



HAL
open science

Le Point de Papunya. Créations autour de l'art aborigène

Géraldine Le Roux

► **To cite this version:**

Géraldine Le Roux. Le Point de Papunya. Créations autour de l'art aborigène. 2012, pp.28. halshs-00924527

HAL Id: halshs-00924527

<https://shs.hal.science/halshs-00924527>

Submitted on 7 Jan 2014

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.



Le Point de Papunya

Créations autour de l'art aborigène

Beyond the Papunya Dot

New works by Australian artists

Diff' Art Pacific et IDAIA - International Development for Australian Indigenous Art présentent:

Le Point de Papunya - Créations autour de l'art aborigène

'Le Point de Papunya' propose à huit artistes et un collectif australiens de présenter leur vision de l'art aborigène à travers une exposition d'œuvres nouvelles et a été conçue pour faire écho à la venue en France de l'exposition itinérante de la National Gallery of Victoria. Le Musée du Quai Branly célèbre en effet le 40^{ème} anniversaire de Papunya Tula à travers l'exposition 'Aux sources de la peinture aborigène' qui montre plus de 100 peintures parmi les premières réalisées à Papunya par les artistes instigateurs du mouvement de la « dot painting » en 1971-1972. 'Le Point de Papunya' présente d'autres aspects de l'art australien que la fameuse technique pointilliste. L'exposition explore l'impact du mouvement de Papunya sur l'histoire personnelle et la carrière de plusieurs artistes australiens.

Note : *Toute personne aborigène ou insulaire du Détroit de Torres doit être consciente que ce catalogue peut contenir des images ou des noms de personnes décédées.*

.....

Diff' Art Pacific and IDAIA - International Development for Australian Indigenous Art present:

Beyond the Papunya Dot - New works by Australian artists

'Beyond the Papunya Dot' invites eight Australian artists and an art collective to present their vision of the Aboriginal art world through the exhibition of new works. It will open at the same time as the exhibition 'Tjukurrjtjanu: Origins of Western Desert Art' taking place in the Musée du Quai Branly in Paris in October. 'Beyond the Papunya Dot' is an echo to this superb project. Designed by the National Gallery of Victoria in Melbourne, 'Tjukurrjtjanu' celebrates the 40th anniversary of Papunya Tula in 1971-72 by the founding artists of the Western Desert art movement. The exhibition 'Beyond the Papunya Dot' aims to give a voice to very different artists working with a large variety of media and shows other aspects of the Australian art world than the well-known dot paintings.

Warning: *Aboriginal and Torres Strait Islander people should be aware that this catalogue may contain images or names of people who have since passed away.*

Editors: Diff' Art Pacific & IDAIA, sous la direction de Géraldine Le Roux

ISBN: 978-0-646-58853-7

© IDAIA & Diff' Art Pacific, 2012. All rights reserved.
All artwork images copyright of the artists.

Sommaire

Essai

Le Point de Papunya	4
Beyond the Dot	6

Artistes

Lydia Balbal	8
Dacchi Dang	10
Janelle Evans	12
Jenny Fraser	14
GhostNets Australia	16
Florence Gutchen	18
Tania Mason	20
Alick Tipoti	22
Regina Wilson	24

Carte	26
Remerciements	27

Contents

Essay

Le Point de Papunya	4
Beyond the Dot	6

Artists

Lydia Balbal	8
Dacchi Dang	10
Janelle Evans	12
Jenny Fraser	14
GhostNets Australia	16
Florence Gutchen	18
Tania Mason	20
Alick Tipoti	22
Regina Wilson	24

Map	26
Acknowledgements	27

Le Point de Papunya

Pois – points – punctum – appelez-les comme vous voulez –, ils sont avant tout critiques. Lorsque l'on entreprend d'examiner les questions liées à la production culturelle, le point à partir duquel naît notre compréhension est crucial. Tout comme l'est notre point de vue. Tout comme le point que nous essayons de défendre. Ou le point que nous occupons dans l'espace. Dans cette exposition singulière, un certain nombre de points et de contrepoints définissent, renforcent les invisibles paramètres qui prescrivent et proscrivent tout à la fois la manière dont les publics peuvent accéder aux œuvres.

Cette exposition a été partiellement conçue en réponse à une autre exposition, bien plus vaste et accueillie par le Musée du quai Branly à Paris ; si ces deux expositions traitent de l'usage du point dans l'art aborigène australien, elles le font de façons fort différentes. L'exposition la plus grande, intitulée *Aux Sources de la Peinture aborigène* – Australie, Tjukurtjanu, fête le quarantième anniversaire du mouvement de Papunya Tula. Elle est organisée dans un musée consacré à la promotion des productions culturelles non-occidentales – un beau domaine, vaste, exclusif, mais tenu un peu à l'écart de l'effervescence des galeries parisiennes d'art contemporain.

Il y a ceux qui ont fait la critique du caractère exclusif de la politique d'exposition du Musée du quai Branly, jugée similaire à celle d'un ghetto privilégié – un jardin muré où l'isolement des œuvres vient à bout de leur vivacité originelle en les domestiquant. Le choix de regrouper des œuvres non-occidentales dans un seul musée tend (et ce, quelle que soit la générosité ou l'opulence de l'espace dans lequel elles se déploient) à rassembler les œuvres comme des artefacts, des objets fabriqués par la main de l'homme, plutôt que comme des œuvres d'art.

S'ouvrant en marge de l'exposition du Musée du Quai Branly, 'Le Point de Papunya', exposition de proportions plus modestes, propose une réflexion critique sur certaines assertions. On peut compter parmi celles-ci les notions de point, d'indigénité et d'authenticité. En somme, cette exposition a pour but d'ouvrir le débat sur plusieurs points :

1er Point : il est légitime de déclarer qu'à l'échelle internationale la production culturelle contemporaine des Aborigènes australiens est reconnue en tant qu'« art ». Si cette affirmation permet effectivement de la distinguer de

la notion d'« artefact », l'idée même d'« art » et tous les enjeux qu'elle sous-tend sont problématiques, car l'« art aborigène », comme l'a fait remarquer Richard Bell, artiste aborigène contemporain travaillant en milieu urbain, « est un concept blanc ».

