	<i>Witty beasts</i>	4 Octubre - 29 Agosto	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Annette van Ham		no se hizo
2004	<i>Aborigènes, les couleurs du Rêve</i>	2 Marzo - 30 Mayo	Musée d'Histoire Naturelle de Lyon	Lion	Francia	Bertrand Mazeirat (Stéphane Jacob y Barbara Glowczewski - cols.-)	Musée des Confluences	Mazeirat, Bertrand (com.) (2004). <i>Aborigènes, les couleurs du Rêve</i> . Lyon : Muséum.
2004	<i>Paysages rêvés : artistes Aborigènes contemporains de Balgo Hills (Australie Occidentale)</i>	5 Junio - 3 Octubre	Musée d'arts africains, océaniques, amérindiens, Galeries Gaston Defferre-Centre de la Vieille Charité Marseille-France	Marsella	Francia	Alain Nicolas		Nicolas, Alain; 2004, <i>Paysages rêvés : artistes aborigènes contemporains de Balgo Hills (Australie Occidentale)</i> . Gand: Snoeck Publishers
2004	<i>Spirit and vision: Aboriginal art</i>	2 Abril - 29 Agosto	Sammlung Essl Museum	Viena	Austria	Michael Eather, Karlheinz Essl, Gabriele Bösch, Sini Zien & Sonja Traar	Agnes & Karlheinz Essl	Eather, Michael (ed.), (2004). <i>Spirit and vision. Aboriginal art</i> . Viena: Edition Sammlung Essl.

2004	<i>Our place: Aboriginal Australia now</i>	1 Julio - 31 Agosto	Benaki Museum	Atenas	Grecia	comisariado indígena (Steve Miller, Gary Foley, Caine Muir, Keith Munro, James Wilson-Miller, Fabri Blacklock y Alison Page)	Museum Melbourne y Powerhouse Museum	VV.AA. (2004). <i>Our place: Indigenous Australia now</i> . Sidney: Powerhouse Publishing.
2004	<i>Desert Vibes. Aboriginal signs in time</i>	2 Octubre - 3 Noviembre	Ouderkerk	Amsterdam	Holanda	Lucien Lecarme		no se hizo
2004-2005	<i>Explained</i>	21 Septiembre - Abril 2005	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Annette van Ham		no se hizo
2004-2005	<i>Porta Oberta al Dreamtime: Art Aborigen Contemporani d'Austràlia</i>	28 Septiembre - 14 Noviembre	La Fontana D'Or	Gerona	España	Francesc Planella (col: Alcaston Gallery)		Planella, Gabriel (2004), <i>Porta oberta la Dreamtime: Art Aborigen Contemporani d'Austràlia</i> , Griona: La Fontana d'Or
		20 Noviembre - 9 Enero	Centre Cultural Caixa De Terrassa	Terrassa	España			
2005	<i>Law and land - Art of the Spinifex people</i>	12 Mayo - Sept	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Annette van Ham		Ham, Annette van y Twigg, Peter (2005). <i>Law and Land. Art of the Spinifex People</i> . Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht.
2005-2006	<i>Temps du reve, temps des hommes. 40000 ans d'art en Australie</i>	Abril - Septiembre 2005	Musée de la prehistoire d'Ile de France	Nemours	Francia			no se hizo
		12 Mayo - 18 Septiembre 2006	Musée Tumulus de Bourgon	Deux-Sèvres	Francia			
2006	<i>Dreamtime Aboriginal art from the Ebes Collection</i>	11 Febrero - 13 Agosto	Arken Museum of Modern Art	Copenhagen	Dinamarca	Lucien Lecarme	Nangara / Ebes Collection	Ebes, Hank (1996). <i>Nangara: the australian aboriginal art exhibition from the Ebes collection</i> . Melbourne: Aboriginal Gallery of Dreamings.
2006	<i>Opening doors</i>	24 Enero -	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean	South Australian Museum (doors)	Petitjean, Georges (ed.) (2006). <i>Opening Doors</i> . Zwollen: Waanders Uitgevers.
