



HAL
open science

Narrativas e trajetórias de artistas autóctones da Austrália e do Pacífico no contexto dos museus

Géraldine Le Roux

► **To cite this version:**

Géraldine Le Roux. Narrativas e trajetórias de artistas autóctones da Austrália e do Pacífico no contexto dos museus. Julie Cavignac; Regina Abreu; Simone Vassallo. Patrimônios e museus : inventando futuros, ABA - EDUFRN, pp.309-339, 2022. hal-04845440

HAL Id: hal-04845440

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04845440v1>

Submitted on 18 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Narrativas e trajetórias de artistas autóctones da Austrália e do Pacífico no contexto dos museus

Géraldine Le Roux¹

Embora vários antropólogos australianos, como Fred Myers (2002) e Howard Morphy (2008), tenham discutido a circulação internacional de pinturas aborígenes com tinta acrílica vindas do deserto australiano e *bark paintings*² do Território do Norte, até recentemente nenhuma grande pesquisa antropológica havia sido realizada sobre a arte contemporânea feita por artistas autóctones australianos que vivem em cidades. Minha tese de doutorado (2005, p. 10) foi, portanto, estruturada em torno desse tópico. Investiguei se a arte urbana poderia ser considerada um movimento artístico específico, com membros fundadores e eventos marcantes, ou se o termo simplesmente descrevia um modo de vida. Esta segunda ideia foi formulada nos anos 1990 por Wally Caruana, um curador australiano que organizou uma das primeiras exposições institucionais dedicadas a artistas autóctones urbanos, *From Charcoal Lane - Urban Focus: Aboriginal and Torres Strait Islander Art from the Urban Areas of Australia*³ (CARUANA; MUNDINE, 1994). De acordo com Caruana (1994, p. 180), as expressões “arte urbana” e “arte rural” são “termos úteis para descrever não um estilo, mas o ambiente social do artista”. Essa visão foi também compartilhada pela pesquisadora autóctone Marcia Langton (1993), que criticava a oposição estabelecida entre rural e urbano, sob o argumento de que isso pressupõe uma divisão cultural, quando, na verdade, é apenas uma diferença de estilo de vida (NEALE, 2000).

1 Essa tradução contou com apoio financeiro da Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

2 N.T.: pinturas feitas na entrecasca de eucalipto.

3 N.T.: De Charcoal Lane – Foco Urbano: Arte Aborígine e dos ilhéus do Estreito de Torres vindos das áreas urbanas da Austrália.

Na Austrália e no Pacífico, as elites autóctones às vezes criticam antropólogos e curadores por não compreenderem a sua posição, em termos identitários, e por investir suas carreiras em pesquisas que não oferecem benefícios óbvios para as comunidades nativas envolvidas. Ao ouvir artistas aborígenes reclamarem que não havia projetos suficientes promovendo os incentivos criativos que aconteciam, por exemplo, nos centros urbanos do Pacífico e valendo-me da minha própria experiência como curadora assistente para a exposição *Paysages Rêvés. Peintures aborigènes de Balgo Hills* no *Musée des Arts Africains, Océaniens et Amérindiens*, em Marselha, comecei a trabalhar como curadora freelance. Procurei oferecer aos artistas com quem trabalhei como antropóloga a oportunidade de expor seus trabalhos na Europa. Por meio da organização sem fins lucrativos *Diff'Art Pacific*, que criei expressamente para esse fim, organizei uma série de exposições. Na França e na Bélgica, apresentei o trabalho de cerca de trinta artistas autóctones e não autóctones do Pacífico, principalmente jovens que tiveram pouca ou nenhuma experiência com exposições na Europa. Vários ganharam amplo reconhecimento internacional. É o caso de Vernon Ah Kee e Tony Albert, o primeiro na Bienal de Veneza e o segundo na Bienal de Cuba, ambos em 2009. Podemos citar também o caso de Shigeyuki Kihara, ou o movimento de arte *Ghost net*⁴ (LE ROUX, 2016).

Um curador deve realizar várias tarefas para organizar uma exposição de arte: estabelecer contato com o (s) artista (s), definir um tema, encontrar parceiros, escolher um local, preparar o material, lidar com os órgãos de financiamento e o processo de negociação com vários desses parceiros. Embora a criatividade seja uma dimensão crucial deste trabalho, não irei insistir neste aspecto do processo, privilegiando, em vez disso, a natureza relacional da obra, ou seja, a dinâmica entre o curador, os organizadores, os organismos financiadores e os artistas. A ênfase nessas dinâmicas elucidada o compartilhamento de papéis e a autoridade discursiva, trazendo uma

4 N.T.: arte criada por aborígenes e ilhéus do Estreito de Torres usando antigas redes de pesca, que, abandonadas no mar, são uma forte ameaça para a fauna local.

abordagem original para a indústria da arte que os artistas autóctones às vezes criticam por ser controlada exclusivamente por especialistas ocidentais, como exemplificado na frase de Richard Bell (2003⁵): “Arte aborígene. É coisa de gente branca”⁶. A distribuição de papéis sociais é fonte de uma tensão importante onde o poder é negociado com base na autoridade e na representatividade: como alguém emoldura essas obras de arte e ao mesmo tempo está ciente do direito dos artistas de controlar sua representatividade? Este artigo discute como uma posição dupla, de curador-pesquisador, levou a formas de encontros específicas, atraindo-me para o que Michael Herzfeld (2007, p. 41) chama de “intimidade cultural” ao compreender “a dinâmica específica de constrangimento cultural e solidariedade” dentro e no contexto de locais de museu.

O SETOR DE ARTES AUTÓCTONES DA AUSTRÁLIA, O CHAMADO MERCADO DE ARTE ABORÍGENE

Meu envolvimento na concepção de exposições foi, antes de mais nada, uma forma de responder aos discursos e práticas dos artistas. Ao fazer isso, demonstrei que não era um dos *Bookees* ou *Bints*⁷, como Richard Bell os chama, aqueles que afirmam ser “especialistas em arte aborígene” e que constroem suas carreiras profissionais sem pensar no retorno potencial para quem lhes provê conhecimento. A recente integração das artes autóctones australianas no campo da arte contemporânea é fruto de um complexo processo histórico, profundamente enraizado nas relações sociais e políticas. O mercado cresceu exponencialmente e a obra de arte tornou-se um ícone internacional da identidade australiana desde a década de 1950.

5 Documento não publicado que acompanhava um trabalho artístico que foi lançado durante o National Aboriginal and Torres Strait Island Art Award em 2003.

6 “*Aboriginal Art – It’s a white thing*” na versão inglesa do texto.

7 N.T.: “Bint” é uma sigla para “*Been In the Northern Territory*”, ou seja, alguém que já esteve nos territórios do norte e julga-se expert nos povos originários e “Bookees” é um trocadilho com a palavra livro, “book”, que indica pessoas que leram muito sobre os aborígenes e julgam entendê-los, embora nunca tenham convivido com eles ou em seu território.

No entanto, a arte aborígine foi, e até certo ponto ainda é, ameaçada por imitações baratas, falsificações e a transgressão dos direitos dos artistas autóctones e protocolos comunitários. Essas questões foram abordadas por vários estudos e relatórios desde a década de 1990 (ALTMAN; TAYLOR, 1990). Recentemente, um novo paradigma emergiu da pesquisa produzida por estudiosos como Howard Morphy, John Altman e outros. Em seus estudos, os centros de arte das comunidades autóctones são apresentados como instituições interculturais, um empreendimento comercial e cultural, onde povos aborígenes e não aborígenes são agentes ativos. A expressão “Arte Aborígine. Isso é coisa de gente branca”, do premiado quadro *Scientia e Metaphysica (Bell’s Theorem)*⁸, de Richard Bell, traz outra visão do setor das artes aborígenes. Aqui, eu uso esse teorema como um exemplo de agência crítica de artistas aborígenes de base urbana, a fim de chamar a atenção para as suas valiosas contribuições para os setores de artes e museus. Defendo a ideia que sua posição, como artistas urbanos e povos originários, lhes dá uma visão geral completa sobre o processo de definição, representatividade, circulação e regulamentação do que constitui o setor de artes autóctones da Austrália.

