



Arte Indígena: de la apreciación a la crítica de arte¹.

Runakunapak arte ruraykuna: allikachishpa, ashtawan yuyarishpa paymanta rimashpa.

Indigenous Art: From Appreciation to Art Criticism

David Garneau

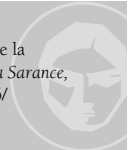
david.garneau@uregina.ca

ORCID: 0000-0002-8028-946X

Visual Arts, University of Regina (Regina, Canadá)

Cita recomendada:

Garneau, D. (2022). Arte Indígena: de la apreciación a la crítica de arte. *Revista Sarance*, (49), 69-85. <https://doi.org/10.51306/iosarance.049.04>



Resumen

El artículo comienza con el reclamo del artista Aborigen australiano Vernon Ah Kee alrededor de la ausencia de crítica a su arte. Su demanda parte del reconocimiento de que el arte contemporáneo, es decir, arte que participa en los discursos y las instituciones artísticas internacionales, solo es considerado como tal cuando es objeto de crítica. Al no atraer a la crítica, el arte Aborigen queda fuera de las altas esferas del mundo artístico. Esta resistencia puede explicarse por un racismo institucional: la cultura dominante se niega a reconocer al arte Aborigen como arte contemporáneo. O, quizás, tiene que ver con que el arte Aborigen es tan avanzado y diferente del arte dominante que, para los críticos y sus puntos de vista, es difícilmente aprehensible. Hasta recientemente, el arte Aborigen era apreciado, por los coleccionistas, como hermoso e interesante. No así por las instituciones, que lo consideraban en términos de producciones culturales. Las obras de arte Aborigen eran entonces relegadas a los museos, como piezas antropológicas, y no como objetos artísticos a ser expuestos en galerías.

Para evitar malinterpretaciones y usos incorrectos, es importante distinguir el arte Aborigen del arte Indígena. El arte Aborigen es arte tradicional o arte pensado para la contemplación no-Aborigen pero que no participa de los discursos y las instituciones del mundo internacional del arte. El arte Indígena, una nueva clase de arte, en cambio, sí lo hace.

¹ [Nota del editor]: Trabajo traducido por primera vez al castellano para este número. Publicado originalmente en Garneau, D. (2014). *Indigenous Art: From Appreciation to Art Criticism*. En I. McLean (ed), *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art* (pp.311-326), Cambridge Scholars Publishing.



Para ello, es indispensable la crítica que reflexiona sobre cómo lo hace. La emergencia de artistas Indígenas que trabajan con contenidos y estilos no tradicionales y el surgimiento de la curaduría Indígena, pone en evidencia que parte de este arte es arte contemporáneo, por lo cual, debe ser abordado desde la crítica de arte. Si los críticos no-Indígenas no quieren o no se sienten capaces de escribir sobre el arte Indígena, es imprescindible una nueva generación de críticos Indígenas de arte Indígena. Sin embargo, también podría ser útil contar con críticos que puedan actuar de una forma no colonial habiendo aprendido a “leer” y escribir sobre el arte Indígena.

Palabras clave: arte Indígena; arte Aborigen; crítica de arte; apreciación.

Tukuys huk

“Kay killkayka kallarinmi imasha Australiamanta runa artista Vernon Ah Kee paypa ruraykunapika shukkuna mana yapa yuyarishpa rimashkakunamanta. Payka ninmi, imasha kunanpi arte contemporáneo nishpa riksichik, chayka shuk llaktakunapipash riksirishpa chay ruraymanta runakuna rimay kallarikpika kaytaka sumakruraymi nishpa riksiry kallarin. Shinallata imatapash mana paymanta rimashpa karpika, na imatapash paymanta nikpika chay arte Aborigenka kanchamanmi sakirin nin. Kashna kanchaman sakihuyka shuk racismo unkuymantami kay ushan nin, imasha tantanakuy ukukuna chay yuyaywan watarishka kawsanahunra, shinashpa karu llaktamanta mishu kawsaykunapika mana arte Aborigentaka, arte contemporaneomi nishpa riksinkapak munan. Wakinpika arte Aborigenka yapalla allipash kanka, yapalla shuk ruraypacha kanka, chaymanta arte nishpa riksik runakunaka mana yapa chaykunamanta rimay ushanka, mana yapa imatapash niy ushanka. Kaynanilla punchakunapika wakin arte Aborigenkuna ashtaka allikachishka karka, ashtakami kuyayllaku nishpa riksirishka karka. Shinapash hatun wasi tantanakuykunapaka mana sumakruraykuna laya rikurishka kashkachu. Chaymantami arte Aborigen nishpa riksirishka ruraykunataka museo ukukunaman karan kashka, payta ashtawan yachahuchun, arqueología rikuchun, mana galería ukukunapi churankapaka kashkachu, mana sumakta paktachishka ruraykuna yashpaka rikun kashkachu.

Kayta ama panta yuyarinkapakka, shinallata ama nalliman hapinkapakka, allikutami shikanyachishpa riksina kanhik arte Aborigen nishkata, arte Indígena nishkamanta. Arte Aborigenka kanmi runakunapa ruraykunapi yuyarishpa rurashka, shukkuna unayta kasilla rikushpa paray ushachun rurashka kan, shinallata mana shukkunapa rimaykunata, yuyaykunataka muturinchu arte nishpa riksichunka. Kutu, arte Indígena nishkaka kunanmanta mushuk ruraykuna kan payka shuk shuk llaktakunamanta rimaykuna, yuyaykunata mutsurin. Chaymantami ashtakata rikuna kanchik imashallatak rikushka kan, ima yuyaykunatallatak mutsurikun. Kunanpika ashtami runa artistakuna tiyan, paykunaka shuk shuk ruraykunatami rikuchinakun, shinashpa kunanka curaduría Indígena nishkapash llukshimuhun, paykunaka arte contemporáneoamanta ashtawan yuyarishpa ruranakun, shinapash ashtawanmi allikutapacha yuyarishpa rurana kan. Shinami mishukuna runakunapa ruraykunamanta rimakrinakushpaka allikuta rurana, chaytami wakinkunaka mana yapa ushanka. Chaymantami ashtakata mutsurikun, mushuk ñukanchikpura runakuna, ñukanchik runakunapa ruraykunata rikushpa yuyarichun, rimachun. Shinallatak mishukuna kashpapash allimi kanka, shinapash paykunaka allikutami runakunapa yachayta killkakatinata yachakuna kan, shinallatak runakunapa ruraykunamanta killkana kan, racismo unkuykunata anchuchirina kan.

