

Políticas públicas e estratégias de fomento para as artes indígenas: o modelo australiano

Ilana Seltzer Goldstein

(Universidade Federal de São Paulo — Unifesp, São Paulo/SP, Brasil)

RESUMO — Políticas públicas e estratégias de fomento para as artes indígenas: o modelo australiano — O presente texto aborda as estratégias de fomento às artes indígenas desenvolvidas na Austrália, que incluem premiações, um código de conduta comercial, apoio do governo federal às cooperativas indígenas, entre outras medidas. O caso australiano é único no mundo, em termos do grau de institucionalização, visibilidade e valorização que os artistas aborígenes atingiram. Nesse sentido, oferece um contraste interessante para se refletir sobre o contexto latino-americano. Também suscita questões de cunho ético e político, em se tratando de um país com passado colonial tão violento.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena. Políticas públicas. Austrália. Arte e política.

ABSTRACT — Public policies and strategies for the promotion of indigenous arts: the Australian model — This paper discusses some strategies developed in Australia to promote indigenous arts, including awards, codes of conduct for museums and traders, and support from the federal government to indigenous cooperatives. The Australian case is probably unique in the world in terms of the visibility, institutionalization and value that Aboriginal artists have achieved. In this sense, it offers an interesting contrast to reflect on the Latin American context. It also raises issues of ethical and political nature, in the case of a country with such a violent colonial past.

KEYWORDS

Indigenous arts. Public policies. Australia. Arts and politics.

Introdução

Bom dia. Estou muito contente de estar aqui. Obrigada, Ana Mae Barbosa, e Sesc São Paulo, pelo convite e pela organização deste evento tão rico.

Confesso que eu estaria tentada a mudar minha fala, pois fui provocada pela apresentação do professor Mário, que me antecedeu, sobretudo quando ele perguntou: “a arte é uma categoria válida para todos os povos e culturas ou é uma concepção hegemônico-ocidental que a gente impõe para os não-ocidentais, para os não hegemônicos?”. Eu teria vontade de discutir a concepção de arte, artisticidade ou expressividade para os povos indígenas. Tenho pensado um pouco sobre isso a partir das formas expressivas ameríndias, dos povos indígenas que vivem no território que a gente chama hoje de Brasil. Poderia dar alguns exemplos de como, nas artes

ameríndias, não costuma haver separação entre arte e vida, entre religião e medicina, entre as esferas estética e política. Beleza e eficácia, forma e agência estão interligadas.

Mas, após essa falsa propaganda da fala que não vou fazer, em respeito aos organizadores do evento passo ao tema sobre o qual fui convidada a discorrer, que foi objeto de minha tese de doutorado na Unicamp: as estratégias para o fomento das artes indígenas desenvolvidas na Austrália. Trata-se de um tema sobre o qual a gente costuma saber pouco, aqui no Brasil. No entanto, é muito relevante para os profissionais das artes, da cultura, da educação e da gestão de políticas públicas.

O caso australiano é único no mundo. O grau de institucionalização e visibilidade que os artistas aborígenes australianos atingiram só encontra alguma equivalência no Canadá, em menor escala nos Estados Unidos e no México.

O modelo australiano resulta de uma conjunção de políticas públicas desenvolvidas pelo governo, iniciativas e agenciamentos dos próprios povos indígenas e uma certa abertura do mercado privado também, dos colecionadores e marchands, além da parceria dos antropólogos, educadores, curadores e videomakers que trabalham com povos os indígenas lá. Essa constelação de sujeitos e instituições levou ao surgimento de diversos movimentos artísticos aborígenes, que não vou ter tempo de apresentar. Alguns tendem mais para a figuração, outros para – o que a nossos olhos euroamericanos parece – abstração. Há trabalhos de escultura gravura, fotografia, aquarelas, pintura sobre entrecasca de árvore, pintura de tinta acrílica sobre tela.