Em agosto de 2003, o 20º Prêmio Nacional de Artes Aborígenes e das Ilhas do Estreito de Torres foi concedido ao quadro *Scientia e Metaphysica (Bell’s Theorem)* de Richard Bell. A pintura foi acompanhada por um texto intitulado “*Bell’s Theorem*”, no qual o artista descreve seu ponto de vista sobre a indústria da arte. De acordo com ele, o setor de artes aborígenes australianas é dominado por intermediários brancos (coordenadores de arte, antropólogos, curadores, negociantes e críticos de arte) que definem, avaliam e controlam a arte aborígine. Bell argumentou que esses intermediários privilegiam interesses pessoais sobre os dos artistas, impondo uma noção romântica da arte aborígine. Bell denunciou a exploração comercial e o sequestro de imagens aborígenes. Ele também criticou o favorecimento da indústria aos artistas aborígenes de comunidades remotas, excluindo os

8 N.T.: Teorema de Bell.

do Sudeste, cujas obras, associadas à *New Media*⁹, continuam a ter exibição limitada em museus e galerias comerciais. Por meio de seu teorema, Bell argumentou que a indústria deveria evoluir e se comprometer a treinar os autóctones australianos em vez de financiar o emprego de não autóctones. O “Teorema” resumiu as críticas comumente expressas por artistas aborígenes que trabalham em cidades cosmopolitas; e também fez ecoar as críticas desenvolvidas no relatório: “Podemos fazê-lo! As necessidades de moradores urbanos aborígenes e povos das ilhas do Estreito de Torres”¹⁰, publicado em 2000. Embora Bell trate de vários tópicos, analisarei apenas seus comentários relativos à indústria da arte.

O “Inquérito de Artes Visuais e Artesanato Contemporâneo”¹¹, conhecido como Inquérito Myer, foi encomendado em 2001 pelo Ministro das Artes para “identificar questões-chave com impacto na sustentabilidade futura, desenvolvimento e promoção do setor de artes visuais e artesanato” (2002, p. 23). Entre as recomendações, afirma-se que o Governo Federal deve realizar pesquisas abrangentes sobre as necessidades do setor de artes visuais e artesanato autóctone. Seguindo essa recomendação, o Senado estabeleceu em 2006 um Comitê para investigação do setor de artes visuais e artesanato aborígene da Austrália, fazendo referências específicas ao seu tamanho e escala atuais, benefícios econômicos, sociais e culturais do setor, necessidades de infraestrutura e oportunidades para estratégias que poderiam ser adotadas para melhorar suas práticas, capacidade e sustentabilidade, incluindo lidar com condutas antiéticas.

Richard Bell escreveu seu teorema no ano em que o Inquérito Myer foi encomendado; a exploração dos artistas mais vulneráveis por negociantes de arte inescrupulosos não era conhecida do grande público na época. Como ele afirmou em sua introdução, o objetivo era trazer aos olhos do público algumas das questões que, na época, eram abordadas exclusivamente

9 N.T.: obras de arte projetadas e produzidas por meio de novas tecnologias de mídia.

10 N.T.: *We can do it! The needs of urban dwelling Aboriginal and Torres Strait Islander peoples.*

11 N.T.: *The Contemporary Visual Arts and Crafts Inquiry.*

por acadêmicos e especialistas. Como Howard Morphy (2008) e outros estudiosos mostraram, os povos autóctones australianos têm lutado para tornar a arte aborígene parte da ordem do dia da sociedade australiana. Desde a época colonial, idosos transformaram intencionalmente algumas de suas práticas culturais no intuito de proporcionar pontos de encontro com os não autóctones. Como disse Marcia Langton (1993, p. 90): “é um processo de incorporação do mundo não aborígene dentro da visão de mundo ou cosmologia aborígene, visando diminuir a pressão sofrida por aborígenes para que eles sejam incorporados ou assimilados à visão de mundo global”. Apesar do reconhecimento progressivo dos direitos autóctones, questões e desafios permanecem dentro deste conflito intercultural. De acordo com artistas autóctones urbanos, como Richard Bell, esses problemas são causados por relações de poder.

O teorema de 12 páginas de Bell é um documento de difícil manuseio, pois é uma mistura de pontos cheios de ironia, *pathos*, raiva e seriedade. Concordo com John Altman quando ele faz um relato equilibrado sobre a produção de Bell dizendo que (2010; 2005, p. 1):

Bell está muito certo, a arte aborígene é uma coisa de gente branca, sem patrocínio do Estado, sem consultores de arte brancos e sem o público branco para a arte preta, a arte visual aborígene provavelmente não existiria hoje, em nenhuma extensão fora de seus contextos cerimoniais específicos. Mas, por outro lado, Bell está muito errado – as instituições de mediação crítica, os centros de arte controlados pela comunidade, não são instituições brancas, são tanto interculturais quanto híbridas – nasceram de processos aborígenes e não-aborígenes, ambos são pretos e brancos.

Duvido que Bell quisesse criticar os centros de arte. Esses ocupam um lugar único no mercado de arte da Austrália, atuando como estúdio, agente, atacadista e varejista para artistas autóctones. O objetivo de Bell era atrair a atenção de um amplo público sobre “questões-chave que se inter-relacionam para produzir o fenômeno chamado arte aborígene, e como essas questões conspiram para condená-la ao controle não aborígene”. Concor-

do com a ideia de que o Teorema não é uma análise estruturada do setor das artes autóctones, mas proponho defini-lo como uma performance, seguindo a ideia de Franca Tamisari (2004). A performance de Bell é uma prática que transgride as normas, questiona a produção artística e envolve o espectador no processo.

Bell destacou vários pontos que, anos após a publicação de seu teorema, foram abordados por um amplo painel de artistas, artesãos e acadêmicos requerendo que o governo federal regulamente o setor. Bell descreveu a questão dos intermediários, que trabalham em torno de artistas aborígenes em comunidades remotas, contornando sua relação com centros de arte visando obter mais lucros. Bell também criticou a indústria da arte que, na época, ainda não havia regulamentado com seriedade as questões de direitos autorais, apropriação e falsificações, apesar do crescente número de documentos publicados na década de 1990 defendendo a ampla observância dos protocolos autóctones (JANKE; QUIGGIN, 2006; JANKE, 2019).

Em sua conclusão, Bell se pronunciou a favor da revenda de *royalties* de um artista e recomendou o estabelecimento de uma autoridade que pudesse interceder em nome de artistas, com poderes de investigação e com sanções legais disponíveis para lidar efetivamente com tais questões. Esses três pontos estão entre as principais recomendações feitas por muitos artistas, acadêmicos e órgãos de defesa em suas apresentações ao Inquérito do Senado (2001). A performance de Bell, assim como discursos de outros artistas, são uma tentativa de resolver a falta de coerência das políticas governamentais em relação aos assuntos autóctones. No Fórum Permanente das Nações Unidas sobre Questões Indígenas, em abril de 2010, a artista e curadora de Bundjalung, Jenny Fraser, apontou em sua palestra que o Governo Federal, que orquestrou o pedido nacional de desculpas às Gerações Roubadas¹², deveria ter cuidado ao distribuir os fundos alocados. Ela afir-

12 N.T.: Na literatura, são também chamadas de Crianças Roubadas; são os filhos dos aborígenes australianos e descendentes das Ilhas do Estreito de Torres que foram removidos de suas famílias pela federação australiana, agências do Governo do Estado e missões de igrejas, sob atos de seus respectivos parlamentos. As remoções ocorreram no período

mou que os recursos não devem ser direcionados apenas para relatórios e programas de consulta. Os fundos também devem ser destinados a iniciativas e grupos aborígenes que desejam conduzir sua própria experiência. A forte mistura de *pathos* e ironia nas obras e palestras de artistas aborígenes urbanos é muitas vezes uma resposta a um contexto político em que declarações públicas e atos jurídicos muitas vezes não são consonantes. A carreira de Jenny Fraser é um caso interessante de ser abordado, no intuito de discutir os desafios enfrentados por museus australianos e comunidades aborígenes.