Sinchilla shimikuna: arte Indígena; arte Aborigen; ruraykunamanta alli rikuna; allikuta yachana.



Abstract

“Indigenous Art: From Appreciation to Art Criticism” begins with Australian Aboriginal artist Vernon Ah Kee’s complaint that no one writes critically about his art. His claim recognizes that contemporary art, by which he means art that participates in international art discourses and institutions, completely achieves this status only when it is engaged critically. The failure to attract such criticism excludes Aboriginal art, as a class, from the top sphere of the art world. This resistance may be due to institutional racism: the dominant culture refuses to recognize Aboriginal art as contemporary art. Or, perhaps, the work is so advanced and different from the dominant modes that it cannot be fully apprehended by current critical writers and their worldviews. Until recently, Aboriginal art was appreciated as beautiful and interesting by collectors, but institutions recognized it less as art per se but rather as works of culture. Such works were relegated more often to museums as anthropological objects rather than being displayed in art galleries as art.

To avoid significant misreading and misuse, it is important to distinguish between Aboriginal art and Indigenous art. Aboriginal art is either traditional art or art designed for non-Aboriginal appreciation but that is not contemplated in international art world discourses and institutions. Indigenous art is a new class of works that does have a place in international art world discourses and institutions. For this engagement to occur, critical writing on how those art works are viewed by the international art world is crucial. With the emergence of Indigenous artists working in non-customary styles and content, and the rise of Indigenous curation, it has become clear that some of this art can be considered contemporary art and, therefore, needs to be critically analyzed as such. If non-Indigenous writers are unwilling or unable to perform this task, Indigenous contemporary artists require a new generation of Indigenous critics of Indigenous art. However, the existence of writers able to review the art in a non-colonial way because they have learned to “read” and write critically about these works would also be helpful.

Keywords: Indigenous art; Aboriginal art; art criticism; appreciation.

El artista australiano con sede en Brisbane, Vernon Ah Kee, lamentó recientemente la “escasez de críticas al arte Aborígen²” y sugirió que la razón por la que “nadie había criticado su trabajo” era porque “tenían miedo” (Ah Kee en S. Radok, 2012, p.31). Esta súplica, que se presenta como un desafío, expresa la relación ambivalente que muchos artistas Indígenas³ tienen con el mundo del arte dominante. Ah Kee insinúa que el mundo del arte, los felices consumidores del arte Aborígen, aún no lo han abordado críticamente porque sus árbitros saben que su compromiso (el de los críticos) sería insuficiente. Pero, hasta que no exista este discurso intercultural, ninguna de las partes lo sabrá con certeza. En los últimos veinticinco años, el arte y la curaduría Indígenas han desarrollado una masa crítica que supera los límites de sus propias comunidades y ha comenzado a enfrentar el mundo del arte más amplio. ¿Qué temen los críticos de la cultura dominante? ¿Los antiguos objetos de su mirada se han convertido en agentes críticos conscientes de sí mismos?

Muchos artistas Indígenas en el territorio ahora conocido como Canadá, de donde soy, se hacen eco de Ah Kee. Consideran que la falta de atención crítica es una de las barreras que los mantiene en una burbuja al borde del estanque del mundo del arte. Si la crítica publicada es lo que separa las obras de arte de las obras culturales, entonces la negativa a tratar el arte Indígena de manera crítica puede representar un impedimento basado en la raza o, como lo describe Alfred Youngman (2012): un “techo de gamuza de alce”. Sin embargo, también existe la preocupación, entre los artistas aborígenes y sus aliados, de que la ruptura de esta esfera protectora conduciría a la asimilación. La paradoja es que algunos artistas parecen acoger y resistir la crítica a la vez. Quieren entrar en el mundo del arte dominante, una entrada que requiere evaluación, pero no toleran las críticas a expensas de su aboriginalidad. Los críticos no indígenas están igualmente perplejos. ¿Deberían tratar este trabajo como *arte Aborígen* o como arte hecho por un Aborígen? Ignorar el contexto cultural puede despojar a la obra de significados esenciales, pero ponerlo en primer plano puede reducir la agencia del artista, convirtiendo la obra en un producto cultural en lugar de una expresión personal. Otra dificultad es que escribir de manera justa y profunda sobre

² [Nota del editor]: si bien la convención general sobre el uso de mayúsculas establece que no deben ser usadas en gentilicios u otras denominaciones, hemos querido conservar el uso de mayúsculas que hace el autor, David Garneau, en el texto original – en inglés – al referirse a “Aborígenes”, “Indígenas”, nombre de las Primeras Naciones. Entendemos que es una elección política que busca afirmar la existencia, la especificidad y la autonomía de los pueblos que primero habitaron los territorios de la actual América.

³ Este documento establece una distinción entre “indígenas” y “aborígenes”. Los pueblos tienden a preferir ser agrupados conceptualmente bajo un nombre común de su propia elección. Por ejemplo, los pueblos a los que los canadienses de habla inglesa se refieren como “Plains Cree” generalmente prefieren llamarse *nēhiyawak*. Aceptan que “Cree” es una traducción. Reconocen que el término pertenece a la cultura dominante y se aplica a ellos, mientras que en realidad son *nēhiyawak*. Durante mucho tiempo, los pueblos ocupados por Canadá se agruparon bajo el nombre de “indios”. En la década de 1970, ese término había sido desplazado por “aborígenes” y “primeras naciones”. Querían rechazar el mal nombre obviamente absurdo, sabiendo que necesitaban nombres colectivos que los dominantes reconocieran. La reciente y rápida preferencia por “indígenas”, como explicaré pronto, indica alianzas políticas conscientes de sí mismas con otros pueblos aborígenes o de las Primeras Naciones de todo el mundo y, especialmente, con personas de ideas afines, políticamente conscientes, conectadas internacionalmente y, por lo tanto, indígenas amigos.



el arte requiere investigación y empatía. Y los escritores no indígenas que obtienen cierta comprensión de las visiones del mundo y las historias del arte aborígenes, que luchan contra el colonialismo y el racismo en sus ensayos, generalmente se convierten en aliados. Esta conciencia y compromiso con la experiencia vivida por los aborígenes tiende no solo a perturbar la comprensión de un crítico de su relación con estos territorios compartidos y sus custodios tradicionales, pero también altera los hábitos de la estética dominante en el mundo del arte. En opinión de los árbitros tradicionales del gusto, los escritores pierden la distancia crítica necesaria para la evaluación objetiva cuando “se vuelven nativos”.