2006-2007		1 Octubre - 14 Enero	Sprengel Museum	Hannover	Alemania			
2006-2007	<i>Mythe et réalité. Art contemporain Aborigène du désert centrale de la collection Gabrielle Pizzi</i>	23 Junio - 7 Enero	Embajada Australiana en Francia	París	Francia	Gabrielle Pizzi y Samantha Pizzi	Gabrielle Pizzi	Bardon, Geoffrey; Ryan, Judith; Pizzi, Gabrielle; Stanhope, Zara; 2004, <i>Mythology and reality: Contemporary Aboriginal Desert Art from the Gabrielle Pizzi Collection</i> . Bulleen, VIC: Heide Museum of Modern Art

2006-2007	<i>Great masters - Grootmeesters</i>	9 Septiembre - 11 Marzo	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean		Petitjean, George Y Servellón, Sergio (2006). <i>Grandmasters: from tradition to contemporary art</i> . Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht
2007	<i>Desert Dreaming: Australian Aboriginal Art</i>	15 Junio - 29 Agosto	Albertina Museum	Viena	Australia		Donald Kahn	Klaus Albrecht Schröder (ed) (2007). <i>Desert Dreaming. Australian Aboriginal art</i> . Die Donald Kahn-Sammlung, Viena: Albertina
2007	<i>Aborígenes australianos, cultura del futuro</i>		Bancaja	Castellón	España	Alfredo Melgar		no se hizo
2007-2008	<i>Brilliance</i>	12 octubre - 23 Marzo	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean		Petitjean, Georges y Thompson, Christian Bumbarra (2007). <i>Schittering / Brilliance</i> . Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht.
2007-2008	<i>Peinture aborigène contemporaine. des déserts du Centre et de l'Ouest australiens</i> <i>Collection Marc Sordello &amp; Francis Missana</i> □	9 Noviembre - 10 Febrero	Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain	Niza	Francia	Perlain, Gilbert y ayudante Michèle Brun	Sordello & Missana	Perlain, Gilbert; McLean, Ian; Sordello, Marc (2007). <i>Peinture Aborigène contemporaine</i> . Nice: Nice Musées
2008	<i>Couleurs aborigènes : collection Marc Sordello &amp; Francis Missana</i>	5 Julio - 3 Agosto y 19 Agosto - 11 Octubre	Médiathèque Communautaire d'Antibes Juan-les-Pins	Juan-les-pins	Francia	Marc Sordello	Sordello & Missana	Pons, Xavier; Sordello Marc (2008). <i>Couleurs aborigènes : collection Marc Sordello &amp; Francis Missana. Sophia Antipolis: Éditions Communauté d'Agglomération Sophia Antipolis</i>
2008	<i>Musée du quai Branly : le Temps du Rêve. Peintures des Aborigènes du désert australien</i>	16 Junio - 21 Septiembre	Château de Sédrières	Clergoux	Francia	Megali Mélandri	Musée du Quai Branly	Mélandri, Magali (2008). <i>Musée du Quai Branly: le Temps du Rêve. Peintures des Aborigènes du désert australien</i> . Clergoux/Corrèze : Conseil général de la Corrèze.
2008	<i>Nomads in art</i>	18 Abril - 5 Octubre	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean		Petitjean, Georges y Gilissen, Mary (2008). <i>Nomaden in Kunst / Nomads in art</i> . Utrecht: Aboriginal Art Museum.
2008 -2009	<i>Kunst der Aborigines (Aboriginal Art)</i>	19 Octubre - 4 Marzo	Kunstwerk Museum	Eberdingen - Nussdorf	Alemania	coleccionistas Klein	Klein	
2008-2009	<i>Treasures of the spirit. A voyage across Aboriginal Australia</i>	Junio - Septiembre 2008 y Junio - Septiembre 2009	Australian Aboriginal Art Museum "La Grange"	Môtiers	Suiza		Gérard and Theresa Burkhardt	Nicholls, Christine y Kachr, Roland (2008). <i>Treasures of the spirit. A voyage across Aboriginal Australia</i> . Môtiers: Fondation Burkhardt-Fleder Arts et Culture.