EXIBIÇÕES ALTERNATIVAS

Jenny Fraser Yugambah é uma famosa curadora e artista aborígene. Descendente da nação, ela nasceu em 1971 em Mareeba, no norte de Queensland e viajou pelo país até os dez anos de idade. Ela frequentou a escola em Cairns e mais tarde estudou fotografia e cinema na universidade. Membro e fundadora da *proppaNOW* (2003), coletivo que visa apoiar e promover artistas aborígenes e do estreito de Torres que vivem em cidades de Queensland, é também fundadora da galeria on-line *CyberTribe* (1999), e promove ativamente o trabalho de artistas e cineastas nativos americanos e de ilhas do Pacífico. Eu uso uma de suas exposições como um estudo de caso aqui, para discutir como os críticos dos museus australianos têm incentivado certas iniciativas independentes, tanto em espaços virtuais quanto físicos.

Fundada em 1993 pela *Queensland Art Gallery*, a *Asia Pacific Triennial* (APT)¹³ foi marcada por uma recepção amplamente positiva, com bons *feedbacks*, tanto do público quanto de vários artistas dos países representados (TURNER, 1993; STORER, 2014). A iniciativa de criar um evento desta natureza dedicado a esta vasta região foi bem recebida; os artistas apreciaram a ideia do museu trabalhar com comitês de seleção dos próprios países re-

de um século (1869-1969), embora em alguns lugares as crianças continuaram sendo tomadas na década de 1970, como em Victoria.

13 N.T.: Trienal Ásia Pacífico.

presentados que, por sua vez, deram um lugar de destaque aos artistas de suas cidades. A quinta edição em 2006-2007 foi totalmente diferente. Coincidindo com a inauguração da nova Galeria de Arte Moderna (GOMA) em Brisbane (AUS), a direção do museu decidiu reduzir pela metade o número de artistas e privilegiar aqueles com os quais já havia trabalhado e dos quais havia adquirido obras. Uma forma de atuação que visava facilitar a montagem do APT, até então demorada e cara. Mas uma outra perspectiva emerge da minha observação etnográfica realizada com artistas e pessoas envolvidas no projeto, explicando que essa escolha foi pouco motivada por uma questão de logística, mas antes pela ideia de que o museu entendeu ter adquirido conhecimento suficiente e uma rede de contatos que bastavam para o desenvolvimento de novas edições. Tal posição, reforçada pelo fato de nenhum curador aborígene estar envolvido no projeto, gerou fortes críticas por parte dos artistas das comunidades representadas. Considerando que a Trienal foi um evento produzido por uma elite branca, desacreditando o trabalho de artistas locais e negando a autoridade do povo originário australiano, Jenny Fraser desenvolveu um evento alternativo, denominado *A Outra APT*¹⁴.

O “*The Other APT*” compreendeu cerca de trinta obras – pintura, fotografia, *New Media*, escultura e performance – realizadas por 23 artistas australianos, de origem samoana, maori, aborígene, aïnu e filipina, além de ilhéus do Estreito de Torres. As obras foram exibidas em um espaço de arte em Brisbane e também em três vitrines que localizam fisicamente as obras em uma área urbana como forma de tornar visíveis os nativos australianos e os povos do Pacífico na cidade. Em um dos folhetos, a especificidade da exposição foi destacada por um jogo de palavras:¹⁵

No Outro APT oferecemos recursos alterNATIVOS, não apenas em expressão e pontos de vista, mas também um local alterNATIVO – inclusivo e acessível – que é o que toda boa celebração de arte precisa¹⁶.

14 “*The Other APT*”.

15 “*The Other APT*”, 28 de novembro de 2006 a 23 de janeiro de 2007, Brisbane, RawSpace Gallery.

16 “*The Other APT provided alterNATIVES, not just in expression and viewpoints but also an*

Ao apresentar “*The Other APT*” como um “evento alterNATIVO”, Jenny Fraser chamou a atenção para o objetivo da exposição: mostrar a arte contemporânea da região da Ásia-Pacífico a partir da perspectiva de um *insider* e de um aborígene. Seu projeto foi motivado por três críticas formuladas contra a APT, uma lógica amplamente compartilhada por inúmeros artistas asiáticos e das ilhas do Pacífico daquela região: por que não havia mais curadores aborígenes no comitê de seleção da APT? Por que não havia mais artistas aborígenes e do Estreito de Torres representados neste novo APT? Por que o APT estava ignorando a realidade cultural de Queensland, onde vivem muitos artistas da região da Ásia-Pacífico? Ainda que o ponto sobre a falta de representação de artistas aborígenes australianos na APT possa ser objeto de discussão (LE ROUX, 2010), minha intenção é focar na crítica que os artistas desenvolveram em resposta ao que eles consideravam discriminação e como isso os levou a relações mais fortes entre ilhéus do Pacífico e os povos nativos australianos.

Na verdade, eu queria que os visitantes sentissem que a região da Ásia-Pacífico está viva aqui na Austrália, cheia de cor, engajamento, contraste e genialidade. A APT parece se basear na premissa curatorial de trazer artistas e obras de arte de toda a região para Brisbane, enquanto “*The Other APT*” tentou dizer “ei, já temos pessoas aqui representando, e também já temos relacionamentos uns com os outros, temos práticas de arte e diálogos já explorados, e para se explorar também”¹⁷ (FRASER, 2006).

A intenção do curador é destacar as diferentes comunidades da região da Ásia-Pacífico que vivem na Austrália e, ao mesmo tempo, enfatizar as relações que estabeleceram com os povos originários. Buscou-se esse objetivo tanto na organização do evento, como na escolha das obras. Jenny Fraser primeiro apresentou seu projeto aos membros do *Musgrave Centre*, a associação aborígene dos povos originários de Brisbane, para obter sua

alterNATIVE venue – that was inclusive and approachable – which is what every good art celebration needs”, no texto em inglês.

17 Conversa pessoal por e-mail.

aprovação e, em seguida, entrou em contato com os anciões das outras comunidades representadas. Chantal Fraser acolheu este protocolo cultural: “Respeitamos este projeto porque não é só para quem está no círculo da arte, ela realmente foi até a comunidade... nos incorporando nisso”¹⁸.

A curadora também organizou uma pré-inauguração, reservada aos membros das comunidades representadas pelo projeto. Além da ideia de estabelecer uma relação de respeito, o evento tinha como proposta deixá-los ocupar o espaço da exposição à sua maneira. Além disso, o projeto de Jenny Fraser foi uma resposta à pressão constante das instituições para viabilizar economicamente as bienais, incentivando altos preços de entrada, que excluem os visitantes locais. Provendo uma outra forma de realização de eventos culturais, Fraser organizou a abertura para a mesma noite da que ocorria na APT, disponibilizando um lugar para todos que não pudessem pagar pelo ingresso ou que não tivessem sido convidados para o “grande” evento. Ao organizar o evento, Jenny Fraser respondeu de forma prática às críticas que os nativos geralmente fazem contra as instituições, transformando sua exposição em algo maior que um espaço de representação das diferenças culturais; um local de encontro, de sociabilidade para os artistas e suas comunidades.

Os critérios curatoriais também foram definidos para refletir as realidades sociais dessas comunidades que moldam a Austrália. Um dos artistas do Pacífico selecionados foi Chantal Fraser que nasceu em Brisbane. Artista em tempo integral desde que se formou na Griffith University, ela expôs no “*The Other APT*” um conjunto de obras alinhadas com sua prática artística geral, elaborando instalações minimalistas de arte encontrada: resíduos de tecido, fragmentos de *Ie Toga* (tapetes feitos com fibras naturais), toalhas de papel etc. Seu trabalho explora memórias pessoais, em particular o modo como ela cresceu na casa de sua família, cheia de grinaldas de flores de plástico, tapetes e fotografias de parentes de Samoa. É brincando com esses restos de materiais, observando seu movimento natural que Chantal imagina suas esculturas.