Ah Kee es muy consciente de que hay personas empáticas que escriben críticamente sobre el arte Aborigen; críticamente en el sentido de lecturas profundas informadas por el contexto del artista. Hay un número creciente de ensayos de catálogo y artículos destacados, incluso sobre su trabajo; no es suficiente, pero las cosas están mejorando. Entonces, cuando dice que “nunca nadie había criticado su trabajo” debe referirse a escritos que expresan juicio, incluso desaprobación, reseñas que comparan y contrastan artistas indígenas, que los evalúan junto con colegas no indígenas que abordan problemas similares, y ensayos que toman en serio el arte Indígena como formas de pensamiento crítico. Los artistas buscan una crítica inteligente y respetuosa que ponga a prueba su trabajo en discursos tanto dentro como fuera de la burbuja aborígen. Quieren que sus logros sean reconocidos, quieren mejorar sus prácticas y quieren tener un impacto más allá de la apreciación.

El arte Aborigen es apreciado. En Canadá y Australia tiene un estatus paradójicamente liminal pero central. Es producido por pequeñas poblaciones⁴ que, sin embargo, juegan un papel descomunal en la configuración de las identidades visuales de naciones que no son las suyas. Aunque los aborígenes y los isleños del Estrecho de Torres representan solo el 2,5% de la población australiana⁵, según Susan McCulloch, sus ventas de arte superan a los “artistas no indígenas tres a uno” (McCulloch en I. McLean, 2011, p.17-18). Eso es asombroso. Parte del poder de este trabajo proviene de su estado enigmático. No solo como objeto cultural y no solo como obra de arte, el arte autóctono contemporáneo es difícil de comprender dentro de la cultura dominante o de los sistemas críticos aborígenes tradicionales. Son acertijos, en el sentido de James Elkins, misterios que no van acompañados de criterios para evaluar “lo que podría considerarse una solución si se pudiera encontrar una” (Elkins, 1996, p.6). Parecen encarnar posibilidades sobre cómo

⁴ Según las Estadísticas de Canadá, 1.400.685 personas reportaron identidad aborigen en la encuesta de hogares de 2011. Esto coloca a las poblaciones de las Primeras Naciones, Métis e Inuit de Canadá en el 4,3% de la población canadiense total. <http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/as-sa/99-011-x/99-011-x2011001-eng.cfm> (Consultado el 15 de noviembre de 2013).

⁵ Estas cifras son del Censo de 2006, emitido por la Oficina de Estadísticas de Australia, 2012. <http://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsl/Lookup/by%20Subject/1301.0~2012~Main%20Features~Aboriginal%20and%20Torres%20Strait%20Islander%20population~50> (Revisado en Noviembre 20, 2013.)



las culturas aborígenes y no aborígenes podrían lograr la conciliación, pero no revelan cómo su mezcla podría traducirse en acción viva. El arte innovador es una representación intuitiva y una resolución de problemas sensual que mueve y cambia a los participantes que los involucran críticamente. La aprehensión del arte requiere reorganizar los dispositivos y las mentes que intentan aprehenderlos. Quizás el reconocimiento de Ah Kee de una falta de compromiso no es una cuestión de racismo sino un suspenso sin aliento ante la complejidad del arte Aborígen contemporáneo.

Para desbloquear estas paradojas, enfrentar el miedo y trabajar hacia una crítica de arte Indígena, debemos considerar el contexto colonial, distinguir entre apreciación y crítica, y entre arte Aborígen e Indígena. A partir de ahí, podemos explorar la relación cambiante del arte Indígena con el mundo del arte dominante, incluido el cortador de nudos gordiano que es el surgimiento de curadores y críticos indígenas, y luego desarrollar protocolos para el compromiso.

La mayoría de los canadienses y australianos no indígenas creen que sus países son poscoloniales, ya que se independizaron de Inglaterra en 1867 y 1901, respectivamente. Rara vez se imaginan a sí mismos como colonizadores. En una reunión del G20 en 2009, por ejemplo, el primer ministro canadiense, Stephen Harper, anunció infamemente: “Tampoco tenemos antecedentes de colonialismo”⁶. De hecho, Canadá ocupa el territorio de las Primeras Naciones, los inuit y los métis, y Australia es el colonizador de los Primeros Pueblos de ese continente y sus patrias ancestrales. El exterminio de los aborígenes para hacer que sus tierras estén disponibles para el asentamiento y la explotación de los blancos no es tan popular como lo fue alguna vez. La asimilación agresiva, a través de escuelas residenciales indias, escuelas misioneras, adopción externa y otros medios, también han pasado de moda recientemente. Reconociendo que los colonizadores no se van, la gente busca mejores formas de vivir juntos. Hay un mayor interés en negociar acuerdos, aunque los resultados reales son decepcionantes. En su mayoría, los gobiernos se esfuerzan por desgastar a los nativos a través de programas seductores de asimilación y privación de derechos. Es en este contexto que debemos considerar la recepción crítica del arte Aborígen por parte de personas no indígenas.

Las personas no indígenas pueden apreciar el arte nativo por su belleza e invención. Puede que les guste porque simpatizan o se identifican con sus creadores. Pero, también puede ser que la apreciación del arte Aborígen por parte de personas no indígenas sea una expresión de la actitud colonial que convierte los objetos de otro en una utilidad para uno mismo. El arte Aborígen es fundamental para las identidades visuales de Canadá y Australia. Tótems y máscaras haida, pintura tipi *Blackfoot*, plumas y abalorios *Sioux* y *Métis*, máscaras de falso rostro *Algonquín*, pintura

⁶ “Todas las naciones del G20 quieren ser Canadá”, insiste el PM.