2e Point : si l'on considère certaines choses comme étant de l'« art », peut alors s'ouvrir un autre processus, un processus d'assimilation, de supposition et d'aveuglement des subtiles différences qui existent entre des contextes de production variés. Pourtant, et paradoxalement, malgré ce phénomène d'homogénéisation qui fait partie intégrante de l'internationalisation du monde de l'art, les concepts d'éloignement et de différence tendent à perdurer comme signifiants. C'est comme si la production culturelle aborigène était autorisée à pénétrer dans la grande arène de l'« art » tant qu'elle parvient à générer suffisamment d'« éloignement » et de « différence » pour justifier de son droit d'entrée.

3e Point : à en juger par la représentation des artistes aborigènes australiens dans les expositions organisées dans les pays du Nord, il apparaît évident que l'art aborigène d'Australie est, de manière générale, encore associé à une forme d'Altérité exotique. Cela a pour effet d'amplifier sa portée au sein d'un monde de l'art globalisé. Fortement attaché à ce concept d'Altérité, on trouve le postulat que l'art aborigène d'Australie est étroitement lié à une certaine compréhension de « la terre ». Et à un projet cosmologique qui d'une façon ou d'une autre transcende le quotidien. Tout cela est parfait, jusqu'à ce que de telles croyances menacent de franchir les contours du cadre servant à abriter et préserver l'« art », et soient utilisées pour remettre en question les règles, la législation et les revendications relatives à la propriété du sol.

Quand on veut garder intact la catégorie d'« art », ces idées viennent semer le trouble. Mais l'art aborigène australien contemporain est rarement dépourvu de dimension critique. Car il est né d'un esprit de résistance aux processus de colonisation. Il a émergé de la nécessité de s'engager – de traduire et de transformer les idées et les images des traditions culturelles dans de nouvelles langues qui parvenaient à négocier et répondre aux nouveaux contextes.

L'art aborigène australien est profondément, irrévocablement exécuté dans un esprit critique. Les artistes aborigènes contemporains du collectif urbain proppaNOW ont rejeté le motif pictural du point parce qu'on l'associe trop avec le type de mentalité « ooga booga »² utilisée comme

faux signe d'« authenticité ». Depuis que l'émergence de la peinture acrylique aborigène contemporaine a été assimilée au mouvement de Papunya au début des années 1970, les toiles pointillistes sont devenues des portraits-robots et des marqueurs d'aborigénéité pour ceux qui ne sont pas prêts à prendre le temps de regarder plus longuement et de s'investir plus profondément.

Cette exposition invite les visiteurs à renouveler leur réflexion sur le point, et à cette fin, le commissaire a convié à la fois des artistes aborigènes et des artistes non-aborigènes à participer. Il s'agit d'un sujet controversé et souvent discuté. Les réponses à l'idée du point dans l'œuvre des artistes aborigènes présentés dans l'exposition sont aussi variées que les expériences de ces mêmes artistes et les contextes dans lesquels les œuvres sont nées.

Les points des peintures de Regina Pilawuk Wilson renvoient à Peppimenarti, un territoire et une culture distincts de Papunya, dans le Territoire du Nord, que l'artiste raconte et dévoile dans son œuvre en y transposant, de manière très sophistiquée, les formes et les motifs tressés traditionnels de son pays, ainsi que les peintures utilisées dans ses cérémonies.

Parmi les clins d'œil incisifs et mordants du travail multi-média de Jenny Fraser figure le détournement des écrans vidéo pixellisés qui lui sert de point de départ pour formuler des réponses critiques au mode de vie contemporain australien, tandis que les points qui constituent le sujet même de l'œuvre de Janelle Evans distinguent les arbres indigènes marqués pour le défrichage, comme autant d'effrayants échos des tentatives passées de génocide.

Les amples points qui se chevauchent dans l'œuvre de Lydia Balbal, une femme mangala, traduisent une conception très spécifique du territoire. Bien qu'elle parle la même langue que les artistes de Papunya, Lydia refuse de faire des généralisations sur leur pays, lequel est marqué par de nombreuses strates de Loi et de responsabilités, invisibles aux yeux des non-initiés.

Les œuvres des artistes de GhostNets Australia, en revanche, jouent un double rôle : elles fournissent des points de données scientifiques en même temps qu'elles constituent un réseau de nœuds de communication qui contribue à la sauvegarde de la vie marine au large des côtes.

Les tableaux d'Alick Tipoti reflètent la conception que son peuple originaire de l'île de Badu dans les îles du Détroit

de Torres a de la lumière. Les images qu'il élabore mettent en relation les étoiles, esprits ancestraux, et les masques Mawa, lesquels confèrent aux danseurs qui les portent le pouvoir de « voyager vers d'autres royaumes ».

Inspirée par les artistes de Papunya, Tania Mason réalise une œuvre sur l'idée du point de contact, du toucher, – ce qui se joue au niveau de la surface d'une œuvre d'art - ce processus qui fait que les artistes partagent quelque chose en terme d'expérience, de lieu et de création.

Dacchi Dang, Australien d'origine sino-vietnamienne, se sert de la petite ouverture en forme de point de son sténopé comme d'une métaphore. Dans ces images, le sténopé est simultanément instrument et sujet de la création, ré-émergent comme un petit point d'ancrage, une patrie temporaire ou peut-être comme la coque de l'embarcation des boat-people dans laquelle il fit autrefois son dangereux périple pour rejoindre les côtes australiennes.

Les œuvres de ces artistes ont été mises en lien pour créer un ensemble de points de référence qui suggère une cartographie infiniment plus subtile et engageante qu'une simple appréhension de l'Australie selon une dynamique noir/blanc. Ces œuvres ouvrent des prismes à travers lesquels se réfractent des relations, des idées, des corrélations et des points de vue en pleine évolution, qui invitent à des approches plus profondes que de simples lectures de surface ne le permettraient.

Patricia Hoffie

Patricia Hoffie est une artiste de Brisbane qui est également professeur au Queensland College of Art, Griffith University, où elle occupe le poste de Directrice du SECAP (Sustainable Environment Through Culture, Asia Pacific). Elle est aussi à la tête de la Chaire Orbicom pour la Communication au sein de l'UNESCO.