18 Chantal Fraser, Fala Pública “The Other APT”, Primeiro de novembro de 2006, Brisbane.

A desconstrução do *Ie Toga*, os tapetes samoanos finamente tecidos, é uma de suas práticas recorrentes. A obra é baseada em uma lembrança de como sua mãe costumava guardá-los em seu quarto, sobrepondo-os e armazenando-os embaixo da cama. A filha então encontrava fibras perdidas, pedacinhos dos tapetes. Ao tomar consciência do processo de desintegração, Chantal Fraser iniciou uma outra relação com eles, não mais por meio do objeto ou de quem o presenteou, mas por meio da continuidade de sua existência. Ela desenvolveu um gosto por esses materiais e texturas. Em sua prática, ela remodela e refaz os padrões. A percepção de Chantal Fraser de Samoa foi moldada pela casa de seus pais, que introduziram uma parte de seu país natal dentro dessas quatro paredes e para seus filhos, que nasceram na Austrália, esses símbolos coloridos, as flores de plástico, as fotos de parentes e as fibras mortas do tapete são todos sinais de um outro país ao qual eles também estão conectados. Os insignificantes resquícios de materiais esquecidos são a expressão da distância que a separa daquela cultura e, ao mesmo tempo, incorporam a possibilidade de (re)conectar-se a ela. Se o objeto for passado adiante, ele pode ser reativado ao tomar uma nova forma. Com essa perspectiva de dar sentido aos objetos, ela convidou um grupo de artistas para trabalhar com os objetos expostos.

Formados em teatro, dança, figurino e artes visuais, Lisa Fa'alafi e Efeso Fa'anana (Fez), nascidos na Austrália, de pais samoanos, são membros da *Polytoxic*, uma trupe que realiza performances combinando movimentos de dança samoana com cenas de teatro burlesco. O resultado explora o cotidiano dos samoanos na Austrália, a percepção estereotipada de suas tradições culturais pelos ocidentais e a posição ambígua de jovens samoanos que cresceram longe de suas ilhas e que olham com curiosidade, mas não sem ironia, para as casas de seus pais. Ao se apresentar na vitrine do *The Other APT* e brincar com os objetos exibidos de Chantal Fraser, os artistas da *Polytoxic* deram destaque para as tensões de identidade vivenciadas por jovens samoanos residentes na Austrália, para quem a cultura de origem é parcialmente mediada pelas experiências de seus parentes e coleções de museus; e é revisitada através do olhar dos ilhéus de fora do Pacífico. Como

Chloe Colchester explicou, “maneiras de usar tecidos, ou ideias sobre roupas nativas, podem servir para impedir o engajamento social direto, estabelecendo algum distanciamento entre pessoas, ou entre as pessoas e um determinado objeto de adoração.”¹⁹

Jenny Fraser construiu sua exposição em torno da ideia de que as comunidades do Pacífico na Austrália compartilham algumas semelhanças com os povos aborígenes e das ilhas do Estreito de Torres, principalmente em sua relação com o governo australiano e a sociedade em geral, que não lhes conferem status e não os ouvem. Esta concepção motivou a escolha da cenografia e também das atividades propostas durante o período da exposição.

Durante o evento, a curadora organizou um debate entre os artistas – o encontro era privado e reservado para eles, mas mesmo assim fui convidada – para conhecer e partilhar suas experiências. Sobre sua colaboração com a *Polytoxic*, Chantal Fraser revisitou a sua própria experiência e o fato de que, muitas vezes, as culturas do Pacífico são reduzidas a algumas imagens:

“... existe essa concepção geral da cultura da Ilha onde todos são felizes e onde tudo é colorido e *kitsch*²⁰, esse é o estereótipo”. Continuando a sua análise, recordou que, embora as culturas do Pacífico possam ser definidas de fato por “um grande sentido de hospitalidade e orgulho”, não devemos esquecer “uma ampla gama de problemas”, como a pobreza, o desemprego e a violência entre os mais jovens, visível na formação de gangues.

A crítica à rotulagem dos ilhéus do Pacífico como pessoas violentas e criminosas está presente no panfleto do *The Other APT*. Entre as vinte frases reproduzidas nele, uma dizia “Responda ao Problema do Pacífico”²¹. Este é um convite claro para abordar representações estereotipadas no intuito de melhor desconstruí-las. Uma solução comum é dar visibilidade aos exemplos positivos que vêm dessas comunidades para toda a sociedade australiana.

19 COLCHESTER, Chloe. Introduction. In: Colchester, C. (ed.). *Clothing the Pacific*. Berg: Oxford, 2003.

20 N.T.: palavra de origem alemã usada para coisas apreciadas justamente por estarem fora de seu tempo ou de maneira irônica, é algo próximo do “cafona”.

21 “*Answer Pacific Trouble*”.

“Na época da escola, eu parecia *Palangi*²², não falava samoano, as pessoas me rejeitaram, e agora, voltando para a escola e trazendo algo feito por mim do qual me orgulho, mostro-lhes dignidade, eles podem olhar para mim como uma mentora”.

As Comunidades Nativas Australianas contemporâneas são frequentemente apresentadas como abrangendo dois mundos. A orientação e o processo de revelar talentos são estratégias eficientes que também estão no centro de muitos projetos conduzidos por artistas aborígenes australianos e do Pacífico. Sua intenção é buscar formas alternativas de fortalecer a comunidade local e da diáspora e promover uma comunidade criativa.

Percebida como um espaço mais informal e amigável do que o cenário institucional tradicional dos museus, a “*The Other APT*” foi definida como um lugar onde os valores nativos poderiam existir e ser compartilhados, onde não seriam apenas temporariamente integrados para exibição, como o “pendurado na parede”²³, uma iniciativa que Jenny Fraser desenvolveu com sua galeria on-line chamada *CyberTribe*.

UMA VISÃO ANTROPOLÓGICA DAS MISSÕES DA CURADORA



Sala 1, com obras de arte de Clinton Nain, Rosanna Raymond e Shigeyuki Kihara

22 N.T.: palavra samoana que significa “estrangeiro” ou, quando usada de forma ofensiva, “escória branca”.

23 *Pinned on the wall*.

Jenny Fraser é uma das muitas nativas e artistas da Austrália com quem colaborei como curadora *freelancer*. Comecei a trabalhar com artistas do Pacífico em 2003, quando organizei uma exposição na França, Arte Urbana do Pacífico²⁴. Mostrando as obras de cinco artistas nativos australianos – Jenny Fraser, Vernon Ah Kee, Leah King-Smith, Clinton Nain e Christian Thompson – e cinco artistas das ilhas do Pacífico – Lonnie Hutchinson, Rossanna Raymond, Greg Semu, Rachael Rakena e Shigeyuki Kihara, a exposição ocorreu durante a 9ª *Rencontres d’art contemporain du Château de Saint-Auvent*, de 5 a 10 de setembro de 2005 e durante a 7ª *Rencontres Internationales du Cinéma des Antipodes* em Saint-Tropez, de 17 a 24 de outubro de 2005. A exposição não apresentava os artistas como pertencentes à mesma escola artística, mas que compartilhavam uma mesma “visão”, a de denunciar e romper com a lógica do mercado da arte, que, para venda, se vale de títulos limitados como “arte tradicional”, “arte autêntica”, “arte primitiva” e várias outras categorias que transformam certos artistas em fetiches e excluem outros. A exposição pretendia ser aberta à pluralidade de mundos, mas sem qualquer ambição sistemática ou intenção exaustiva. O programa da exibição reflete essas preocupações – com o catálogo coescrito com os artistas, duas apresentações e uma mesa-redonda. A ideia era permitir que os artistas tivessem o controle da sua própria representatividade, enquanto que, para mim, essa colaboração introduziu uma pluralidade de vozes que demonstram o forte compromisso cultural dos artistas e a contemporaneidade de suas obras. O castelo medieval permitiu um jogo com contrastes e que seja oferecido aos artistas – representantes de culturas milenares e fervorosos denunciadores da colonização – um lugar de memória carregado de história artística, cultural e humana, um cenário utilizado por Clinton Nain.