contemporánea de estilo *Woodland Cree* y tallado *Inuit* (Canadá), y *boomerangs*, *didyeridú* (instrumento de viento tradicional de los pueblos aborígenes australianos) y pintura de corteza, cuerpo y desierto (Australia) son esenciales para las marcas visuales poscoloniales de cada país. Estos objetos e imágenes son desplegados por los colonos para señalarse a sí mismos y al mundo su diferencia con respecto a sus lugares de origen. El mensaje es que Canadá es británico y francés, y algunos otros europeos y, sin embargo, algunos otros no del todo, debido a la influencia nativa. El arte Aborígen anterior al contacto es especialmente apreciado por las instituciones. Las exhibiciones de estos trofeos refuerzan las narrativas estatales de dominación y las pérdidas requeridas por el avance de la civilización. Más modestamente, puede mostrar que es australiano, y no británico, usando un estampado Indígena; y puede indicar, en silencio, que es canadiense, no estadounidense, por el *inukshuk* (hito de piedra) de fibra de vidrio en su jardín delantero. Este tipo de apreciación distorsiona la producción cultural aborígen. Al enfatizar la apariencia sobre el contenido, el trabajo original puede ser copiado y producido en masa por cualquier persona en cualquier lugar; lo que lleva a la ironía de que los artistas aborígenes compitan contra sus propias copias diluidas y mucho más baratas. Sin embargo, siempre habrá un mercado para lo auténtico. El problema es que cuando los artistas ya no hacen obras para su propia comunidad sino para personas remotas, no aborígenes, acrílicas e inconscientemente coloniales, los resultados suelen ser repetitivos, cada vez más abstractos y presentan un significado cada vez menos complejo. Los consumidores coloniales quieren la apariencia de aborígen sin la intrusión de contenido desconocido o desafiante. Por otra parte, esta degradación es cansina y algunos artistas acaban por rebelarse contra los tipos disponibles y generar formas diferentes, explorar nuevos temas y refrescar contenidos. En Canadá, los ejemplos recientes incluyen a artistas inuit, como Annie Pootagook, que abandonan los temas de los 'buenos viejos tiempos' y la 'mitología' apreciados por los coleccionistas sureños para hacer dibujos de la vida cotidiana con lápices de colores: ir de compras, mirar televisión, tener sexo, los efectos de abuso de alcohol. Antes de explorar más esta diferencia, me gustaría considerar la naturaleza y el efecto de la apreciación del arte acrílica a través de algunos ejemplos personales.

Desde el momento en que vi por primera vez la pintura *Spirit Dreaming through Napperby Country* (1980), mi disfrute fue inmediato y sin críticas. Si bien otras cosas en la Galería Nacional de Victoria (Melbourne) me atrajeron, esto me retuvo. Más bien, me tenía paseando, ensimismado y absorto, sonriendo, desconcertado; mi corazón latía con fuerza. Ciertamente, el tamaño de mural de la pintura⁷ demandaba atención. Su paleta armoniosa, variedad compositiva con toda estabilidad rítmica y sus agradables detalles mantienen ese compromiso. Pero también sentí la tensión que surge de saber que la obra está erizada de intenciones y significados que no están disponibles para mí. Un trabajo colaborativo de dos hermanos de piel,



manos hábiles e inteligencias confiadas organizaron los elementos formales no solo para incitar al deleite estético sino también para comunicar significados que me convierten en un extraño anhelante. Quizás estos dos artistas sentirían un escalofrío similar ante la Capilla Sixtina.

Sigo siendo ignorante ante estos artistas de habla anmatyerre, Tim Leura Tjapaltjarri y Clifford Possum Tjapaltjarri. Si bien he leído sobre el arte del desierto, sobre el fenómeno de Papunya y sus consecuencias, sé poco sobre estos hombres y sus culturas, y no puedo descifrar su trabajo con confianza. Estoy tentado a decir que la pintura me hace sentir algo de lo que ellos sienten por su tierra, pero no puedo saberlo. Mi ignorancia es voluntaria. Deliberadamente evito leer sobre este trabajo y las biografías de sus creadores porque me preocupa que el conocimiento crítico pueda disminuir mi placer estético. El des-conocimiento activo me permite usar el trabajo para mis necesidades personales; me aísla de las complejidades que podrían entrometerse más allá de mi zona de confort. Tal como es, la pintura me da gratificación. Disfruto del suspenso de la especulación sin la intrusión de la confirmación, la negación o cualquier otra amenaza a mi habitación ocasional de este hermoso misterio. Mi deleite sublime con *Spirit Dreaming* es como si fuera una obra de la naturaleza, un acontecimiento maravilloso y sin autor del que puedo derivar o proyectar cualquier significado que pueda surgir, sin temor a la contradicción.

La apreciación es un juicio, una evaluación de la calidad con énfasis en la bondad moderada a través de la experiencia subjetiva. Aprecio *Spirit Dreaming through Napperby Country*. Me gusta cómo me hace sentir y cómo esos sentimientos cambian con el tiempo. Puedo compararlo con otras cosas similares y puedo discutir, hasta cierto punto, por qué valoro menos esos objetos que este. Pero no me gusta hacer esto porque tales consideraciones amenazan con convertirse en un compromiso crítico y perturbar mi dicha.

También me encanta la música de Nick Cave. Me gusta su voz tensa y aprecio incluso sus canciones más frágiles porque sé que son parte de un todo mayor que intuí y que aprecio desde 1980. Nick Cave es una obra de arte total que aún no se ha realizado. La crítica de cualquier parte, me parece, es prematura hasta que el todo esté completo. Debo aclarar que no me interesa Nick Cave en su dimensión personal. No leo noticias ni chismes sobre él. No me importa saber nada más que lo que se revela en sus letras, a menudo autobiográficas. E incluso esas declaraciones, una vez que se convierten en arte, tienen una conexión poco fiable con el simple mortal. Rara vez escucho entrevistas y solo he asistido a un concierto, en 1984. Tengo miedo de la decepción, de que Cave perturbe a Cave, la obra de arte que he co-creado con su material publicado durante más de treinta años. Cada nueva grabación es una deliciosa perturbación. Tengo que cohabitar con él durante semanas. Porque es un



gran artista, cada nueva pieza surge de su trabajo anterior y lo supera. Se necesita mucha energía emocional e intelectual para ponerse al día, descubrir las conexiones con canciones anteriores, cómo se ha expandido, contraído o cambiado su visión del mundo, y establecer un nuevo equilibrio de satisfacción. No comparto mi pasión por Nick Cave con nadie más que con sus otros admiradores. Incluso entonces, soy cauteloso. Cualquier valoración de su obra más allá de la admiración me duele y la evito. Temo que me convenza alguna crítica negativa y empiece a apreciar un poco menos su música. Esto sería una pérdida intolerable.