¹ Le tableau de l'artiste Richard Bell, résidant à Brisbane, intitulé 20th Telstra a obtenu le National Aboriginal Arts Award en août 2003. Celle de ses œuvres qui fut récompensée était intitulée Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem), ou "Aboriginal Art Its a White Thing" a remporté le 20e Telstra National Aboriginal Arts Award en août 2003. Cette idée est plus amplement développée dans son essai intitulé Bell's Theorem.

² « Ces artistes ont développé une esthétique aborigène urbaine sophistiquée, qui contraste avec ce qu'ils appellent la mentalité « Ooga-Booga » qui cherche à stigmatiser la culture aborigène comme fondamentalement statique et primitive. (<http://www.georgepetelingallery.com.au/articles.html>).

Beyond the Dot

Dots – points – punctum – call them what you will - are nothing if not critical. When questions about cultural production are under consideration, the point from which your understanding begins is crucial. As is your point of view. As is the point you might be trying to make. As is the point at which you are positioned in space. In this particular exhibition a number of points and counterpoints define, underpin the invisible parameters that both prescribe and proscribe the way audiences are able to access the work.

This is an exhibition planned partly as a response to another, much larger exhibition held at Musée du quai Branly in Paris; while both exhibitions deal with the use of the dot in Indigenous Australian art, they do so in very different ways. The larger exhibition titled *Tjukurrjanu: Origins of Western Desert Art* celebrates the forty-year anniversary of the Papunya Tula movement. It is hosted in a museum devoted to housing the cultural production of Indigenous peoples – a beautiful, expansive, exclusive domain that is just that removed from the cut and thrust of contemporary art galleries in Paris.

There are those who have critiqued the exclusiveness of the Musée du quai Branly's exhibiting policy as being akin to that of a privileged ghetto – a walled garden where the critical edginess of the work is tamed by its isolation. The decision to assimilate Indigenous work together in one museum tends, no matter how generous or opulent the space, to herd the works together as artefacts rather than as art. On the other hand this exhibition '*Beyond the Papunya Dot*' occupies a space on the edges – a more modestly scaled show that aims to critically reflect on some assumptions. These include ideas about the dot, Indigeneity, and authenticity. In short, the exhibition aims to open a number of points up to question:

Point 1: it's fair to say that, internationally, contemporary Australian Indigenous cultural production is recognized as 'art'. While this might be one remove from the fire of 'artefact', the frying pan of 'art' has a whole different set of problems of its own, for "art", as contemporary urban-based Indigenous artist Richard Bell has reminded us, "is a white thing".

Point 2: from the point of view that we assume things to be 'art', a process of assimilation, assumption and blindness to the subtle diversities of contexts of production can slowly

accrue. And yet, paradoxically, despite this homogenizing process that is part of the internationalized world of art, concepts of remoteness and difference tend to continue as signifiers of value. It's as if Indigenous cultural production is allowed access into the big arena of 'art' so long as it manages to generate sufficient measures 'difference' or 'remoteness' to pay its dues.

Point 3: judging from representation of Indigenous Australian artists in exhibitions north of the equator, it's apparent that Indigenous art from Australia is, generally speaking, still associated with a kind of exotic Otherness. This has the effect of magnifying its value within a globalized art world. And closely associated with that Otherness is the assumption that Indigenous art from Australia is closely tied to an understanding of 'the land'. And to a cosmological blueprint that somehow goes beyond the everyday. All of which is fine until such beliefs threaten to move beyond the realm put aside for the safe housing of 'art', and are used to challenge laws and legislation and land claims.

If you want to keep the category of 'art' safe and tidy, these are troubling thoughts. But contemporary Indigenous Australian art is rarely non-critical. For contemporary Indigenous art from Australia was born from a spirit of resistance to the processes of colonization. It emerged from a sense of the need to engage – to translate and transform ideas and images from cultural traditions that emerged in the past into new languages that were able to negotiate and respond to contemporary contexts.

Australian Indigenous art is deeply, irrevocably performed in a spirit of critique. Contemporary Indigenous artists from the urban-based proppaNOW collective have dismissed dot painting as associated with the kind of "ooga booga"² mentality used as a false blueprint of 'authenticity'. Since the emergence of contemporary Indigenous acrylic painting associated with the Papunya movement in the early 1970s, dot paintings have become instant-identikit markers of Aboriginality for those who are not prepared to take the time to look longer and engage more deeply.

This exhibition invites viewers to think about the dot in new ways, and to this end has invited both Indigenous and non-Indigenous artists to contribute. This is a highly contentious issue, especially in Australia where the parameters of Indigeneity and its signifiers are hotly contested on a daily basis. The responses to the idea of the dot in the work of Indigenous artists in the exhibition are as diverse as the experiences of each artist and the contexts from which the work has emerged.

The dots in the paintings of Regina Pilawuk Wilson relate to territory and context far removed from Papunya, in Peppimenarti in the Northern Territory where the traditional woven forms, weaving patterns and ceremonial body patterns of her country have been carried through into the sophisticated surfaces of her work.

In the biting, incisive wit of Jenny Fraser's new media work the dot screen of video is used as a primary reference in her critical responses to contemporary life in Australia, whereas the dots that form the subject matter of Janelle Evans' work mark out native trees selected for clearing, evoking chilling echoes of past attempts at genocide.

The loose, overlapping dots in the work of Lydia Balbal, a Mangala woman, address a very particular idea about place. Although she speaks the traditional language of the Papunya artists, Lydia refuses to generalize about a tract of country that is marked with infinite layers of law and responsibilities that are invisible to the uninformed.

The work of the artists from GhostNets Australia, on the other hand, performs a double role as providing both points of scientific data as well as being nodes on a communication network that helps sustain off-shore marine life.

The paintings of Alick Tipoti draw from Torres Strait Island interpretations of points of light and points of reference for his Badu Island culture. His images draw connections between these stars, ancestral spirits and traditional Mawa masks that enable the dancers that wear them to 'travel to other realms'.

Drawing inspiration from artists from Papunya, Tania Mason produces work centred on the idea of the point of touch – the connection to the surface of the artwork, and to the process that joins artists to experience, place and creation.