Espero que aquilo que vou apresentar na mesa de hoje possa nos inspirar. Pois os países latino-americanos também possuem um enorme potencial: grande diversidade étnica, criatividade impressionante, técnicas artesanais variadas, densos repertórios simbólicos... Mas não se deu, aqui, o “pulo do gato”, no sentido de reverter tudo isso em benefício dos povos originários. Isso é algo que na Austrália já se está tentando fazer há quatro, cinco décadas. Evidentemente não é um modelo perfeito e

há questões éticas, tensões, divergências, que eu talvez consiga sinalizar, ainda não seja possível aprofundar. Não estou querendo dizer que o sistema australiano seja perfeito e que a gente deva simplesmente imitá-lo. Só acho que é importante a gente conhecer o que existe e, a partir de experiências concretas acumuladas, pensar se e o que seria possível a propor nos contextos latino-americanos, em diálogo ou em contraposição ao que se observa na Austrália.

O cenário das artes indígenas na Austrália

Vou começar meu breve panorama pelos números, já que são impressionantes para nós, brasileiros, e para os latino-americanos de uma forma geral. Existem entre 7 e 12 mil artistas indígenas vivendo de sua arte na Austrália, ou seja, expondo, dando oficinas, fazendo licenciamento de imagens. No Brasil, conheço quinze ou vinte artistas indígenas que assim se consideram, que começaram a emergir nos últimos cinco anos. Poucos vivem de sua arte. Existem também curadores indígenas na Austrália, cerca de vinte. Organizam exposições importantes, internacionais inclusive. Uma delas, com curadoria do aborígene Djon Mundine, itinerou pelas unidades da Caixa Cultural em várias cidades brasileiras entre 2016 e 2018. Aliás, participei do projeto como consultora de conteúdo e compartilho com vocês minha perplexidade diante da falta de interesse dos profissionais das artes brasileiros por uma exposição tão única, e, por outro lado, do grande afluxo de público e das reações espontâneas positivas que recebemos.

Voltando ao cenário australiano, os principais museus de arte têm uma ala para expor arte indígena, bem como uma coleção própria de arte indígena. O principal museu de arte de Camberra, capital australiana, é a National Gallery of Australia, que possui uma grande ala no térreo, com iluminação natural e entrada gratuita, especial para pintura indígena. Analogamente, é como se o Malba, em Buenos Aires, ou a Pinacoteca do Estado de São Paulo tivessem uma grande sala para artistas indígenas. Já no mais importante museu de Sydney, a Art Gallery of New South Wales, encontrei uma sala dedicada à virada do século XIX para o século XX expondo

conjuntamente pelos funerários indígenas das ilhas Tiwi e pinturas acadêmicas realistas da mesma época. Era uma tentativa de, pela expografia, aproximar os povos.

O governo australiano costuma mandar para a Bienal de Veneza artistas indígenas juntamente com os brancos. Um dos nomes mais famosos, nessa seara, é o de Emily Kame Kngwarreye, que esteve em Veneza em 1997 e novamente em 2015, quando se expôs uma pintura dela que acho maravilhosa, “Earth Creation”. Dentre as políticas públicas australianas para fomentar as artes indígenas destaca-se ainda uma série de premiações. A mais famosa é o prêmio Telstra, patrocinado por uma grande companhia de telecomunicações. O prêmio oferece 50 mil dólares para os melhores artistas indígenas, em categorias como papel, tridimensional, multimídia e pintura.

Ao contrário das cooperativas, em que predomina o senso do coletivo, as galerias de arte privadas, espalhadas por quase todas as cidades australianas, muitas vezes dão espaço a artistas que pintam fora do estilo característico de determinada região ou etnia. De um lado, temos as linguagens tradicionais, que dialogam com a pintura corporal e a iconografia do deserto. Trata-se de um verdadeiro código em que os signos podem assumir dois ou mais significados, constituindo narrativas quando lidos em sequência. Círculos concêntricos, por exemplo, significam sempre fontes de água ou acampamento. Desenhos com forma de U evocam mulheres sentadas vistas de cima, com as pernas semiabertas. Porém, de outro lado, temos artistas que experimentam poéticas próprias, individuais. É o caso dos artistas mais famosos no circuito Ocidental, como Rover Thomas, Emily Kame e Sally Gabore. A pintura de Gabore, à primeira vista, remete ao expressionismo abstrato, com manchas de cores fortes e pingos de tinta escorridos na tela. Entretanto, trata-se, segundo a própria artista, de pintura narrativa – e trágica. As manchas brancas irregulares aludem à espuma do mar. Um tsunami invadiu a ilha onde ela vivia e acabou com sua comunidade. A pintura é uma forma de lidar com essa memória.