Lo mismo ocurre con *Spirit Dreaming through Napperby Country*. Tengo una relación gratificante con esta pintura, una filiación emocional que el pensamiento crítico podría poner en peligro. Aun así, cuanto más permanece en mi imaginación, más se deslizan consideraciones más allá del deleite. Pronto me di cuenta de que me atraía la pintura porque su proyecto se parece a las descripciones abstractas de Alex Janvier de su tierra natal. Janvier (Dene Suline/Saulteaux) vive cerca de Cold Lake, Alberta. Crecí en Edmonton, 200 kilómetros al oeste, pero la familia de mi padre (*Métis*) proviene tanto de Edmonton como de St. Paul des Métis, que está cerca de Cold Lake. Mi apreciación de la pintura de Janvier es estética pero también cultural, intelectual y política. Admiro cómo ideó soluciones creativas sobre cómo prosperar como aborígenes en una tierra colonizada. Janvier es el primer artista canadiense indígena en recibir un diploma de arte (1960). Obtuvo lo que necesitaba de la ciudad y luego regresó a su hogar en el campo. Su trabajo combina el modernismo occidental con el diseño Aborígen tradicional en un estilo personal único que le otorga el éxito en el mundo del arte convencional al tiempo que conserva e innova el contenido autóctono. Sus pinturas emplean una estrategia de mapeo/narración abstracta similar a *Spirit Dreaming*.

Hace una década, siguiendo el ejemplo de Janvier, comencé a cartografiar los territorios de los *Métis*, la mayoría de los cuales fueron borrados del paisaje, pero no de la memoria cultural. Queriendo que las pinturas fueran legiblemente *métis*, recurrí a nuestra cultura material histórica. Los *métis*⁸ fueron llamados “personas de cuentas de flores” por su elaborada ropa de cuentas que combinaba diseños europeos, *siouxan*, *anishinaabe* y otras naciones originarias. Convertí cuentas en puntos y comencé a mapear las patrias. Poco después, vi pinturas de “puntos” aborígenes australianos. Estaba a la vez avergonzado e intrigado: avergonzado por haberme hecho eco involuntariamente del arte de otros, y asombrado por el parecido. Me preguntaba si era sintomático de una cosmovisión Indígena. Desde entonces, aprendí que mientras que los mapas coloniales tienden a representar asentamientos rodeados de naturaleza

⁸ Los Métis, junto con los pueblos de las Primeras Naciones y los Inuit, son reconocidos como “pueblos aborígenes de Canadá” tal como se define en el artículo 35 de la Ley de la Constitución de 1982. Son descendientes de los pueblos europeos y de las Primeras Naciones que se organizaron y reconocieron a sí mismos como personas separadas. La patria histórica de los Métis se encuentra en el centro oeste de América del Norte. En Canadá, los Métis están organizados a nivel local, provincial y nacional.

o fuerzas hostiles, los mapas indígenas muestran el territorio: dónde estás, a dónde vas habitualmente, a dónde te gustaría ir, qué hay en el medio y quién comparte la tierra contigo. Este es un sentido muy diferente de la tierra y la pertenencia.

Estoy seguro de que mi gozo de *Spirit Dreaming* nunca fue puramente estético. El trabajo desencadenó un reconocimiento intuitivo que se extendió desde él, a través del de Janvier y hasta mi propia investigación. Sentí la presencia de la persistencia y adaptación indígena. Sin embargo, debo confesar que la intuición fue ayudada por la investigación curatorial. Cuando Judith Ryan, curadora sénior de arte Indígena en la Galería Nacional de Victoria, notó mi admiración instantánea por esta pintura, me llamó la atención sobre sus tres grandes “burbujas” y me explicó que eran repinturas de obras anteriores. Me asombró la intervención e innovación de los pintores de las convenciones del Arte del Desierto, cómo trastornaron un relato de su territorio con recuerdos personales. Esto me llamó la atención por ser una estrategia particularmente moderna. La observación de Ryan me hizo ver el trabajo y sus autores de manera diferente. Estas son las acciones de artistas más que de trabajadores culturales, de dos pensadores contemporáneos que se involucran en un discurso visual más amplio. La estrategia me recuerda a los mapas de Janvier de la década de 1970. A menudo daba a estas pinturas títulos que mostraban que tenía ideas que iban más allá de la transmisión de la cultura consuetudinaria. *The Insurance on the Teepee* (1972), por ejemplo, traza un mapa de su tierra natal y registra las consecuencias de la colonización capitalista: es difícil vivir una vida tradicional, incluso en este lugar remoto, cuando estás recién comprometido por una economía monetaria.

Cuando un objeto está diseñado solo para el disfrute estético, la recepción placentera y no crítica es una respuesta aceptable. Pero, como argumenta el filósofo Arthur Danto (1974), las obras de arte no son meras cosas reales. Tienen cualidades, ya sean inherentes o proyectadas, que requieren un compromiso especial. Reconocer *Spirit Dreaming through Napperby Country* como una obra de arte del tipo que uno debería apreciar, pero no involucrarse críticamente, es una extensión de la actitud colonial. Consumir el arte como un manjar estético es entender la obra solo parcialmente. Es una ignorancia voluntaria que trata de sacar lo político y lo disruptivo del arte Aborigen. Los mapas de Alex Janvier y *Spirit Dreaming through Napperby Country* son más que pinturas; son transmisores de saberes indígenas, son declaraciones políticas, reclamos de tierras. Expresan la investigación visual indígena contemporánea cuyos descubrimientos tienen un valor más allá de lo local, por ejemplo, como un medio para ver la tierra de manera diferente a la forma en la que la ven los interesados en la extracción de recursos. Apreciar estos objetos solo estéticamente es negar su ser más completo, resistir la complejidad de sus creadores y sus reclamos.

Los curadores, historiadores del arte y antropólogos, especialmente estos



últimos, han contratado durante décadas a los artistas aborígenes, especialmente a los que viven lejos de las ciudades. Pero estos no son los artistas y este no es el tipo de compromiso en el que Ah Kee está pensando.

Una nueva categoría de aborígenes ha cobrado importancia en el último cuarto de siglo. Trabajan entre lo convencional y lo objetable, lo reconocido y lo rechazado. Aunque “otrificados”⁹ por la cultura dominante, estos invasores verticales¹⁰ ha logrado desafiar el imaginario colonial desde dentro de las instituciones de los colonos y a través de sus propios medios atesorados, utilizando tanto herramientas occidentales como las suyas propias. Pero estos muchachos también aturden a los observadores con su erudición bicultural, deslumbran con su inventiva formal, inquietan con sus críticas civiles y “salvajes” y, en general, perturban la mirada etnográfica con su pluralidad impura. Percibidos por algunos colonos como llaves vivas de su redención y futuro, estos enigmas son buscados por sus palabras y obras. Sin embargo, debido a su estado desconcertante y aparentemente frágil, a menudo se los mantiene bajo custodia protectora, rara vez están sujetos a críticas y, por lo tanto, se les impide un diálogo más completo con el poder, incluido el suyo propio.