2009	<i>Aboriginal art - window to culture</i>	26 Enero - 12 Febrero	Embajada Australiana en Alemania	Berlín	Alemania	Artkelch		no se hizo

2009	<i>Show your colours</i>	23 Abril - 27 Septiembre	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean		Petitjean, Georges (2009). <i>Kleur Bekennen / Show your colours</i> . Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht
2009	<i>Créations contemporaines aborigènes</i>	26 Mayo - 27 Junio	extramuros Musée des Confluences	Lion	Francia	Arnaud Morvan	Musée des Confluences	no se hizo
2009	<i>L'art actuel des Aborigènes d'Australie</i>	20 Junio - 30 Agosto	collégiale Saint André	Chartres	Francia	Jean-Jacques de Dardel	Jean-Jacques Dardel	Dardel, Jean-Jacques (2009). <i>L'art contemporain des Aborigènes d'Australie</i> . Chartres: Musée des beaux-arts de Chartres
2009	<i>Dreamtime. Temps du Rêve. Grottes, art contemporaine et transhistoire</i>	15 Mayo - 30 Agosto	Musée des Abbatoirs	Toulouse	Francia	Pascal Pique (Nathalei Thibat y Claus Sauer - cols.-)		Pique, Pascal y Sauer, Claus (2013). <i>DreamTime – Art contemporain &amp; transhistoire</i> . Toulouse: Les Abbatoirs.
2009	<i>Papunya Tula</i>	12 Julio - 13 Septiembre	Kunstwerk Museum	Eberdingen - Nussdorf	Alemania	Artkelch		Artkelch (2009). <i>Papunya Tula Artists</i> . Freiburg: Artkelch.
2010	<i>Walukurlangu</i>	11 Julio - 5 Septiembre	Kunstwerk Museum	Eberdingen - Nussdorf	Alemania	Artkelch		Artkelch (2010). <i>Walukurlangu Artists</i> . Freiburg: Artkelch.
		6 Octubre - 31 Octubre	GRASSI. Museum für Volkerkunde	Leipzig	Alemania			
2010	<i>Aboriginal art today!</i>	21 Abril - 31 Octubre	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean		no se hizo
2010	<i>L'art Aborigène</i>	27 Junio - 1 Noviembre	Château de Vogüé		Francia	Marc Ivonnou		no se hizo
2010	<i>Grand Nord - Grand Sud. Artistes inuit. Artistes Aborigènes</i>	11 Mayo - 20 Noviembre	Abbaye Daoulas	Daoulas	Francia	Michel Coté y Arnaud Morvan		Coté, Michel (et al.) (2010). <i>Grand nord, grand sud : artistes inuit et aborigènes</i> . Quimper: Palantines / Musée des Confluences
2010	<i>Australie, 60,000 ans de culture aborigène</i>	15 Mayo - 15 Diciembre	Musée de préhistoire des Gorges du Verdon	Quinçon	Francia	Jean Gagnepain (jefe equipo comisarial extenso)		
2010	<i>Australia today: Aboriginal contemporary art. Masterpieces of Aboriginal Australia</i>	18 Enero - 7 Marzo (prorrogada 25 Abril)	Palazzo Incontro	Roma	Italia	Marco Parri y Luca Faccenda		Faccenda, Luca; Parri, Marco, 2009, <i>Australia today : Aboriginal contemporary art : masterpieces of the Aborigines of Australia</i> , Firenze: National Gallery Firenze
2010-2011	<i>La fabrique des images</i>	16 Febrero 2010 - 17 Julio 2011	Musée du Quai Branly	París	Francia	Phillipe Descola		Descola, Phillippe (2010). <i>La fabrique des images</i> . Paris : SMOGY / Musée du Quai Branly.

2010-2011	<i>Remembering forward</i>	19 Noviembre - 20 Marzo	Ludwing Museum	Colonia	Alemania	Kasper König, Emily Evans, Falk Wolf		König, Kasper; Joyce Evans, Emily; Wolf, Falk (2010). <i>Remembering forward. Australian Aboriginal Painting since 1960</i> . Londres/Colonia: Paul Holberton Publishing / Museum Ludwig.
2010-2011	<i>Le grand rêve Aborigène</i>	30 Octubre - 6 Marzo 2011	Musée d'Allauch	Allauch	Francia	Michel et Michèle Panhelleux & Nicholas Bousquet		Bousquet, Nicolas; Panhelleux, Michel; Panhelleux, Michèle (2010). <i>Le grand rêve Aborigène</i> , Allauch : Musée d'Allauch
2010-2011	<i>Breaking with tradition. CoBrA and Aboriginal art</i>	11 Noviembre - Mayo	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean		Van Velde, Paola; Petitjean, Georges; Kekhoven, Ronald (2010). <i>Los van traditie: Cobra en Aboriginal kunst</i> . Utrecht: Aboriginal Art Museum Utrecht.
2010-2011	<i>Visions aborigènes</i>	Mayo - Octubre 2010 y Junio - Octubre 2011	Australian Aboriginal Art Museum "La Grange"	Môtiers	Suiza			Nicholls, Christine y Healy, Jessica (2010). <i>Visions Aborigènes</i> . Môtiers: Fondation Burkhardt-Fleder Arts et Culture.