24 *Urban Art from Pacific*.



Descendente dos grupos Meriam Mer (Ilhas do Estreito de Torres) e Ku Ku (Queensland), Clinton Nain explora a história das missões e reservas estaduais, nas quais milhares de aborígenes foram colocados durante o século XX. Na noite da inauguração, fez uma performance sobre o tema no *Salon d'honneur* (acima). Sob um lustre de época, o artista apareceu vestido com uma saia de toalha de cozinha, luvas brancas e um balde cheio de escovas. Uma corda de panos de prato o conectava a uma garrafa de alvejante, de marca australiana, cujo nome *White Spirit*²⁵ inspirou essa performance. Ao ritmo dos sinos, Clinton ajoelhava-se, escovava, lavava e esfregava o chão. A cada sino, ele se levantava, tirava um pano da saia e penteava o cabelo.

25 N.T.: Espírito Branco.

Esta performance faz ecoar as pinturas expostas, que abordavam o processo de miscigenação, o branqueamento do povo aborígine (*No News to Mother, Missing X Files and Someone Stole my Ruby*, 2003)²⁶. Na verdade, o frasco de alvejante *White Spirit* que Clinton Nain arrasta em sua performance como uma bola e corrente de um prisioneiro, simboliza a placenta e o cordão umbilical, os órgãos que filtram o ar e a comida da criança. A encenação desse ritual de criação mostra a origem do mundo de Clinton Nain, cujos pais – sua avó Ruby – fizeram parte das Gerações Roubadas e foram submetidos à lei eugênica, uma teoria de assimilação biológica que consiste em favorecer a mestiçagem entre a raça superior e sangue estrangeiro, ao longo de várias gerações, a fim de criar uma única raça branca. Essa política de branqueamento, praticada na Austrália de 1930 até 1960, consistia em eliminar a pele negra através da reprodução, uma mistura forçada, que também faz referência ao alvejante.

A performance de Clinton Nain gerou um espanto geral, quase palpável. A força de sua presença e o grande domínio de suas posturas e escolhas artísticas capturaram até mesmo visitantes acostumados ao mundo da arte contemporânea.

No beco do castelo, Rosanna Raymond, vestida com roupas tradicionais, seu corpo tatuado, dançava e cantava ao som voluptuoso de uma cultura aborígine de sotaques fascinantes e vibrantes. Clinton Nain, de uma família politicamente radical, “meus pais estavam em Canberra, em 1971, em uma manifestação reivindicando a 1ª Embaixada aborígine”, empreendeu um rito solene e gentil, declarando sua identidade como negro e gay. Um jogo com as palavras *Black Queen*²⁷ e o detergente *White King*²⁸ estabelecem uma identidade problemática em um mundo restritivo e adestrado, contra o qual luto todos os dias (HULPUSCH, 2005).

26 N.T.: em inglês a autora combina o alvejante (*bleach*), nome dado à água sanitária, com *bleaching* que é o que a água sanitária faz, ou seja, remove a cor.

27 N.T.: Rainha Negra. *Queen* também é bastante usado pela comunidade LGBTQIA+ como termo lisonjeiro para gays.

28 N.T.: Rei Branco.

O método colaborativo foi uma resposta à preocupação de selecionar obras inovadoras de acordo com os desejos dos artistas, mas também de descobrir o significado que eles próprios deram às obras de seus pares. Por exemplo, ao ver as obras de Vernon Ah Kee, um artista samoano aconselhou-me a utilizar melhor o espaço expositivo e colocar as obras no chão para invocar a história pois, como afirma, “as pessoas pisaram na gente, nas nossas culturas”. As relações entre o povo do Pacífico e os artistas nativos australianos tornaram-se visíveis através dos comentários dos artistas, mas também através de seu processo criativo. Ao discutir minha proposta de exposição, a artista maori Keren Ruki, que cresceu em Sydney, me mostrou um manto feito de pelo de cachorro, no qual ela estava trabalhando na época da minha visita. Feito com peles de cães selvagens da Nova Zelândia, o manto de pele de cachorro (*Kahu Luri*) não era mais usado pelos chefes maoris desde que o animal foi extinto. Ao renovar essa tradição, e substituir a pele de cachorro da Nova Zelândia pela de um *dingo* australiano²⁹, a artista denuncia o impacto da colonização sobre os povos nativos, fazendo uma conexão entre sua história cultural e a dos aborígenes do país. Antes de começar a trabalhar no manto, Keren Ruki abordou um dos proprietários originários³⁰ em Sydney para pedir permissão para viver e trabalhar em suas terras. Ela me explicou que, uma vez terminado o manto, ela também queria realizar uma cerimônia de cura na presença de representantes maoris e aborígenes. A conexão que Keren Ruki estabelece entre os costumes Maori e as tradições aborígenes também é revelada no trabalho de outro artista Maori, Haro, ou Prins (seu apelido), em uma peça que ele havia inadvertidamente jogado no fogo. Ele realizou esse ato – queimar uma escultura que simboliza o nome de seu filho – como representação da violência em sua vida, mas também como um reflexo de sua experiência na Austrália. Nas culturas aborígenes, a fumaça simboliza a cura. Na interpretação de Prins,

29 N.T.: cachorro selvagem australiano de pelagem cor de areia.

30 N.T.: O termo *original custodians* poderia ser traduzido também como proprietários tradicionais, ainda não tem uma tradução específica em português. Representa o fato de os aborígenes serem os habitantes originários daquelas localidades.

ter sua obra queimada é como uma indicação, um sinal, de que ele deveria entrar em uma nova fase em sua produção artística.

Ao longo dos meses de organização da exposição, os artistas me convidaram a ir a suas casas para conversar, mostrar seus trabalhos e arquivos e compartilhar os projetos que tinham em mente, revelando conflitos anteriores que tiveram com um ou outro curador e formulando as expectativas que eles tinham para a nossa exposição. Essas conversas me permitiram entender, mais do que imaginava no início do projeto, a importância das relações sociais que envolvem a produção de obras de arte. O que era, inicialmente, para uma jovem antropóloga, uma forma de conhecer pessoas, em reconhecimento aos artistas que me deram acesso ao seu ambiente de trabalho e ao seu dia a dia, tornou-se progressivamente uma fonte de dados etnográficos.

Em 2005, enquanto eu conduzia um trabalho de campo etnográfico na floresta tropical de Cap York, próxima à comunidade de Lockhart River, o coordenador artístico do centro de arte me incentivou a organizar uma exposição para eles na França. Apresentei uma proposta ao *Festival Interceltique de Lorient*, um grande festival dedicado às culturas celtas que acontece na Bretanha (LE ROUX, 2021). Minha seleção de artistas – Adrian King, Silas Hobson, Rosella Namok, Fiona Omeenyo e Samantha Hobson – foi aceita, e tivemos um ano para produzir novas pinturas. Foi interessante notar que os artistas locais mostraram pouco interesse no desenvolvimento do tema da exposição e me encaminharam para a coordenadora, Sue Ryan, dizendo que ela selecionava as obras e tomava decisões em relação aos demais projetos que estavam em andamento. Enquanto os artistas urbanos com os quais criei a exposição *Pacific Urban Art* estiveram ativamente envolvidos nas decisões relativas ao processo, escolhendo comigo as obras que seriam incluídas, negociando e acordando o tema, os locais de exibição e condições de segurança e gerenciando seu próprio orçamento, custos de transporte e de seguro para suas obras, na comunidade remota de Lockhart River, eu só pude lidar com os coordenadores. A estratégia deles consistia em escolher e enviar para os museus o que consideravam as melhores obras e selecionar

obras de grande escala para mostras promocionais. O filme *We don't call them blackboys anymore*³¹, dirigido e produzido em 2000 por Dominique Masson e Laurence Fosse, oferece um retrato do *Lockhart River Arts Center*. A câmera, enquanto focada nos artistas, continuamente capturava a coordenadora de arte, no mesmo quadro. Nós a observamos enquanto ela preparava telas, enchia os potes de tinta e até mesmo cuidava das crianças para que não danificassem acidentalmente as obras. Ela aconselhava os artistas na escolha dos materiais, fazia comentários sobre suas técnicas e os instruía sobre quais formas desenhar. Esses conselhos e ações estavam sob a responsabilidade de qualquer coordenador de arte, um profissional que muitas vezes não é aborígene, escolhido e recrutado pelos artistas que são os acionistas do centro de arte. O retrato, feito pelo filme, da dinâmica entre artistas e coordenador é bastante diferente daqueles que testemunhei em 2006, quando o novo coordenador estava menos “por trás” dos artistas, apenas aconselhando em pontos concretos, muitas vezes apenas quando solicitado. Mesmo assim, trabalhava com o mesmo princípio, preparando os potes de tinta e fixando as telas nas mesas para, como então me explicou, organizar o espaço e administrar melhor os custos de produção. Mais importante, um coordenador de arte é aquele que fará as conexões com compradores privados e institucionais, que trabalha para vender e promover as obras de arte nacional e internacionalmente.