A arte indígena australiana mobiliza entre 200 e 300 milhões de dólares por ano. Esse valor é baixo quando comparado às cifras da arte contemporânea Ocidental, mas, se cotejamos com aquilo que no Brasil se costuma chamar –

pejorativamente – de “artesanato” indígena, esses números são expressivos. O *boom* começou nas décadas de 1980 e 1990 do século XX. O mercado foi se aquecendo e chegou a seu ápice nos anos 2000. Desde então, existe um debate sobre isso ser uma moda passageira: será que a arte indígena australiana vai se esgotar? O temor vem do fato de que os melhores pintores são geralmente os mais velhos, aqueles com mais sabedoria, que conhecem os mitos, as músicas, as histórias do seu povo. Eles estão morrendo agora, estão velhinhos e os jovens estão trabalhando muito com novas mídias, fazendo vídeos interessantíssimos, instalações, criando bandas de rock. Em relação à pintura, à a escultura e à gravura que geraram o *boom* de arte aborígene australiana na virada do século pairam no ar certas dúvidas, mas eu acredito que irá se reinventar.

O recorde de preço de uma tela aborígene foi atingido em um leilão da casa Christie's, quando uma pintura de Clifford Possum Tjapaltjarri foi vendida por 2.7 milhões de dólares. Era uma tela grande, feita por um dos primeiros pintores do deserto, fundador da pioneira cooperativa Papunya Tula, condensando cinco histórias míticas. Entretanto, não encontrei nenhum artista indígena rico, pois o dinheiro que entra rapidamente é distribuído pelas redes de afinidade e parentesco na comunidade. Ou então remunera intermediários e custos operacionais. Eu estimaria que mais ou menos um quarto do dinheiro retorna às comunidades onde vivem os artistas indígenas. O restante financia todo um sistema de distribuição, galerias, cooperativas, ações de marketing, exposições itinerantes, etc.

Foram relatados, nos anos 1990 e 2000, alguns casos de apropriação indevida. Empresas não-indígenas produziram estampas pseudoaborígenes para aplicar em *souvenirs* como havaianas, guardanapos, agendas e gravatas. Porém, a jurisprudência australiana tem dado ganho de causa aos artistas e comunidades indígenas e isso é digno de nota. Pois não existe nenhuma lei no mundo que proteja a propriedade intelectual coletiva ou os conhecimentos e expressões populares tradicionais. Para as artes indígenas, esse é um grande impasse. Mas, como eu disse, a jurisprudência australiana tem dado ganho de causa para os aborígenes,

entendendo que seus repertórios e suas formas expressivas são fonte de memória, de construção identitária e de renda insubstituíveis.

A fim de minimizar um pouco o risco de apropriação indevida e falsificação foi criado um instrumento que não poderei detalhar aqui, mas que vocês acharão pela internet – assim como imagens dos belíssimos trabalhos dos artistas citados ao longo de minha comunicação. O governo australiano produziu, em 2010, com participação de representantes de diversos povos, de setores da economia e da Academia, um código de ética para quem comercializa arte indígena, intitulado *Indigenous Art Code*. Dentre as recomendações, constam a presença de intérpretes nas negociações, o registro oral dos contratos, a observância a restrições culturais, como não escrever nem pronunciar o nome de uma pessoa que faleceu recentemente – o motivo, nesse caso, é deixá-la seguir sua jornada, sem voltar para trás.