En Canadá, a pocos les gusta la palabra “aborigen”. Prefieren ser identificados por su afiliación tribal o por las primeras naciones, *Métis* o *Inuit*. La palabra “Indígena” es un aparente sinónimo que en realidad designa un complemento, una nueva conciencia y disposición. En el sentido de la palabra de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, “indígena” reconoce la existencia de grupos aborígenes individuales antes de la invasión y que ahora tienen un estatus especial dentro de sus territorios colonizados. Pero el término también describe una condición internacional compartida. “Indígena” ha llegado a significar conciencia colectiva global entre los Primeros Pueblos. Identificarse como indígena en lugar de, digamos, *gurindji* solo o *blackfoot* solo, es afirmar que, además de la pertenencia local, tiene filiaciones con personas de posición similar a nivel internacional. Este sentido ampliado de pertenencia, de comprender las fuerzas globales que dan forma a los pueblos aborígenes y explotan sus territorios, ha llevado a un nuevo modo de ser social y colaboraciones internacionales entre personas que se identifican como indígenas¹¹.

⁹ [Nota del editor]: En el texto original en inglés, el autor utiliza un neologismo: “othered”, a partir de la palabra “other” (otro), que implica que la cultura dominante es la que atribuye esa característica de “otredad” a esta nueva categoría de aborígenes.

¹⁰ Esta es la descripción que hace Ortega y Gasset de Picasso, como una sorpresa europea, un artista que aparece de repente en el centro portando tanto el conocimiento de ese centro como regalos disruptivos desde los márgenes (desde España como puerta de entrada a África).

¹¹ He sentido personalmente la sorpresa de estas alineaciones y descripciones necesarias. Tengo la piel clara y en su mayoría rasgos “europeos”, sin embargo, en varias ocasiones, los indígenas australianos me han presentado a sus amigos y familiares indígenas como “un tipo negro de Canadá”.

La última década ha sido testigo de un aumento en el número y la calidad de los intercambios culturales indígenas entre Canadá y Australia. Las recientes Bienales de Sydney no solo incluyeron a muchos artistas aborígenes de Canadá, sino que la última contó con un co-curador *cree*, Gerald McMaster. Hay nuevos intercambios de artistas indígenas en residencia entre Parramatta (Sydney) y Darling Foundry (Montreal), la Universidad de Lethbridge (Alberta, Canadá) y el Royal Melbourne Institute of Technology. El año 2010 vio la primera exposición internacional de arte contemporáneo Indígena curada por pueblos nativos, *Close Encounters: the Next 500 Years [Encuentros cercanos: los próximos 500 años]*, Winnipeg, Canadá. En 2011 fue *Stop(the)Gap/Mind(the)gap: Arte Indígena internacional en movimiento*, Museo de Arte Gordon Samstag, Adelaide. Y en 2013, *Sakahàn: Arte Indígena Internacional*, una exposición de setenta artistas, se inauguró en la Galería Nacional de Canadá, la primera de una serie de exhibiciones que ocurren cada cinco años. Lo más importante, todos fueron curados por indígenas. Estas son manifestaciones del rápido crecimiento de la conciencia indígena y la acción intercultural colaborativa.

Los miembros australianos de esta cohorte cosmopolita incluyen, entre otros, a Vernon Ah Kee, Brook Andrew, Tess Allas, Richard Bell, Gordon Bennett, Brenda Croft, Destiny Deacon, Fiona Foley, Jonathan Jones, Djon Mundine, Hetti Perkins y Christian Thompson. Los curadores y artistas indígenas canadienses incluyen a Dana Claxton, Rebecca Belmore, Greg Hill, Candice Hopkins, Robert Houle, Maria Hupfield, Brian Jungen, Steve Loft, Lee-Ann Martin, Gerald McMaster, Kent Monkman, Nadia Myre, Edward Poitras y Ryan Rice.¹² Todos son viajeros internacionales, expositores y oradores. Casi todos tienen educación universitaria y la mayoría conocen el trabajo de los demás, se han conocido o incluso trabajado juntos, compararon experiencias y estrategias. Participan en un discurso indígena que incluye sus culturas autóctonas locales pero que no está limitado por ellas. Del mismo modo, si bien las exhibiciones Indígenas son parte del mundo del arte convencional, no están completamente contenidas en él. El mundo del arte Indígena es un tercer espacio, una corriente entre los mundos del arte Aborígen y la corriente principal. Quienes navegan por esta corriente son un misterio tanto para los artistas tradicionales como para los Aborígenes. Los curadores y críticos occidentalizados se acercan con cautela; saben que estos artistas son tan conscientes de la teoría crítica de la cultura dominante y de las tendencias artísticas como ellos: son colegas más que sujetos. Los artistas Aborígenes cuyo trabajo se ve envuelto en el aspecto del mercado del arte del mundo del arte de posproducción, pero que no se involucran personalmente en sus teorías y discursos, tienen poco en común (en términos de proyectos artísticos) con su jet-set, lectura de revistas de arte, maestría y doctorado, habitantes del mundo del arte, primos indígenas. Representan la aborigenidad en lugar de la indigeneidad.

¹² Hay, por supuesto, estadounidenses, aotearoanos (Nueva Zelanda) y muchos otros pueblos Indígenas. Por motivos de espacio y contexto, me estoy centrando en el diálogo Australia/Canadá.



Las personas no Aborígenes reconocen que algo está pasando, que estas personas no son exactamente “Aborígenes” o “indios” en el sentido familiar y comprensible. Sin embargo, cuando Rex Butler, Ian McLean e Imants Tillers escriben sobre “arte post-Aborígen” e Ian North sobre “StarAboriginality” (Tillers, 2001) no se refieren a artistas del tipo sobre el que escribo aquí. Se refieren a los artistas contemporáneos del desierto en lugar de los urbanos. Esta categoría de artistas es el tema principal de *Cómo los Aborígenes inventaron la idea del arte contemporáneo*, editado por Ian McLean.¹³ Si bien el falso título de este excelente pero incompleto libro acredita a los “Aborígenes” con esta innovación, el contenido construye el caso de que los artistas, antropólogos, historiadores del arte, comerciantes y otros intermediarios no Aborígenes “colaboraron” con los “Aborígenes” para co-inventar la idea del arte contemporáneo.