Dacchi Dang, a Chinese-Vietnamese Australian, uses the tiny dot-like aperture of the pinhole camera as a metaphor. In these images, the pinhole camera is simultaneously the tool and the subject of production, re-emerging as a little temporary home or perhaps as the hull of a refugee boat in which he once made his perilous journey to Australian shorelines.

The works of these artists have been linked together like loosely connected points of reference that suggest cartographies that are infinitely more subtle and engaging than a simple black/white understanding of Australia. They offer

peep-holes into evolving relationships, ideas, correlations and points of view that invite deeper understandings than surface readings will allow.

Patricia Hoffie

Patricia Hoffie is a Brisbane-based artist who is a professor at the Queensland College of Art, Griffith University where she is Director of SECAP (Sustainable Environment through Culture, Asia-Pacific) and holds the UNESCO Orbicom Chair in Communications.

¹ Brisbane-based artist Richard Bell won the 20th Telstra National Aboriginal Arts Award in August 2003. His winning entry was titled *Scientia E Metaphysica* (Bell's Theorem), with a painting showing the expression "Aboriginal Art. Its a White Thing". The statement is more fully developed in his essay titled "Bell's Theorem".

² "These artists have developed a sophisticated citybred Aboriginal aesthetic in contrast to what they call the 'Ooga-Booga' mentality that seeks to cast indigenous culture as inherently static and primitive" (<http://www.georgepetelingallery.com.au/articles.html>).

Lydía Balboa



Martakulu, 2011
acrylic on linen, 106 x 61cm

Biographie

Lydia Balbal est née vers 1958 ; elle a grandi près de Punmu, dans le Grand Désert de Sable et a commencé à peindre à l'acrylique en 2007.

Balbal peint d'importants sites naturels, principalement des points d'eau situés dans les régions de Mangala et Yulparitja qu'elle représente de manière abstraite en superposant de larges points de couleur. En mélangeant des oranges, des rouges, des verts avec des teintes beaucoup plus douces, Balbal invite le visiteur à un voyage à travers les vastes paysages désertiques de son pays natal.

Cinq expositions individuelles lui ont déjà été consacrées en Australie et elle est représentée dans plusieurs collections publiques en Australie et aux Pays-Bas.

Le mot de l'artiste

« Je parle le Pintubi, langue associée au territoire traditionnel des artistes de Papunya. Je ne peux pas commenter leur travail et je ne vois pas de rapport avec le mien. Ils font ce qu'ils font, moi je peins ma terre natale située à côté de Mangala. Parfois nous participons à des cérémonies rituelles avec les Pintubi mais Papunya n'est pas mon pays. Mes oeuvres viennent de Martakulu, un point d'eau situé près de Punmu et de la Canning Stock Route dans le grand désert de sable en Australie Occidentale, c'est mon pays. C'est un pays de femmes, qui appartient rituellement aux femmes. Il y a longtemps, un homme de la Loi est venu jusqu'à ce pays ; lui est rentré chez lui, il a laissé sa femme et son enfant. Elles ont fait du feu, se sont installées, ont cuisiné du mayi (nourriture du bush) puis elles ont commencé à pleurer pour leur mari et père. Ces larmes ont créé le point d'eau. »

Biography

Lydia Balbal was born around 1958. She grew up near Punmu in the Great Sandy Desert, and started painting with acrylic in 2007.

She paints important waterholes in Mangala and Yulparitja country, using a striking abstract technique of overlapping loose dots. By mixing deep, earthy oranges, reds and greens with softer hues, Lydia manages to take the viewer on an emotional journey through the vastness of her desert landscapes. She has had five solo exhibitions in Australia and is part of major public collections in Australia and the Netherlands.

Artist statement

« I speak Pintubi, which is the traditional country of the Papunya artists. I cannot comment on their work and do not think about it in relation to my own painting. They do what they do, I paint my own country Mangala side. Sometimes we had law business with Pintubi but it is not my country. These works are of Martakulu which is a soak out near Punmu near the Canning Stock Route in the Great Sandy Desert in Western Australia, it is my country. It is strong women country, it is part of the women's law line. Long time ago a law man he comes up to this country, he went home and left his wife and baby. They make him fire and sit down, cook mayi (bush food) and then started to cry for her husband. Her tears made that soak. It is important country this one. »

Dacchi Dang



Piece of Land and Sea II, 2012
pigment print on photo rag, 54 x 67 cm

Biographie

D'origine sino-vietnamienne, Dacchi Dang est né à Saigon en 1966. Il était l'un des premiers boat-people à demander asile à l'Australie.

La pratique artistique qu'il a développée ces vingt-cinq dernières années pense le concept de l'artiste comme « explorateur » en tant que signifiant poétique du Soi. Il utilise la notion de l'explorateur pour interroger les différences et les similitudes entre son héritage culturel et son nouvel environnement australien.

Regardé comme l'un des plus importants artistes issu de la diaspora vietnamienne, Dacchi Dang expose depuis le début des années 1990. Son travail est représenté dans des collections nationales et internationales.

Le mot de l'artiste

« Le sténopé agit comme une sorte de symbole de l'exploration culturelle, l'ouverture circulaire symbolisant le point de contact du regardeur sur le monde extérieur. L'appareil photo permet de défier la réalité, un peu comme nous voyons les choses en rêve. La lentille amène à une trajectoire de la multiplicité. Les points de départ et d'arrivée sont aussi d'importants marqueurs pour les membres de la diaspora vietnamienne ; ceux-ci sont coupés de leur identité culturelle et se retrouvent plongés dans une autre culture avec des langues et des coutumes inconnues. Le point a été utilisé pour nous différencier de l'autre, c'est un point de référence, pour nous voir au passé et au présent, et même un point de projection de notre futur. »

Biography

Chinese Vietnamese artist Dacchi Dang was born in Saigon in 1966 and arrived in Australia, as one of the original 'boat people'.

Dacchi's artistic practice over the past twenty-five years has encompassed the concept of the artist as 'explorer' as a layered poetic signifier of self. He uses this notion of the explorer to proactively negotiate the differences and/or similarities between his own cultural heritage and that of his new home environment in Australia.