2011	<i>Western APY Lands</i>	8 Mayo - 5 Junio	Kunstwerk Museum	Eberdingen - Nussdorf	Alemania	Artkelch		Artkelch (2011). <i>Western APY Lands</i> . Freiburg: Artkelch.
		16 Septiembre - 30 Octubre	GRASSI. Museum für Völkerkunde	Leipzig	Alemania			
2011	<i>Dreamtime. Lo spirito dell'arte Aborigena / Arcaicità e estrazione. Il linguaggio dell'arte aborigena</i>	11 Febrero - 28 Agosto	MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro	Nuoro (Cerdeña)	Italia	Maree Clarke, Amanda Jane Reynolds	Hans Sip	Gotti, Giovanna ; Sandrini, Davide (eds.) (2011). <i>Dreamtime. Lo spirito dell'arte Aborigena</i> . Venecia: Marsilio
2011-2012	<i>Be my guest. 10 encounters with Aboriginal art</i>	27 Mayo - 8 Enero	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean (com. y coord.) y 10 comisarios más invitados	colección AAMU	
2011-2012	<i>Art of Australia. Traditional and Contemporary</i>	27 Marzo - 15 Febrero 2012	Kunstwerk Museum	Eberdingen - Nussdorf	Alemania	coleccionistas Klein	Klein	
2012	<i>Heart and Soul. The Lavery Collection, Sydney</i>	20 Enero - 20 Junio	Aboriginal Art Museum Utrecht	Utrecht	Holanda	Georges Petitjean	Lavery (Sídney)	no se hizo
2012	<i>Aboriginal Dreamtime</i>	28 Febrero - 23 Marzo	Palacio de las Naciones	Ginebra	Suiza	Theresa Burkhardt	Burkhardt	no se hizo
2012	<i>Embassadors of ancient culture and modern art</i>	4 Julio - 12 Julio	Embajada Australiana en Alemania	Berlín	Alemania	Artkelch		no se hizo

2012	<i>Warlayirti Artists</i>		GRASSI. Museum für Volkerkunde	Leipzig	Alemania	Artkelch		Artkelch (2012). <i>Warlayirti Artists</i> . Freiburg: Artkelch.
			Frabrik der Künste	Hamburgo	Alemania			
2012	<i>Ancient culture, modern art. Aboriginal art from Australia</i>	17 Febrero - 4 Noviembre	Groningen University - Ethnographic Museum Gerardus van der Leeuw	Groningen	Holanda			no se hizo
2012	<i>Le Point de Papunya</i>	11 - 28 octubre	Musée de Montparnasse	París	Francia	Géraldine Le Roux		Roux, Géraldine Le (2012). <i>Le doit de Papunya.a . Créations autour de l'art aborigène</i> . París: IDAIA & Diff'Art Pacific
2012	<i>Arte Indígena contemporáneo en Australia. Colección Sordello Missana</i>	31 Enero-16 Abril 2012	IVAM. Institut Valencià d'Art Modern	Valencia	España	Ian McLean y Erica Izett	Sordello & Missana	McLean, Ian y Izzet, Erica (2012). <i>Arte Indígena contemporáneo en Australia</i> . Colección Sordello-Missana. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
		10 Septiembre - 28 octubre	Museo Regional de Arte Moderno	Cartagena	España			
2013	<i>Arte en Australia. Modernidad Indígena</i>	5 Febrero - 31 Marzo	Museo del Patrimonio Municipal	Málaga	España			
2012-2013	<i>Aux sources de la peinture Aborigène. Australie, Tjukurrjanu</i>	9 Octubre - 20 Enero	Musée du Quai Branly	París	Francia	Judith Ryan, Philip Batty, Philippe Peltier		Ryan, Judith, Batty, Philip y Peltier, Philippe, (eds.) (2012). <i>Aux sources de la peinture aborigène, Australie-Tjukurrjanu</i> . París: Smogy Editions d'Art / Musée du Quai Branly.
2012-2013	<i>LUMINOUS, Desert Masterpieces from the Helen Read Collection</i>	10 Octubre - 12 Abril	Embajada Australiana en Francia	París	Francia		Helen Read Collection	Morphy, Howard y Bourke, Anthony (2005). <i>Luminous</i> . Manly: Manly Art Gallery and Museum