As cooperativas

A primeira cooperativa de pintores aborígenes surgiu no deserto australiano, em 1971, com participação direta de um arte-educador não-indígena. Vocês sabem que, tanto lá como aqui, os missionários religiosos têm invadido as terras indígenas desde os primórdios da colonização até hoje. As missões criam escolas e igrejas. Pois bem, Geoffrey Bardon era professor na escola da missão de Papunya, em que predominava a etnia Pintupi. E o que ele fez, para atrair as crianças? Levou papel, cartolina, giz de cera, guache e sugeriu que as crianças transpusessem para novos suportes desenhos tradicionais que elas viam os mais velhos fazendo sobre os corpos e sobre o solo cerimonial. As crianças adoraram a atividade. Os adultos, quando viram o resultado, pediram oficinas de artes e a comunidade inteira de Papunya começou a pintar.

Talvez tenham sido seduzidos pela possibilidade de fixação e permanência, afinal, pinturas sobre o solo e sobre o corpo são efêmeras. O fato é que saíram pintando as paredes dos prédios da comunidade e as latas ou embalagens de produtos. Geoffrey Bardon, no início com muito custo, vendeu alguns dos trabalhos

na cidade de Alice Springs. Então, tiveram a ideia de criar uma cooperativa de artistas indígenas, a Papunya Tula. Levou alguns anos para atingir sucesso comercial, mas, depois de mais ou menos dez anos, ela começou a vender bem, receber convites para exposições e inspirar o surgimento de outras cooperativas, progressivamente. Aproximadamente 70 cooperativas produzem e vendem arte indígena no país, hoje. Vejam que interessante, foi uma criação intercultural, interétnica.

A pesquisa de campo que fiz durante meu doutorado se concentrou em duas cooperativas, uma na região desértica do centro da Austrália, outra na região tropical que fica ao norte do país. Ambas receberam e recebem repasses do Governo Federal para construírem suas sedes, comprarem matéria-prima e contratarem um ou dois funcionários brancos – que podem ser da área de marketing ou direito, podem ser produtores culturais ou experts em vendas online... Mas a diretoria das cooperativas é sempre composta por aborígenes da comunidade, residentes num raio de 200 km.

Na cooperativa Warlukurlangu, situada no povoado de Yuendumu, observei que pintores mais velhos ficam o dia inteiro em volta do centro de artes. Eles escolhem alguns potinhos de tinta dentre as duzentas cores disponíveis, pegam a tela de tecido e ficam pintando sentados no chão. Quando terminam, entregam a pintura para o coordenador da cooperativa e dizem quanto vale a pintura, em sua opinião. Em geral, a cooperativa paga o que pedem. Mas depois acerta as contas dependendo do valor obtido no mercado. Se conseguir mais dinheiro repassa mais ao artista, se conseguir menos, o artista fica com uma espécie de débito.

Muitas vezes, os artistas anciãos cantavam enquanto pintavam. Cada linha chama-se *songline* (linha de canção, numa tradução livre). As linhas refazem trajetos dos ancestrais nos tempos míticos (ou “tempo dos sonhos”). A cada deambulação de um ancestral corresponde um elemento da paisagem, um ensinamento e uma melodia. Então é um tipo de arte sinestésica e ao mesmo tempo uma forma de transmissão de conhecimento. Em Warlukurlangu, as gerações mais novas ficavam perto, vendo os mais velhos pintarem e ajudando.

Na segunda cooperativa em que estive, Bulku Larrngay Mulka, no povoado de Yirrkala, a técnica predominante é a pintura com pigmentos naturais terrosos sobre entrecasca de eucalipto. Também se trata de uma cooperativa exitosa comercialmente, como a anterior, com um faturamento de mais ou menos 5 milhões de dólares por ano. O povo que a fundou se chama Yolngu e, rapidamente, percebeu que a atividade artística pode ajudar a transformar a realidade. Nos anos 1960, os Yolngu mandaram para o Governo Federal uma petição exigindo o direito à terra e condenando a presença de uma mineradora naquela região. Os anciãos Yolngu decidiram aplicar imagens dos ancestrais mais poderosos em volta do documento datilografado enviado a Camberra. A potência dessas imagens iria fazer com que o Governo Federal lhes assegurasse a terra. O juiz que recebeu a petição, em um primeiro momento, não conseguiu fazer nada, pois não havia uma lei específica; mas após poucos anos, esse mesmo juiz liderou uma discussão com o legislativo sobre terras indígenas, que acabou sendo aprovada.