Achei interessante mostrar ao público francês como, no início, os artistas de Lockhart discutiam as técnicas que deveriam usar com pessoas não aborígenes e revelar como eram aconselhados, às vezes encorajados, a seguir certas direções. Na minha tese, discuto minha decisão de incluir este filme, por apresentar um ponto de vista diferente de outro curador que optou por não o exibir. A curadora em questão, Sally Butler, montou uma retrospectiva sobre o *Lockhart River Art Gang, Our Way: Contemporary Aboriginal Art from Lockhart River*³², exibida na University of Queensland

31 Tradução: Nós não os chamamos mais de meninos pretos.

32 N.T.: Nosso estilo. Arte Aborígene Contemporânea de Lockhart River.

em 2007, e depois no exterior.³³ Butler informou ao diretor do filme que ela não usaria o documentário, pois sentiu que retratava a coordenadora de arte, Rosie Lloyd, de maneira muito dura. Na verdade, ela a conhecia pessoalmente e afirmou que a mesma não era tão agressiva com os artistas quanto parecia no filme. Já as sequências a que Sally Butler se refere não são editadas, com a câmera registrando por completo os momentos em que os artistas são interrompidos pela coordenadora. Embora o filme tenha obtido grande sucesso na França, não foi selecionado para distribuição na Austrália, o que implica que a arte aborígene ainda deveria ser projetada aos olhos do público como uma atividade isolada, imune a influências externas do mundo da arte. Antropologicamente está demonstrado que em muitas comunidades aborígenes os coordenadores de arte, cujo papel é comprar material para os artistas e promover e vender seus trabalhos no mercado nacional e internacional de arte, têm grande influência sobre os artistas, seja pela introdução de novos materiais, cores, iconografia ou colaborações (MORPHY; WRIGHT, 2000).

No inconsciente coletivo ocidental, os nativos australianos são reduzidos a alguns poucos rótulos. Uma representação negativa vê neles seres humanos incapazes de inventar a escrita ou a roda. Uma imagem mais positiva vê neles uma metáfora para uma idade de ouro perdida, quando o Homem era um caçador-coletor que vivia em harmonia com a Mãe-Terra. Esses clichês mostram que os aborígenes são percebidos não como indivíduos únicos, mas frequentemente como um tipo de categoria genérica comum. No entanto, ao invés de invisíveis, eles são aqueles sobre os quais algumas pessoas projetam seu medo – da globalização, por exemplo – e suas fantasias de alguma vida primitiva recuperada. O artista Tony Albert explora essas ambiguidades em suas representações com grande humor. Ao criar um personagem chamado 50perCENT³⁴ ele desenvolve uma ficção perfor-

33 Esta retrospectiva foi exibida no Museu de Cingapura antes de viajar para a Stony Brook University em Nova York.

34 N.T.: cinquenta por cento.

mativa sobre a identidade da juventude aborígine. Em sua série de fotos *Ghetto Supastars*³⁵, podemos ver uma gangue de jovens que se vestem de uma forma influenciada pelo rap e hip-hop americanos, mas revisitam o estilo aborígine, com, por exemplo, cauda de gambá em vez de gravata. Transformar o cantor negro americano Fifty Cent (N.T.: 50 centavos) em 50perCENT torna possível apontar uma relação entre a história colonial e a pobreza em que muitos aborígenes australianos ainda vivem. A frase “por cento” lembra os experimentos científicos com crianças aborígenes roubadas nos anos 1920-1950, com o objetivo de testar teorias eugênicas, uma história que é frequentemente explorada de forma criativa por artistas aborígenes australianos. “Dentro da sociedade aborígine, não importa quantos “por cento” de sangue aborígine você tenha, mas isso nem sempre é compreendido por não aborígenes, que tendem a suspeitar de pessoas que eles percebem como não sendo “aborígenes de verdade.”³⁶. Archie Moore e Jenny Fraser exploram a questão da representação “autêntica” do indigenismo. Ao sequestrar a obra de Hergé, *Tintin au Congo*, Archie Moore estabelece um distanciamento de sua história pessoal para expor melhor as consequências psicológicas das representações verbais e iconográficas da alteridade. Em seu vídeo “Dê nome ao filme”³⁷, Jenny Fraser usa a história do cinema para mostrar várias sequências sobre a iconografia do racismo. Enquanto assistem à explosão de estereótipos interculturais de Fraser, os visitantes riem ao ver os filmes dos quais as sequências são tiradas, mas, gradualmente, à medida que são repetidas, o público se torna consciente do poder das imagens racistas que assombram nossa herança cinematográfica. Diante desses preconceitos recorrentes, uma história de dilapidação social, aculturação e discriminação racial, os nativos australianos às vezes se sentem alheios à sua própria terra. Tony Albert pintou um retrato de si mesmo vestido com uma camiseta onde podemos ler “*I am a young austrALIEN*”³⁸.

35 N.T.: Podemos traduzir como Estrelonas do Gueto/da Comunidade.

36 Conversa pessoal entre o artista e o autor, 2007, Brisbane.

37 *Name that Movie* na versão inglesa do texto.

38 N.T.: Sou um jovem austrALIENÍGENA.

Sua produção é uma homenagem aos aborígenes que se tornaram pessoas toleradas em seu próprio país e que lutaram para manter sua identidade e não se tornarem estranhos a si mesmos. Estas são algumas das obras apresentadas na exposição “*The Revenge of genres*”³⁹ que passou pela Bélgica e França (LE ROUX, 2007)⁴⁰.

Na Austrália e em cidades do Pacífico, é comum ouvir artistas criticando curadores por deturpar seu trabalho. Afirmam que os curadores ocidentais não entendem seu trabalho porque não são nativos. Preocupada com a minha posição perante os artistas, em várias ocasiões ao longo das minhas exposições, perguntei aos com quem estava trabalhando o que pensavam do meu envolvimento para saber se ainda queriam que eu continuasse com a exposição. Vários ficaram muito gratos, um afirmando que minhas ideias foram uma contribuição positiva, uma vez que tentaram reconhecer outras formas de arte aborígene além do pontilhismo de estilo aborígene feito com tinta acrílica ou *bark painting*. Outro artista implicitamente apoiou meu envolvimento como curadora, afirmando que “nós [artistas] não teríamos ideia de como fazer isso” na França, um país diferente com um contexto intelectual desconhecido. Ele acrescentou que eu não tinha uma ideia preconcebida do que constituía a arte aborígene, mas sim prestei atenção, ouvi e levei em consideração suas sugestões. A conexão que fiz entre os artistas aborígenes e os do Pacífico também foi citada como um fator positivo por outro artista.