Widely regarded as one of the most important Australian artists to emerge from the Vietnamese diaspora, Dang has exhibited since the early 1990s and his works are held in both national and international collections.

Artist statement

« The pinhole camera offers a kind of symbol of cultural exploration, where the circular apertures symbolises the contact point of the viewer with the outside world. The pinhole camera offers a way of challenge structured reality in similar ways to how we see things in our dreams. The camera lens leads to a trajectory of multiplicity. The twin points of departure and arrival are also important markers for members of the Vietnamese diaspora; they are departed from their past cultural identity and arrived, or found themselves place, within a new unknown culture, language and customs. Point has been used to differential ourselves and other, it is a point of reference, point in time to see us in past and present even project of our future.»

Janelle Evans



What is Aboriginal art ?, 2012
Video still, Richard Bell in conversation, DVPAL Stereo, 12 mins

Biographie

Janelle Evans est une artiste australienne d'origine aborigène, suédoise, allemande et anglo-saxonne. Dans son œuvre plastique, elle travaille la gravure, la peinture et la vidéo. Elle écrit et dirige également des œuvres pour le théâtre, le cinéma, la télévision et la radio en Australie et en Europe. Elle a également produit pour Dacchi Dang un court-métrage intitulé *Phoenix* qui fut projeté au Sydney Festival en 2011 et un film d'animation, *Captain van Dang*, projeté au Sydney Festival en 2012.

Le mot de l'artiste

« Depuis que les galeries et les salles de ventes ont donné aux peintures de Papunya Tula une place prédominante dans les années 1980, le monde s'est mis à voir l'art aborigène comme une forme picturale de points et de lignes exprimant le « Temps de la création » et symbolisant une relation intime à la terre pour les artistes du centre et du nord de l'Australie. Les artistes aborigènes urbains descendant des générations déplacées par le colonialisme sont souvent exclus du marché de l'art sous le prétexte qu'ils ne sont pas « authentiques ». Leurs travaux, qui ont une orientation politique et qui ne sont pas construits selon la technique des points et des lignes, sont devenus ce que la commissaire d'exposition aborigène Margo Neale (2010 : 34) appelle « une stratégie de survie culturelle » et « un site activant l'agencéité autochtone ». »

Dans cette vidéo, Janelle Evans s'entretient avec Richard Bell sur sa vision de l'art aborigène et de l'identité. Bell est un artiste aborigène installé à Brisbane connu pour sa critique acerbe de l'industrie artistique australienne.

Biography

Janelle Evans is an Australian artist of Aboriginal, Swedish, German and Anglo-Celtic descent. Janelle's art practice has incorporated printmaking, painting and video performance pieces, as well as writing and directing for theatre, film, television and radio in Australia and Europe. She has participated in a number of group and solo exhibitions in Australia and overseas and produced a short film titled *Phoenix* for Dacchi Dang which screened at the Sydney Festival in 2011 and an animated short film titled *Captain van Dang* which screened at the Sydney Festival in 2012.

Artist statement

« Since Papunya Tula art exploded into galleries and auction houses in the 1980s, the world has come to view Aboriginal art as a stylistic form of dots and lines which symbolises connection to land and Dreaming for Central Australian and Arnhem Land artists. Urban Aboriginal artists, who are the descendants of those displaced by colonialism, are often excluded from the market due to the ill-conceived notion that they are not "authentic". Their work, which is often political and does not use representational dots and lines, has "become a strategy for cultural survival and a site for activating Indigenous agency". »

In this short film, Janelle Evans talks with Richard Bell about his notions of Aboriginal art and identity. Brisbane based, urban Aboriginal artist, Richard Bell has often been outspoken in his critique of an industry that recognizes and promotes 'dot painting' as authentic Aboriginal art, whilst neglecting art by urban based Indigenous artists as in-authentic.

¹ Margo Neale, "Learning to be ProppaNow: Aboriginal artists' collective ProppaNow" in *Artlink* vol.30 no.1, 2010, p. 34.

Jenny Fraser



Taste some of Mama's home cookin', Adolf!

Still from 'Name that Beach Movie' video study, 2012
100 x 50 cm

Biographie

Jenny Fraser est née en 1971 à Mareeba, dans le Queensland. C'est une artiste multi-média qui s'intéresse particulièrement au film. Son œuvre est représentée dans des collections nationales et internationales. Elle est également reconnue au niveau mondial pour son travail de commissariat d'exposition autour de l'art des nouveaux média chez les artistes autochtones.

Le mot de l'artiste

« À travers des séquences tirées de blockbusters, 'name that beach movie' examine des processus courants de colonisation. Quand une action se répète certains disent 'I've seen that movie', « je connais ce film ». C'est une expression ambiguë de rejet/résignation/fatigue émotionnelle. Elle illustre un sentiment de prédictibilité, le fait que l'histoire se reproduise à nouveau.

Mais si vous n'avez pas vu le film ou que vous ne connaissez pas l'histoire, l'expression peut permettre d'ouvrir la discussion. L'action de nommer et de définir est une manière d'amenuiser le pouvoir des actions néo-libérales. 'name that movie' est construit comme un jeu de devinettes dont le but est de reconnaître le film. Si vous ne connaissez pas le film, alors, quand vous vous trouvez sur le sofa, gardez bien les yeux ouverts - et si vous reconnaissez ces pratiques de colonisation, levez-vous du sofa, et avec votre langue acérée, continuez à nommer les films. 'name that beach movie' est une interrogation filmique des espaces littoraux, en ce qu'ils sont des espaces de tensions, des espaces disputés. Les films sur la Beach culture traduisent indirectement beaucoup des « culture wars », reflétant des situations problématiques d'appartenance, d'identité, de propriété, de droit et des conflits qui en résultent. »

Biography

Jenny Fraser was born in Mareeba, Queensland, in 1971. As an artist, she works with diverse media and has a strong screen-based practice. Her work is held in national and international collections. She is also internationally recognised for her curatorial work on Indigenous new media art.

Artist statement

« 'Name that beach movie' explores common colonisation techniques through the "god's eye" of mainstream movies with an international reach. When witnessing a recurring action, some say 'I've seen that movie'. It is an ambiguous expression of dismissal/resignation/fatigue, recognising predictability and history repeating itself.