Nas duas cooperativas pesquisadas, são produzidos certificados de autenticidade. Este documento busca minimizar as falsificações. Para tanto, traz uma foto do artista, outra da obra, indicação de etnia, data de nascimento, língua e uma pequena descrição do trecho de mito que está retratado ali – pois toda pintura aborígene, além de expressão plástica, registra um pedacinho do “tempo dos sonhos”. No canto inferior do certificado vem o número da obra nos registros da cooperativa, um carimbo e uma assinatura. O documento é entregue ao comprador junto com cada trabalho vendido.

A arte indígena e o passado colonial

A história colonial da Austrália, como todas, é violentíssima. Vocês já devem ter assistido àqueles filmes em que a gente vê os aborígenes presos praticamente em campos de concentração, cercados de arame farpado. Crianças que são separadas de seus pais para esquecerem a língua, para serem criadas por religiosos e depois se tornarem empregados domésticos ou peões dos colonizadores brancos. Essas foram práticas oficiais, na Austrália, até a década de 1970. Havia uma lei determinando que,

se uma pessoa aborígine chegasse a menos de 100 metros de sua casa, você poderia atirar para matar. Ainda hoje, as pessoas com ascendência indígena vivem bem menos e têm renda muito menor do que as pessoas com ascendência europeia. E, nas comunidades indígenas, há sérios problemas de alcoolismo, ligados à crises de sentido e autoestima.

Paradoxalmente, fizeram uma pesquisa de opinião recente com os australianos não-indígenas em que 64% disseram que têm grande interesse ou interesse crescente pelas artes indígenas e 92% afirmaram concordar com a seguinte afirmativa: “as artes indígenas são uma parte importante da cultura australiana”. A partir daí, a gente pode se colocar algumas questões: será que é só discurso vazio? Será que os australianos gostam muito da arte mas desprezam os artistas?

Surpreendentemente, o que se encontra atualmente na Austrália é a disseminação da visualidade aborígine na sociedade como um todo. A iconografia tradicional está no carpete do aeroporto de Alice Springs, principal cidade do deserto central, está nas lixeiras e bancos da famosa praia Bondi Beach, em Sydney, na fuselagem de aeronaves da companhia aérea nacional Qantas e nos caixas eletrônicos do Banco Nacional Australiano. Vejam, os artistas indígenas geralmente são remunerados e creditados, não é que tudo isso seja roubado. Porém, não se apaga um passado colonial terrível tão facilmente.

Na verdade, creio que na Austrália a arte tem funcionado como uma plataforma para aproximar universos distintos e separados por um trauma. Um meio de garantir a comunicação, a troca, e algum respeito entre povos que por muito tempo viveram em uma verdadeira guerra, onde um lado massacrava o outro. Na medida em que as artes indígenas ganham espaço, os povos aborígenes passam a ser vistos com outros olhos pelos não-indígenas. E, da parte dos indígenas, certos processos artísticos carregam consigo agenciamentos políticos.

Uma boa ilustração é o Memorial Aborígine, instalação coletiva de 1988. Naquele ano, o governo australiano fez uma encomenda ao curador aborígine Djon

Mundine, tendo em vista a comemoração dos 200 anos de colonização inglesa – o “descobrimento” da Austrália pelos europeus data de 1788, é um país super recente. Os organizadores da efeméride pediram uma obra impactante, feita por indígenas, para celebrar o encontro. O curador aceitou, mas pediu que a obra fosse exposta na edição seguinte da Bienal de Sydney e que depois ficasse permanentemente na National Gallery de Camberra. Então, criaram uma instalação com duzentos mastros funerários pintados, representando dois séculos de colonização. Quando um Yolngu morre, parte de seus restos mortais é colocada dentro de um tronco oco, decorado com a mesma pintura que a pessoa utilizava na pele quando viva. O mastro se decompõe ao ar livre durante o período de luto, e, mais tarde, é enterrado definitivamente. Então, o Memorial Aborígene sinaliza o desgosto pela presença europeia. O curador Djon Mundine e os artistas indígenas envolvidos no projeto usaram a oportunidade para transformar celebração em luto por meio da arte.