Como Nelson Goodman argumenta em *L’art en théorie* (2009, p. 90), a arte não é necessariamente uma atividade espontânea, “o efeito de uma súbita explosão de inspiração [...] tornando-se consciente de algumas das escolhas que um artista deve fazer e dos fatores que influenciam sua decisão, pode-se acessar aspectos de uma obra e de um tipo de arte que um grande

39 N.T.: A vingança dos gêneros.

40 A exposição “*The Revenge of Genres: Contemporary Australian Art*” apresentou as obras de 24 artistas australianos, incluindo Tracey Moffatt, em Liège, Bélgica, de 13 de outubro a 10 de novembro de 2007, e na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, de 9 janeiro a 3 de fevereiro de 2008.

setor do público desconhecia”. É importante olhar para as restrições logísticas do ato criativo – fatores sobre os quais os artistas muitas vezes calam. Em várias ocasiões são mal interpretados por diretores de centros de arte, representantes de entidades financiadoras, negociantes de arte e até jornalistas. Esses intermediários julgam que as obras não são aborígenes o suficiente, carecem de espiritualidade, são políticas demais ou, no outro extremo, são aborígenes demais, enraizadas demais, não suficientemente pós-modernas. Essas críticas obrigam os artistas a justificar e explicar constantemente o seu trabalho.

Para a exposição *The Revenge of Genres*, uma organização financiadora rejeitou nossa inscrição porque a seleção era baseada em uma entidade geográfica (Austrália), enquanto outra organização recusou ajuda financeira porque a exposição não incluía exclusivamente trabalhos de artistas aborígenes. Além disso, depois de ter deliberado muito sobre a escolha do adjetivo que eu deveria usar para apresentar os artistas, fiquei de alguma forma chocada ao descobrir que um visitante da exposição, após ter lido o *briefing* de imprensa em que os descrevi como membros da vanguarda artística do Pacífico, agradeceu-me por meu “trabalho de apoio às artes tribais [*arts premiers*]”⁴¹. A minha experiência como curadora permitiu-me compreender as ambiguidades e contradições a que os artistas são habitualmente submetidos, fomentando assim uma nova relação com os mesmos, uma vez que já não precisavam me lembrar da sua persistente estigmatização. Com o tempo, minhas exposições não foram apenas percebidas pelos artistas como um compromisso de minha parte, mas também como uma oportunidade de ganhar experiência. Expressões como “você sabe como funciona” e “você viveu isso” atestam o reconhecimento de um entendimento compartilhado, e estabelecem uma “inteligibilidade mútua” (AGIER, 2004, p. 14; TAMISARI, 1998). Como curadora, presenciei os desafios da produção artística, presa na dinâmica competitiva entre marchands

41 N.T.: Expressão inventada nos anos 1970 pelo colecionador e marchand Jacques Kerchache, é a arte das, por ele consideradas, sociedades tradicionais, sem escrita ou primitivas.

e artistas, a lentidão do sistema administrativo e o posicionamento problemático da arte aborígine no campo da arte contemporânea.

Ocasionalmente, ouvi artistas da Austrália e da Nova Zelândia dizerem que os curadores são todos-poderosos, e que seria sensato lembrar que, sem eles, as exposições nunca aconteceriam. Essa retórica faz ecoar a dos artistas ocidentais, que censuram os curadores por modificarem o sentido de suas obras, dotando-as de um discurso que não é o deles. A exposição *When Attitudes Become Form*⁴², organizada por Harald Szeemann em 1969 no Kunsthalle de Berna, é, para muitos, paradigmática deste enquadramento da arte quando “cada artista veio, fez o seu trabalho *et voilà*, tive o controle total, decidi o posicionamento de cada obra no espaço” (SZEEMANN *apud* BORDAZ, 1994, p. 263). O papel de Szeemann, de curador-autor, que usa “obras de arte da mesma forma que os pintores usam pincéis” foi amplamente criticado pelos artistas, entre os quais Daniel Buren foi um dos mais ferozes, chamando o curador de parasita⁴³. Com essas críticas em mente, desenvolvi minhas propostas expositivas com o objetivo de dar aos artistas uma grande liberdade de escolha e ação, apresentando-me mais como organizadora do que como curadora. Na remota comunidade de Lockhart River, os artistas não demonstraram particular interesse pelo projeto e nem pelo seu desenvolvimento temático, entregando a seleção das obras à coordenadora do grupo. Os artistas urbanos, com formação universitária, responderam com entusiasmo às minhas propostas, dando sugestões para desenvolver o tema, apresentando-me a outros artistas ou enviando sugestões de potenciais espaços para a realização das exposições. No entanto, mesmo os artistas que estavam acostumados com as codificações do mundo da arte internacional pediram que eu selecionasse as obras e escolhesse onde colocá-las na exposição.

As tarefas de montagem de uma exposição podem ser resumidas em três etapas:

42 N.T.: Quando a atitude toma forma.

43 Daniel Buren citado em Poinot e Sanchez (1991, p. 261).

- *Brainstorming*: definição do tema e título da exposição e seleção dos artistas e respectivas obras;
- Delineamento do espaço utilizado: pesquisa do local da exposição, estimativa de um orçamento provisório, discussão com os parceiros, avaliação dos requisitos para o layout do material;
- A fase textual: a produção do catálogo, os cartazes e os textos informativos.

Embora possa valer a pena isolar as diferentes tarefas do curador em campos de atividade, o que surge como particular para o seu papel é a capacidade de se adaptar às circunstâncias e aplicar suas múltiplas habilidades de acordo – o curador examina, recruta, negocia, coordena, financia e comunica. Teoricamente, essa divisão das tarefas de um curador permitiria que ele ou ela calculasse o tempo necessário para realizar o trabalho precisamente. No entanto, a meu ver, o curador gerencia o projeto tanto no curto prazo (montagem da exposição) quanto no longo prazo (o tempo que gasta construindo uma relação com os artistas). A relação entre esses dois prazos confere ao curador um conhecimento profundo tanto da rede social específica (encontro com os artistas, seus negociantes e colecionadores) quanto da história do trabalho dos artistas (obras anteriores produzidas por eles e nunca exibidas, ou novos projetos nos quais estão trabalhando). O curador deve manter uma relação discursiva e uma certa intimidade com os artistas e demais agentes do mundo da arte que eventualmente lhe permita – como prova de confiança recíproca – apresentar novos trabalhos. Enquanto Harald Szeemann definiu o curador como o autor de uma exposição (HEINICH, 1995), entendo a criatividade da profissão em outro sentido. O curador não cria apenas uma narrativa a partir de materiais discursivos e das próprias obras de arte, mas o faz *apesar* da burocracia, dos fatores humanos e dos problemas financeiros. O trabalho do curador é regido pelas decisões dos artistas e pela natureza mutante do projeto que envolve a intervenção de vários agentes, tornando-o um intermediário e não um artista individual, um autor, como propôs Szeemann.

CONCLUSÃO

Muitos artistas nativos australianos que vivem em áreas urbanas têm ocupações relacionadas às artes nas áreas de museus, educação e mídia. Muitos deles também fazem parte de conselhos de órgãos de proteção, museus e departamentos de artes. Essa ampla experiência lhes dá uma visão global da indústria da arte, do lado dos produtores ao dos reguladores. Além disso, como artistas que vivem em cidades cosmopolitas, eles muitas vezes têm um alto conhecimento e compreensão de financiamento público, tanto de agências e departamentos de artes aborígenes, quanto de políticas públicas. A colaboração entre pesquisadores – acadêmicos ou consultores – e artistas ajuda a atender às necessidades dos setores de arte e museus e sua sustentabilidade, bem como o interesse das comunidades (CASTRO-KOSHY; LE ROUX, 2021). A criatividade gerada por meio de habilidades artísticas estimula a inovação tanto no setor acadêmico quanto cultural.