Unless of course you haven't seen the movie or are unaware of the history, then the expression is a way of opening up discussion. Naming and defining is a way of breaking down the power of neo-liberal actions. 'name that movie' is a video that's set up like a guessing game, which aim is to name the movie. If you don't recognise these movies then when you're next on the couch – keep your sharp eye open. If you do recognise these colonisation techniques, then you need to get off the couch – with your sharp tongue! Keep naming the movies.

'Name that beach movie' is a video study specific to the fascination with coastal areas as a contested site. Most beach movies subconsciously say a lot about culture wars, often mirroring issues of belonging, identity, ownership, entitlement and consequent conflict. »

GhostNets Australia



Northern Peninsula Area Home and Community Care and Ladies from Seisia, Umagico, Injinoo and Bamaga,
Gecko, 2012

ghost nets, 120 x 67 cm

Photo by Justin Bishop, courtesy Cairns Regional Gallery

Présentation

Les « ghost nets » sont des filets de pêche qui ont été abandonnés en mer, perdus accidentellement ou jetés délibérément à l'eau. Ils représentent un terrible danger pour la faune marine, notamment les tortues. L'organisme GhostNets Australia coordonne le ramassage de ces « filets-fantômes » et autres débris marins par des rangers aborigènes installés le long des côtes nord de l'Australie.

Récemment, des artistes aborigènes locaux ont commencé à intégrer ces filets dans leur création. Ces œuvres portent l'histoire de ces « filets-fantômes », le lieu d'origine du filet, la plage sur laquelle il a été ramassé et le processus par lequel il a été détourné de sa fonction initiale et transformé en une création artistique.

Lynnette Griffiths et Marion Gaemers travaillent comme coordinateurs artistiques pour GhostNets Australia et animent des ateliers pour femmes au centre de soin à Injinoo. Lors d'un de ces ateliers fut réalisée une œuvre collective, *Gekko*.

Les artistes sont originaires de cinq communautés, Injinoo, Umagico, Bamaga, New Mapoon et Seisia, situées à la pointe nord du continent australien; cette région fait face aux îles du Déroit de Torres.

Presentation

Ghost nets are nets that have been lost or cast off at sea. They cause enormous damage to marine fauna especially turtles. GhostNets Australia coordinates the removal of ghost nets and other marine debris from beaches along Australia's remote northern coastline by Indigenous ranger groups who live there. Recently Indigenous artists from these remote communities started incorporating retrieved ghost nets in works of art. These works contain the whole ghost net story, from where the net has travelled and what it has caught to where it has washed ashore and been made into something beautiful. That this most destructive material is being transformed into works of art is a wonder.

GhostNets Australia's art facilitators Lynnette Griffiths and Marion Gaemers ran community workshops for women at the Injinoo Healing Centre. Women from the surrounding five communities attended to create the collaborative artwork 'Gekko'.

The NPA incorporates the communities of Injinoo, Umagico, Bamaga, New Mapoon and Seisia. It is at the very northern tip of the Australian continent and is at the gateway to the Torres Strait Islands.

Florence Gutchien



Usari, 2012
ghost nets, 60 x 10 cm

Biographie

Florence Gutchen est née en 1961 à Poruma, dans le Torres Strait. Sa langue traditionnelle est le kulka Gau-Ya. Elle vit sur l'île de Darnley et en tant qu'artiste elle est représentée par le centre artistique Erub Erwer Meta.

Le mot de l'artiste

« Mon arrière-grand-père, Jérémie Garnier (DiDong) de son nom autochtone, est né en 1861 à Quiberon en France. Il a voyagé jusqu'aux îles du Déroit de Torres en 1902 pour y travailler comme pêcheur de perles. La même année, il épousa Annie Bob et ensemble ils s'installèrent à Poruma (Coconut Island). Quand j'ai commencé à fabriquer Usari – nom qui vient de l'igname et de la légendaire mère de Gelam – je ne savais pas qu'elle voyagerait jusqu'en France. Tout cela est très important pour moi car c'est comme si j'étais l'empreinte de mon arrière-grand-père. À travers cette œuvre, son esprit retourne sur sa terre ancestrale.

Je voudrais qu'elle reste en France. »

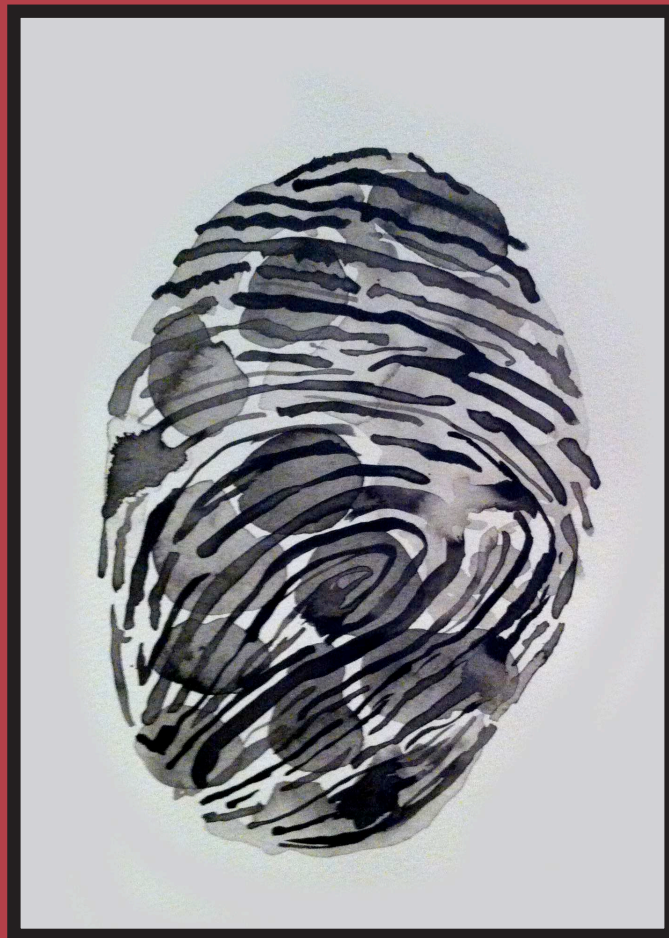
Biography

Florence Gutchen is born in 1961 in Poruma in the Torres Strait. Her traditional language is Kulka Gau-Ya. She currently lives in Darnley Island and her work is represented by the art centre Erub Erwer Meta.