Lo instructivo de la colección es que delinea dos proyectos. Su tema principal, el arte “Aborígen”, y su recepción por parte de los colonos (otros no aborígenes) están bien articulados. A los indígenas se les permite espacio aquí y allá (a través de textos limitados de Ah Kee, Bell, Perkins, Croft, etc.) pero su proyecto permanece sin digerir. Vernon Ah Kee articula la diferencia entre estos grupos de esta manera: “Los únicos nativos auténticos en este país son los aborígenes urbanos. Son los únicos que se comportan de forma autónoma. Somos los únicos cuyas vidas no están total y exclusivamente determinadas por la construcción blanca... Ahora, lo que sucede en los desiertos y las comunidades antiguas son las personas que crean arte y tratan de vivir sus vidas de una manera que les corresponda con esta idea romántica, y es una construcción blanca” (Ah Kee en A. Moore, 2006, p. 329).

Ah Kee está siendo provocativo. La aborígenidad es un espectro por donde fluye el ser y los significados de un pueblo. Nadie en nuestros dos países es inmune a la colonización, y la agencia tiene muchas formas (incluida la perpetuación de la cultura a través de prácticas consuetudinarias). Sin embargo, para comprender obras de arte individuales y prácticas individuales, es importante leerlas dentro de sus contextos intencionales y no intencionales. El discurso que inspiró las fascinantes pinturas de Emily Kame Kngwarreye, por ejemplo, no es idéntico a lo que hace que Tony Albert haga lo que haga. Son proyectos diferentes pero relacionados.

La narrativa principal de la antología de McLean es cómo los miembros de los mundos dominantes (no aborígenes) del arte y la antropología vieron algo de sí mismos (y no) en el arte Aborígen. Algunos percibieron la oportunidad de calentar la pintura formalista con una pizca de especias exóticas. La sorpresa fue lo bien que los consumidores aceptaron el arte en el país y en el extranjero, hasta el punto de eclipsar el arte australiano no Aborígen. Además, debido a que las

¹³ El título hace referencia a Michaels, E. (1986) *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia*, Australian Institute of Aboriginal Studies.

obras pueden verse como una mezcla desconcertante de artefactos culturales y arte contemporáneo, se formó un formalismo aparentemente inocente (aparentemente) fuera de la tradición occidental que podría revitalizar el modernismo occidental, y porque podrían incluir colaboraciones menos que inocentes eran difíciles de criticar. No pertenecían a las categorías y teorías existentes, y sus creadores no escribieron sobre su trabajo, como se les enseña a hacer a los artistas occidentalizados.

La teoría de Ah Kee es que, por muy populares que sean estas producciones, están fabricadas y contenidas dentro del sistema dominante sin comprometerse críticamente con él. Ellos “no hablan por sí mismos”, no son conscientes de sí mismos y no se resisten ni perturban el statu quo. Si bien los pensamientos y las ideas de los artistas Aborígenes tradicionales se traducen y transmiten ocasionalmente a través de autores no Aborígenes, ellos no participan en ese discurso de la manera sostenida y desafiante que lo hacen los artistas y curadores Indígenas. Una indicación de esta diferencia es que Ah Kee y Bell escriben sobre arte Aborigen, pero los artistas Aborígenes no escriben sobre Ah Kee y Bell, es decir, sobre artistas Indígenas. La corriente crítica rara vez fluye en ambas direcciones. Lo Indígena incluye, pero excede a lo Aborigen. Si bien ambos son, por supuesto, arte, sus intenciones y recepciones son diferentes.

Presentarse como artista Aborigen no es solo reconocer su ascendencia sino también declarar una relación entre su producción creativa y su cultura autóctona. Estás reclamando la aborígenidad como parte del contenido tanto de ti mismo como de tu arte. Entonces, cuando Gordon Bennett rechaza esta etiqueta pública, no está negando su herencia ni tampoco que incluso esta herencia podría generar efectos en su arte. Está rechazando la idea de que lo hace *necesariamente*, a lo que debe. Los artistas Aborígenes que honran esta designación producen obras que son a la vez obras de cultura y obras de arte. Trabajar como artista Aborigen, en el sentido que he estado describiendo aquí, puede parecer que lo limita a seguir el protocolo local, para hacer, por ejemplo, arte *Ligwlida'xw* que, aunque modernizado, todavía es reconociblemente *Ligwlida'xw* (por ejemplo, Sonny Assu). Los artistas Indígenas que desean ser reconocidos primero como artistas claramente están tratando de ir más allá de estos estilos, asociaciones, sentidos y responsabilidades. Puede ser que quieran reventar la burbuja aborigen y nadar en la corriente principal, para asimilarse. Pero, más a menudo, quieren operar en el mundo del arte Indígena, uno que incluye, pero excede la esfera aborigen local que participa, pero también se resiste al mundo del arte convencional. Quieren comprometerse con el mundo sin abandonar su aborígenidad; expresar una cosmovisión indígena en lugar de simplemente o principalmente ilustrar su cultura particular; sino también para construir, dentro del ámbito seguro del arte, un espacio autónomo no prescrito por la cultura dominante o la cultura aborigen tradicionalista.



La atención crítica publicada ocurre casi exclusivamente dentro del mundo del arte convencional. Allí, se considera que las obras de arte contribuyen a los debates sociopolíticos, emocionales e intelectuales más amplios del momento. La escritura crítica de arte descifra, transmite, evalúa y lucha con las ideas y actitudes que se cree que expresa la obra. De hecho y en el acto, no todos los objetos etiquetados como “arte” son candidatos para tal tratamiento. Las pinturas de paisajes comerciales que se venden en tiendas que también ofrecen servicios de enmarcación rara vez están sujetas a críticas publicadas. Las obras de arte quedan fuera de la crítica profesional si no tienen nada que aportar a las discusiones más amplias. Pueden atraer avisos y artículos de perfil en los periódicos, pero rara vez provocan críticas de revistas de arte “de buena reputación”. Solo las obras que innovan la forma y agregan algo al discurso del arte, o que se espera que lo hagan y no lo hacen, son los sujetos adecuados de la escritura crítica. Las obras de arte que imitan estilos ya digeridos (esto incluye la mayoría del arte), el arte infantil, los productos de la terapia del arte, todos pueden ser sujetos de apreciación o no, pero no de crítica.