Outro terreno em que arte indígena e crítica política se cruzam é o da chamada arte aborígene urbana, produzida majoritariamente por mestiços, criados nas grandes cidades. Percebendo a potência que a produção artística tem de sensibilizar os não-indígenas, e também de provocar, subverter, eles foram para a universidade, entraram em contato com a história da arte e as ciências sociais e estão produzindo um tipo de trabalho híbrido, abordando temáticas indígenas mas, ao mesmo tempo, dialogando com formatos e procedimentos da arte contemporânea Ocidental. Archie Moore, por exemplo, enviou um cachorro preto empalhado para um concurso de autorretratos e acabou levando o prêmio. Por que fez isso? Porque seu apelido, na infância, era Black Dog, devido à cor de sua pele.

Richard Bell, por sua vez, decidiu fazer releituras de artistas consagrados da arte moderna, como Jackson Pollock e Roy Lichtenstein, e acrescentando uma pitada de polêmica. Na cópia do trabalho de Lichtenstein, trocou os dizeres do balão que indica o pensamento da mulher loira retratada: “ainda bem que não sou aborígene!”. Entretanto, a pele da moça loira foi pintada de negro por Bell. Em cima de uma pintura ao estilo de Pollock, cheia de *drippings* – gotejamentos de tinta –, Bell escreveu “aboriginal art is a white thing”. Como se estivesse se apropriando de um artista

branco, para denunciar que a apropriação da arte indígena pelos intermediários brancos.

Considerações finais

Certamente, o fomento à arte indígena está ligado à discussão sobre economia criativa, hoje tão na moda, que emergiu pioneiramente na Austrália. O país desenvolveu um programa para a economia criativa nos anos 1990 chamado *Creative Nation* e não é por acaso que o apoio à arte aborígine se intensificou nesse momento. Mas não é só isso. Em minha interpretação, é também uma questão de culpa histórica.

Em 1990, foi divulgado um relatório chamado “Bringing them home”, que revelou publicamente que crianças indígenas foram sistematicamente raptadas de suas famílias até os anos 1970. Ficou-se sabendo que um terço das crianças sofreu abuso sexual. E que o desenraizamento estava por trás do consumo de drogas por aborígenes mais velhos. Então, quando o governo e a sociedade civil branca valorizam a produção artística das populações nativas estão, de certa forma, compensando simbolicamente crueldades antigas e desigualdades estruturais. Além disso, hoje, nas comunidades com atividade artística pujante quase não há alcoolismo, nem carências substantivas. Políticas culturais acabam fortalecendo políticas de saúde e de geração de renda.

Em 2008, o primeiro ministro australiano Kevin Rudd, do Partido Trabalhista, disse o seguinte: “Pedimos desculpas pelas leis e políticas de sucessivos governos que infligiram profundo sofrimento aos australianos [aqui ele se refere aos indígenas], às mães, aos pais, irmãos e irmãs, pela erosão de suas famílias e comunidades, pedimos perdão.” Esse é apenas um trecho do discurso que ficou conhecido como “We are sorry”. Eu não estou dizendo que conhecer, valorizar e expor a arte indígena resolva todos os problemas da situação pós-colonial, mas, pelo menos, os australianos fizeram um *mea culpa* que nós nunca fizemos e experimentaram um conjunto de medidas para o fortalecimento cultural dos povos originários.

Tendo se esgotado o meu tempo, sugiro que quem quiser mais informações busque minha tese de doutorado no repositório online da Unicamp, bem como o catálogo da exposição “Tempo dos Sonhos”, no site da Caixa Cultural de São Paulo. E recomendo particularmente aos colegas brasileiros que fiquem atentos aos artistas indígenas contemporâneos que estão emergindo por aqui, nos últimos anos. Nomes como Jaider Esbell, Naná Kaingang, Salissa Rosa e Denilson Baniwa estão com uma produção bastante crítica, criativa e próxima ao pensamento decolonial. No ano de 2020, estão previstas exposições em grandes instituições paulistanas, como o MASP, que darão espaço a tal produção. Considero um grande avanço. Obrigada pela atenção de vocês.