Artist statement

« My great grandfather Jeremie Garnier (DiDong), born in 1861 in Quiberon, France, journeyed to Torres Strait in 1902. He worked as a diver, married Annie Bob in 1902 and settled on Poruma (Coconut Island). When I started making Usari - named after the yam and the legendary mother of Gelam – I had no idea that she would journey as far as France. This is significant to me as it's like I am the footprint for my great grandfather and his spirit is returning to his ancestral homeland through this special piece I have made. I would like her to stay in France. »

TANÍA MASON



Finger Blot lines, 2012
ink on paper, 21 x 29.7 cm

Biographie

Tania Mason est diplômée de la National Art School de Sydney (1997 & 2001) et est actuellement représentée par l'Art House Gallery de Sydney. Elle a obtenu de nombreux prix artistiques et fut lauréate de plusieurs commandes publiques ; elle a notamment travaillé sur le spectacle « Fire bird and other legends » de Diaghilev par l'Australian Ballet en 2009.

Le mot de l'artiste

« Les oeuvres sur papier interrogent la représentation d'une marque singulière, un « point ». L'étude des peintures de Papunya m'a amenée à comprendre que les points sont fait de multiples manières ; ce qui m'intéresse plus particulièrement, c'est la trace de l'empreinte laissée sur chaque oeuvre d'art, faisant de chaque point une marque unique. Dans mon travail, j'utilise mes doigts pour finir des lignes, faire des marques, laisser une empreinte ; parfois, le frottement à vif fait que je laisse sur le papier l'essence de mon propre sang.

Je suis touchée par les histoires aborigènes et la façon dont les Aborigènes expriment leur histoire à travers des lignes de chants, des pétroglyphes et des dessins sur corps et sur toile. Mes petites sculptures font référence à une histoire aborigène, celle qui raconte « comment le serpent est venu du nord ». Je m'intéresse à ce qui reste sur ce site, notamment les motifs préservés sur la roche et qui représentent les traces du serpent. »

Biography

Tania Mason graduated in 1997 at the National Art School, East Sydney in Fine Arts and in 2001 with a Degree in Fine Arts. She has since then exhibited both solo and group shows within Australia and Europe and is currently represented by Art House Gallery in Sydney. Mason has won several art prizes and has been the recipient of commissions from major Australian organisations such as the Australian Ballet, working on a visual response to the Diaghilev's Ballets Russes 'Fire bird and other legends' in 2009.

Artist statement

« The works on paper are concerned with the representation of a single and individual mark 'a dot'! After much study of Papunya Tula paintings, I discovered that in particular the 'dot' was made in various ways; mainly what interested me was the remaining finger print left on each work, making every 'dot' unique! In my own work I use my finger to finish the lines, make a mark, leaving a finger print, sometimes rubbing my finger print raw where essence of my own blood is left on the paper.

I am touched by Australian Indigenous stories and how people express their history through song (storyline), rock patterns, and drawings on the body and on canvas. My small sculptures make reference to one particular Indigenous story, "how the snake came from the north". I am interested in what remains in this particular area, mostly untouched rock patterns, the marks of the snake. »

Alick Típotí



Mawal 1, 2012
acrylic on canvas, 71 x 137 cm

Biographie

Alick Tipoti, né en 1975 dans le Détroit de Torres, est l'un des derniers à parler la langue antique de l'île de Badu. Entre tradition et modernité, sa voix raconte les légendes de son pays dans ce langage historique, incorporé aux chants qu'il compose puis chorégraphie.

Alick se sait responsable de la transmission de sa culture et espère que son leadership artistique inspirera les nouvelles générations d'insulaires. Ses créations sont un moyen de préserver cet héritage culturel.

Ses linogravures sont exposées en Australie à la National Gallery et au National Museum, ainsi que dans de nombreux musées en Australie, en Nouvelle Calédonie et au Royaume-Uni. Il a fait l'objet de cinq expositions individuelles et fit partie de la 18^e Biennale d'art contemporain de Sydney et de la 2nde Triennale d'art indigène de Canberra.

Le mot de l'artiste

« Les peintures que je souhaite présenter pour cette exposition s'inspirent des masques Mawa, des Esprits et des Etoiles. Les constellations d'étoiles sont très courantes dans de nombreuses cultures ancestrales. C'est un élément qui nous connecte en tant qu'individus.

La peinture ou la sculpture d'un masque spirituel n'est qu'un objet accroché au mur. Pour prendre vie, elle doit être accompagnée de musiques, de chants et de danses. Dans ma culture, beaucoup de rituels sacrés, de spectacles et d'informations circulent sur les masques Mawa. Mais à cause du protocole culturel, nous, Insulaires du Détroit de Torres, ne pouvons que vulgariser de telles informations pour le monde extérieur.

Mes peintures sont basées sur l'identité cachée. La technique picturale vise la transmission d'un sentiment se rapprochant de l'expression « cracks in the masks ». Quand un danseur porte un masque Mawa pour des rituels spirituels sacrés, il voyage vers un autre royaume. »

Biography

Alick Tipoti was born in 1975 in the Torres Strait Islands. Observing the fast disappearance of the Indigenous language of the Badu Island, Tipoti chose to incorporate it in his art. Suspended between modernism and tradition, his voice recalls the legends of his land, by composing chants in this ancient language which he then turns into choreography.

Tipoti strongly believes in his duty to communicate his culture and hopes that his artistic leadership will inspire younger generations. His art serves the guardianship of cultural heritage.

His linocut prints are displayed in the National Gallery of Australia, the National Museum of Australia as well as many academic and regional galleries in Australia, New Caledonia and the United Kingdom. He already had 5 solo exhibitions and exhibited in the 18th Biennale of Sydney and in the 2nd National Indigenous Art Triennial of Canberra.