Hectáreas de arte Aborigen pertenecen a esta categoría. Muy poco de este tipo de trabajo se revisa en la forma en que se revisa el arte “elevado” no Aborigen. Esto se debe a que no se reconoce como parte de ese discurso. Y puede que de hecho no lo sea. Puede haber cosas críticas que decir sobre la categoría en su conjunto, como un fenómeno, una fuerza de mercado, pero pocos críticos destacan obras individuales para una consideración profunda. Sólo cuando las obras de arte Aborigen son objeto de una crítica convincente, sólo cuando son así alteradas por la atención crítica, se perturba el límite designado por la categoría de arte “Aborigen”. En las contadas ocasiones en que se intenta esto, el crítico suele recurrir a una apreciación estética. La obra Aborigen es valorada por sus razones formales (artísticas) por encima de otras consideraciones (culturales/aborígenes)¹⁴. Una alternativa a este enfoque crítico es una crítica indígena, en la que se aborda críticamente la obra como arte desde los diversos puntos de vista del mundo del arte convencional y desde las perspectivas aborigen e indígena. A este tipo de crítica parece invitar el trabajo de Ah Kee, al igual que el de Richard Bell. En el “Teorema de Bell”, explica que el arte Indígena no se puede reducir a los términos del mundo del arte de la cultura dominante: “¿Por qué no puede surgir un movimiento artístico distinto a, pero igual en valor al arte occidental, dentro de su propia estética, sus propias voces, su propia infraestructura, etc.?” (Bell, 2007). Hetti Perkins (2012) se hace eco de esta idea en su llamado no solo a un espacio textual indígena, sino también a una institución nacional, un

¹⁴ Una de las razones por las que al menos una parte del mundo del arte se resiste a las críticas al arte Aborigen es porque tiene algo que perder. Cuando ocurra el cambio, cuando el aspecto crítico del mundo del arte aumente sus inversiones intelectuales y curatoriales en el arte Indígena, el valor del arte producido por muchos artistas aborígenes del tipo que critican Ah Kee y Bell, caerá. Las economías del arte colonial de la vieja escuela que están invertidas en el viejo esquema entrarán en pánico y harán todo lo posible para evitar que esto suceda. Mi propia sensación es que las obras aborígenes del calibre de *Spirit Dreaming a través de Napperby Country* sobrevivirán al cambio y serán valoradas tanto por sus innovaciones tanto culturales como artísticas.



centro autónomo de arte Indígena operado por pueblos indígenas (lo que en otro lugar me he referido como territorios soberanos de exhibición indígena).

La crítica es la fuerza dinámica que desarrolla, refuerza y juega un poco con la jerarquía y los circuitos de significado y valor del sistema dominante. Prácticamente no se presta tanta atención al arte Aborígen cuando no logra involucrar el discurso de la corriente principal, o lo hace en términos que la corriente principal no puede reconocer o prefiere no tratar (porque podría desafiar su jerarquía interna y sus redes de significado). La paradoja, entonces, es que, al identificarse y trabajar como artista Aborígen, es posible nadar en el gran estanque, pero solo si se nada como lo hacen los otros peces. Alternativamente, uno podría permanecer en su propia burbuja, un espécimen exótico y más allá de la atención crítica. Pero si se desea involucrar al mundo desde un punto de vista indígena sin limitarse solo a la perspectiva de su cultura específica, hace falta nadar tanto en el estanque como a través de la burbuja; se necesitan un tercer espacio, *la corriente Indígena*.

Como esboqué anteriormente, los artistas y curadores indígenas del jet-set están desarrollando una nueva perspectiva Indígena emergente. El próximo paso en nuestra maduración cultural es el giro crítico. Creo que lo que Ah Kee busca no es la aceptación general sino el compromiso crítico como un igual intelectual y artístico desde un discurso paralelo. La crítica desde dentro del mundo del arte Indígena apenas ha comenzado, es decir, la versión publicada. Nuestras redes están repletas de comentarios críticos, pero apenas aparecen impresos. Esta es una crítica con “c” minúscula y tiende a ser personal y puede ser menos que constructiva. La crítica con “C” mayúscula es pública y se comparte con la intención de mejorar las cosas.

Una cosa es criticar el patriarcado colonial-capitalista-racista en el que te encuentras nacido; otra cosa es exponer a tu primo en público. Si este es el miedo del que habla Ah Kee, no es algo que deba superarse sino negociarse. La crítica indígena no se trata de adoptar los hábitos críticos de la corriente principal y forzar una traducción aproximada a sus colegas. Hay que construir una caja de herramientas multicultural, y eso requiere mucho tiempo y trabajo. Debe desarrollar un enfoque crítico que no humille a sus colegas ni infrinja otros protocolos aborígenes por ser un ser humano correcto. Si bien los mejores críticos inicialmente serán indígenas, no siempre lo serán. Uno de los objetivos de los indígenas es indigenizar. No se trata simplemente de luchar contra el racismo y defender la tierra y la igualdad de derechos –aunque ese trabajo es esencial– el proyecto es promover formas indígenas de ser y saber que son mejores para nuestra continuidad mutua en este planeta que las formas que actualmente nos gobiernan. Por lo tanto, cualquiera que pueda combinar lo mejor de los enfoques críticos occidentales y las cosmovisiones aborígenes para producir una crítica indígena del arte Indígena está listo para contribuir al trabajo de los artistas y curadores indígenas.



Referencias bibliográficas:

Bell, R. (2007). *Richard Bell: Positivity*. Institute of Modern Art.

Danto, A. C. (1974). The Transfiguration of the Commonplace. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), 139-148. <https://doi.org/10.2307/429082>

Elkins, J. (1996). Why are our pictures puzzles? Some thoughts on writing excessively. *New Litterary History*, 27(2), 271-290.

McLean, I.A. (2011). Aboriginal art and the artworlds. En I.A. McLean (ed), *How aborigines invented the idea of contemporary art, a documentary history 1980-2006*. IMA and Power Publications, 17-76.

Moore, A. (2006). Black Eye = Black Viewpoint: a conversation with ProppaNow. *Machine* 1(4).

Perkins, H. y Browning, D. (2012). A place of our own. *Artlink INDIGENOUS*, 32(2).

Radok, S. (2012). Making History. *Artlink INDIGENOUS*, 32(2).

Tillers, I. (2001). A conversation with Ian North. *Artlink*, 21(4). Republicación de un fragmento en I. Mclean (2011), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*.

Young, A. (2012). *The buckskin ceiling: a native perspective on native art politics*. Aboriginal Issues Press.