Referências

- ALTMAN, John. *Brokering Aboriginal art: a critical perspective on marketing, institutions and the state*. Melbourne: Deakin University/Melbourne Museum, 2005.
- CARUANA, Wally. *Aboriginal art*. London: Thames; New York: Hudson, 2003.
- CLARK, Deborah e JENKINS, Susan (Orgs.). *Culture warriors: australian indigenous art triennial*. Camberra: National Gallery of Australia, 2007.
- DODSON, Mick; ALLEN, David; GOODWIN, Tim. *The role of the Central Land Council in Aboriginal land dealings*. Camberra: Australian Agency for International Development, 2008.
- DUSSART, Françoise. *The politics of ritual in an Aboriginal settlement: kinship, gender and the currency of knowledge*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 2000.
- EATOCK Cathy; MORDAUNT, Kim. *Copyrites*. Documentário. Australian Film Finance Corporation Limited, 1997. 53 minutos.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. 2012. 344 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281040>>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- HEALY, Jacqueline. *A fragile thing: marketing aboriginal art from remote areas*. 2005. Tese (doutorado) – School of Art History, Cinema, Classics and Archeology, Universidade de Melbourne.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.
- JANKE, Terri; QUIGGIN, Robynne. *Indigenous cultural and intellectual property and customary law*. Aboriginal Customary Laws. Background Paper 12. Darwin: Northern Territory Law Reform Committee, 2003.
- JOHNSON, Vivien. *Papunya painting out of the desert*. Camberra: National Museum of Australia Press, 2006.
- KLEINERT, Sylvia & NEALE, Margo (eds). *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*. Melbourne: Oxford University Press, 2000.
- McCULLOCH, Susan; CHILDS, Emily. *McCulloch's contemporary Aboriginal Art: the complete guide*. Melbourne: Australian Art Books, 2009.



MORPHY, Howard. *Becoming art: exploring cross cultural categories*. Sydney, University of South Australia Press, 2008.

MUNDINE, Djon. White Face/Black Mask. *Artlink*, v. 25, n. 3, 2005.

MUNDINE, Djon. The Aboriginal Memorial: we have survived. In: LEARY, Karen (Org.). *World of dreaming: traditional and modern art of Australia* [catálogo]. Canberra: National Gallery of Australia; São Petersburgo: State Hermitage Museum, 2000.

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

SCHMIDT, Chrischona. *Beyond suffering: the significance of productive activity for Aboriginal Australians*. Honour Thesis apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Sydney, 2005.

WRIGHT, Felicity. *The Art & Craft Centre Story, Volume One. A survey of thirty-nine Aboriginal community art and craft centres in remote Australia*. Woden, Desert Inc., Aboriginal & Torres Strait Islander Commission, 1999.

WRIGHT, Felicity. *The Art & Craft Centre Story, Volume Three. Good Stories from out bush: examples of best practice from Aboriginal art and craft centres in remote Australia*. Woden, Aboriginal & Torres Strait Islander Commission, 2000.

Ilana Seltzer Goldstein

Professora do Departamento de História da Arte e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo - Unifesp. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Integrante do grupo do CNPq Todas as Artes | Todos os Nomes: Pesquisas sobre Arte na Contemporaneidade. Desde 2016, é co-coordenadora da Cátedra Kaapora, voltada à valorização de conhecimentos e formas expressivas tradicionais e não-hegemônicas. Paralelamente à trajetória acadêmica, elaborou, coordenou e avaliou projetos artístico-culturais junto a diversas organizações. Participou das curadorias das exposições Terra Paulista: História, Arte e Costumes (Sesc Pompeia, 2005); Jorge, amado, universal? (Museu da Língua Portuguesa e Museu de Arte Moderna da Bahia, 2012); Tempo dos Sonhos: a arte aborígene contemporânea da Austrália (Caixa Cultural, 2016, 2017 e 2018; Casa Fiat de Cultura, 2017).

E-mail: ilagolds@yahoo.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6111344079768148>

*Recebido em 30 de maio de 2019
Aceito em 10 de junho de 2019*