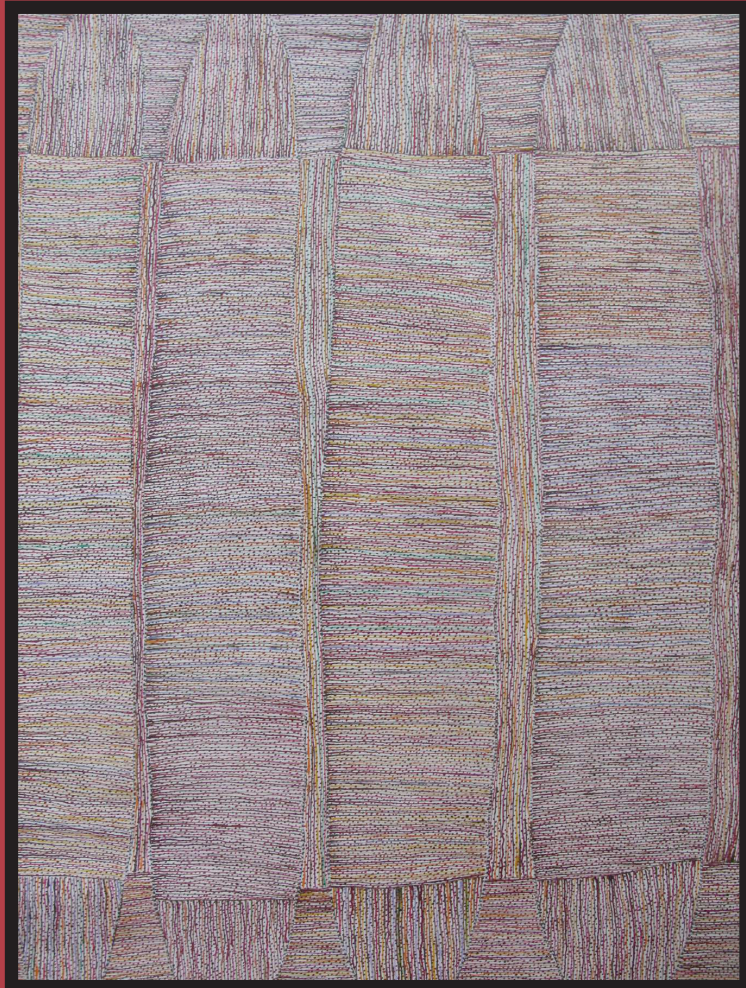
Artist statement

« The paintings I wish to present as my contribution towards this exhibition are based on Mawa Masks, the Spirits and the Stars. Star constellations are very common in many ancient cultures. This is one element that connects us as one.

A Painting or a sculpture of a spiritual Mask is just an object on the wall. It must be accompanied by songs, chants & dance for it to come alive. In my culture, there are many sacred rituals, performances & information about Mawa masks. As a Cultural Protocol, we as Torres Strait Islanders can only generalise on such information to the outside world.

My paintings are based on the hidden identity. The painting technique aims to give the viewer and ancient feel like the term "Cracks in the Masks". When a Mawa mask is worn for spiritual sacred rituals, the dancer travels to another realm. »

Regina Wilson



Message sticks, 2012
acrylic on canvas, 120 x 200 cm

Biographie

Née en 1948, Regina Pilawuk Wilson fait partie du peuple Ngan'Gikurrunggurr et vit dans la communauté isolée de Peppimenarti (Territoire du Nord). Femme initiée et leader dans sa communauté, elle permit dès 2001 le développement d'une approche artistique contemporaine, donnant naissance à un nouveau mouvement aux peintures innovantes d'une grande finesse. Ces peintures reprennent les motifs du tressage traditionnel et les motifs de durrmu – les points peints sur le corps lors des cérémonies rituelles. En transposant sur des toiles les formes des objets traditionnels jusque-là tressés en trois dimensions, à partir des fibres naturelles de pandanus et de palmier, c'est un nouveau mouvement à part entière qui s'est formé dans cette région du nord de l'Australie.

Une autre pratique traditionnelle très importante est également célébrée dans les œuvres de Regina Wilson : les « bâtons messagers », forme de communication entre les communautés, dont l'aspect texturé est reproduit sur la toile.

Complexes et spectaculaires, ses peintures ont rapidement attiré l'attention des critiques ; en 2003, elle gagnait le célèbre prix de peinture du Telstra National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Award, et en 2007, elle créait le centre d'art Durrmu Arts.

Présentation

Durrmu, ce sont des motifs, des points, de la danse, qui incarnent les cérémonies du peuple Ngan'gikurrunggurr et les peintures corporelles ancestrales. Ces topographies de points vibrantes et ondulantes évoquent les rythmes du pays Ngan'gi. Dans Message Sticks, la forme des objets culturels texturés, symboles de la force de la communication et de la culture aborigènes, est appliquée sur un champ de points.

Biography

Regina Pilawuk Wilson is an Ngan'Gikurrunggurr artist born in 1948, based in the remote community of Peppimenarti (Northern Territory).

She was instrumental in the move to contemporary by Peppimenarti artists in 2001 resulting in a new movement producing innovative canvases of great finesse. The paintings of Peppimenarti are based upon traditional weaving patterns and durrmu – ceremonial body painting dot – designs. By transferring historic three-dimensional woven forms (pandanus and sand-palm fiber weaving objects) onto canvas, it resulted in an innovative movement within Indigenous art of the Top End. Regina also celebrates the cultural significance of 'message sticks' – a traditional form of communication between communities – in her paintings, transposing their densely textured qualities onto the canvas.

Regina's spectacular, intricate paintings quickly captured the attention of art lovers and critics, and in 2003 she won the General Painting Prize at the Telstra Aboriginal and Torres Strait Islander Art Award. She established the art centre (artist cooperative) Durrmu Arts in 2007.

Presentation

Regina Pilawuk Wilson's dotted paintings are durrmu: design, dot, dance. They are embodiments of the ceremony of the Ngan'gikurrunggurr people, and the ancestral markings placed upon the body. Wilson creates vibrating, undulating topographies of dots, evoking the rhythms of Ngan'gi country. Her Message Stick painting uses a dotted field upon which to place the textured cultural article, a symbol of the strength of Indigenous communication and culture.

carte | map