A minha pesquisa integra diferentes aspectos do mundo da arte, de forma a explorar a dimensão social do trabalho artístico, como os critérios de avaliação e as diferentes formas de justificativas que os artistas utilizam. Considerar o seu cotidiano possibilita o entendimento de como vivem, moldam e afirmam seu status. Revela as relações de poder que perpassam o ato criativo, gerando reconsiderações íntimas, compromissos culturais e divisões entre membros de uma mesma comunidade. Prestando atenção a essas várias dimensões e identificando iniciativas locais conduzidas fora do prisma da globalização do comércio e da cultura, é possível descobrir as relações de poder exercidas no campo artístico e na escrita de uma história da arte internacional. O discurso de muitos artistas nativos urbanos está estruturado para evidenciar um poder detido, controlado e transmitido por povos não nativos e, nas últimas quatro décadas, eles conseguiram realizar a indigenização de conselhos de museus e aumentar as colaborações com as comunidades locais. Mas a indústria da arte ainda é amplamente dependente de vendas nacionais e internacionais e a pandemia de covid-19 impactou consideravelmente as comunidades aborígenes remotas, como um relatório mostrou.

O *Art Centers and Covid-1944*, encomendado e escrito pelo Desart (2021), um importante órgão representativo dos centros de arte do Deserto Central, coletou dados de março a junho e de julho a dezembro de 2020, comparando-os com as vendas de 2019. Descobriu-se que o impacto da paralisação imposta pela pandemia foi substancial e imediato. Em 2016, o turismo aborígine foi avaliado em US \$5,8 bilhões anuais, representando 910.000 visitantes internacionais e 688.000 viagens domésticas. Com a covid-19, o acesso a comunidades autóctones remotas foi restrito para a proteção dos residentes. Centros de arte, galerias e estúdios fecharam ou reduziram suas atividades durante a pandemia. Desde o fechamento das fronteiras regionais e internacionais, as vendas de obras de arte em todo o Território do Norte, Austrália do Sul e Austrália Ocidental caíram entre 46% e 52%, de acordo com o relatório do Desart, o órgão máximo para centros de artes e ofícios aborígenes da Austrália Central. Os que conseguiram sustentar suas atividades foram os que possuíam *web-sites* eficientes e uma forte rede de contatos nacionais e internacionais que seguiu apoiando-os durante a crise.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Jon. *Brokering aboriginal art: a critical perspective on marketing, institutions and the state*. Geelong: Deakin University, 2005. Disponível em: <http://www.anu.edu.au/caepr/Publications/topical/Altman_Myer_2005.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2022.

ALTMAN, Jon. What future for remote Indigenous Australia? Economic hybridity and the neoliberal turn. In: ALTMAN, Jon; HINKSON, Melinda (org.). *Culture crisis: anthropology and politics in Aboriginal Australia*. Sydney: University of New South Wales, 2010. p. 259-280.

ALTMAN, Jon; TAYLOR, Luke. *Marketing aboriginal art in the 1990s*. Canberra: Aboriginal Studies Press, 1990. 119 p.

44 Centros de arte e a covid-19.

- AGIER, Michel. *La sagesse de l'ethnologue*. Paris: L'œil neuf, 2004.
- CARUANA, Wally. *L'Art des aborigènes d'Australie*. Paris: Thames & Hudson, 1994.
- CARUANA Wally; MUNDINE Djon. *From Charcoal Lane – Urban focus: Aboriginal and Torres Strait Islander art from the urban areas of Australia*, catalogue d'exposition. Canberra: National Gallery of Australia, 1994.
- CASTRO-KOSHY, Estelle; LE ROUX, Géraldine. Créer une “safe place”: réflexions éthiques en Océanie. In: ALEVÊQUE, G.; CHANDIVERT, A. (dir.). *Dynamiques culturelles et enjeux moraux dans le monde contemporain*. Editions de la MSH/Ministère de la Culture, 2021.
- COLCHESTER, C. Introduction. In: COLCHESTER, C. (ed.). *Clothing the Pacific*. Oxford; New York: Berg, 2003. p. 1-22.
- DESART INC. *Art Centers and covid-19, an update on the pandemic's ongoing impact, February 2021*. Disponível em: <<https://desart.com.au/wp-content/uploads/sites/40/Art-Centres-and-COVID-19-Updated-July-Dec2020.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2022.
- FRASER, J. *The Other APT: an exhibition of other perspectives*. Brisbane, 2006.
- GOODMAN, Nelson. *L'art en théorie et en action*. Paris: Gallimard, 2009.
- HEINICH, Nathalie. *Harald Szeemann: un cas singulier*. Paris: L'Échoppe, 1995.
- HERZFELD Michael. *L'intimité culturelle: poétique sociales de l'État nation*. Paris: Intercultures, 2007.
- HULPUSCH, Serge. 9^{ème} Rencontres d'art contemporain d'un art urbain pas si pacifique que ça. *L'Echo Haute-Vienne*, p. 23, 9 août 2005.
- JANKE, Terri; QUIGGIN, Robynne. *Indigenous cultural and intellectual property: the main issues for the Indigenous arts industry*. Canberra: Australia Council, 2006. 57 p.

JANKE, Terri. *True Tracks: Indigenous cultural and intellectual property principles for putting self-determination into practice*. PhD thesis – Canberra, Australian National University, 2019.

LANGTON, Marcia. *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. Sydney: Australian Film Commission, 1993.

LE ROUX, Géraldine. 2007. La question de la re-présentation en Australie et dans l'exposition "La revanche des genres". *La revanche des genres: art contemporain australien (The revenge of genre. Contemporary Australian Art)*, catalogue d'exposition. Stavelot: Aïnu Productions, 2007. p. 10-19.

LE ROUX, Géraldine. *Création, réception et circulation internationale des arts aborigènes: ethnographie impliquée et multi-située avec des artistes de la côte est d'Australie*. 421 p. Thèse (Doctorat) – EHESS, Paris, 2010.

LE ROUX, Géraldine. Entangled Values: construction of a global conception of Australian Indigenous arts. In: DALSGAARD, Steffen; TON, Otto (dir.). *eTropics: value, transvaluation and globalization*, v. 13, n. 2, p. 75-83, 2014.

LE ROUX, Géraldine. Transforming representations of marine pollution: for a new understanding of the artistic qualities and social values of ghost nets. In: CASTRO-KOSHY; LE ROUX (ed.). *Anthrovision - Visual Creativity and Narrative Research in and on Oceania*, v. 4, n. 1, 2016.

LE ROUX, Géraldine. *Présence aborigène en terre bretonne: les minorités culturelles en Bretagne*. Rennes: PUR, 2021.

MORPHY, Howard. *Becoming art: exploring cross-cultural categories*. Sydney: University of New South Wales Press, 2008. 288 p.

MORPHY, Howard; WRIGHT, France (ed.). *The art and craft centre story: a survey of thirty-nine Aboriginal community art and craft centres in remote Australia*. Canberra: Wooden publisher, 2000. p. 130-131. v. 2.

MYERS, Fred. *Painting culture: the making of an Aboriginal high art*. Durham: Duke University Press, 2002. 410 p.

MYER, Rupert. *Report of the contemporary visual arts and craft inquiry (The Myer Report)*. Canberra: Dept. of Communications, Information Technology and the Arts, 2002. Disponível em: <<http://www.cvacinquiry.dcita.gov.au/issue/issuesspapertoc.html>>.

NEALE, Margo. United in the struggle: indigenous art from urban areas. In: NEALE, Margo; KLEINERT, Sylvia (org.). *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*. Melbourne: Oxford University Press, 2000. p. 267-277.

POINSOT, Jean-Marc; SANCHEZ, Marc (dir.). *Daniel Buren: les écrits (1965-1991)*, catalogue d'exposition. Bordeaux: Musée d'art contemporain, 1991.

STORER, R. Dots in the Domain. In: HJORTH, L.; KING, N.; KATAOKA, M (eds.). *Art in the Asia-Pacific: intimate publics*. New York; London: Routledge, 2014. p. 37-48.

TAMISARI, Franca. Body, vision and movement: in the footprints of the ancestors. *Oceania*, v. 68, n. 4, p. 249-270, 1998.

TAMISARI, Franca. When is Aboriginal too much (or not enough)? Not a Hump but a Historical Speed Bump. *Hecate*, v. 30, n. 1, p. 96-99, 2004.

TURNER, C. (ed.). *Tradition and change: contemporary art of Asia and the Pacific*. Brisbane: University of Queensland Press, 1993.