

Tense Past and Unsettled: decolonising Australia's Museum

Tense Past et Unsettled : la décolonisation des musées australiens

Jacqueline Millner

Numéro 129, automne 2021

L'artiste muséologue
The artist-museologist

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97082ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Millner, J. (2021). Tense Past and Unsettled: decolonising Australia's Museum / Tense Past et Unsettled : la décolonisation des musées australiens. *Espace*, (129), 50-63.

TENSE PAST AND UNSETTLED: DECOLONISING AUSTRALIA'S MUSEUMS

Jacqueline Millner

Introduction

“One of the long-term goals for my work is to have my paintings returned to the pages of text books from which many of the images in them originated, where they may act as sites around which a more ‘enlightened’ kind of knowledge may circulate.”¹ Thus the late Aboriginal artist Gordon Bennett explained how he understood himself as being in direct dialogue with the history that had defined his heritage and his place in the world. Bennett’s dialogue extended beyond the literal textbooks taught in schools to the broader cultural pedagogical role of the museum, an approach that attracted many notable Australian First Nations artists to unpick the museum’s role in colonial storytelling and its “custodianship” of Indigenous material and duties of repatriation.² What is the contemporary legacy of these sustained post-colonial critiques? In this article, I consider two recent exhibitions, *Julie Gough: Tense Past* (2019, curated by Mary Knights) and *Unsettled* (2021, curated by Laura McBride and Mariko Smith), both held in museums among the most colonially burdened in the country—the Tasmanian Museum and Art Gallery and the Australian Museum—that capture how artists and museums alike are moving from post-colonial questioning to decolonising truth telling, from attempts to lay bare the ongoing operation of colonialism in modernist institutions, to an epistemic de-linking from European, settler colonial knowledge production.

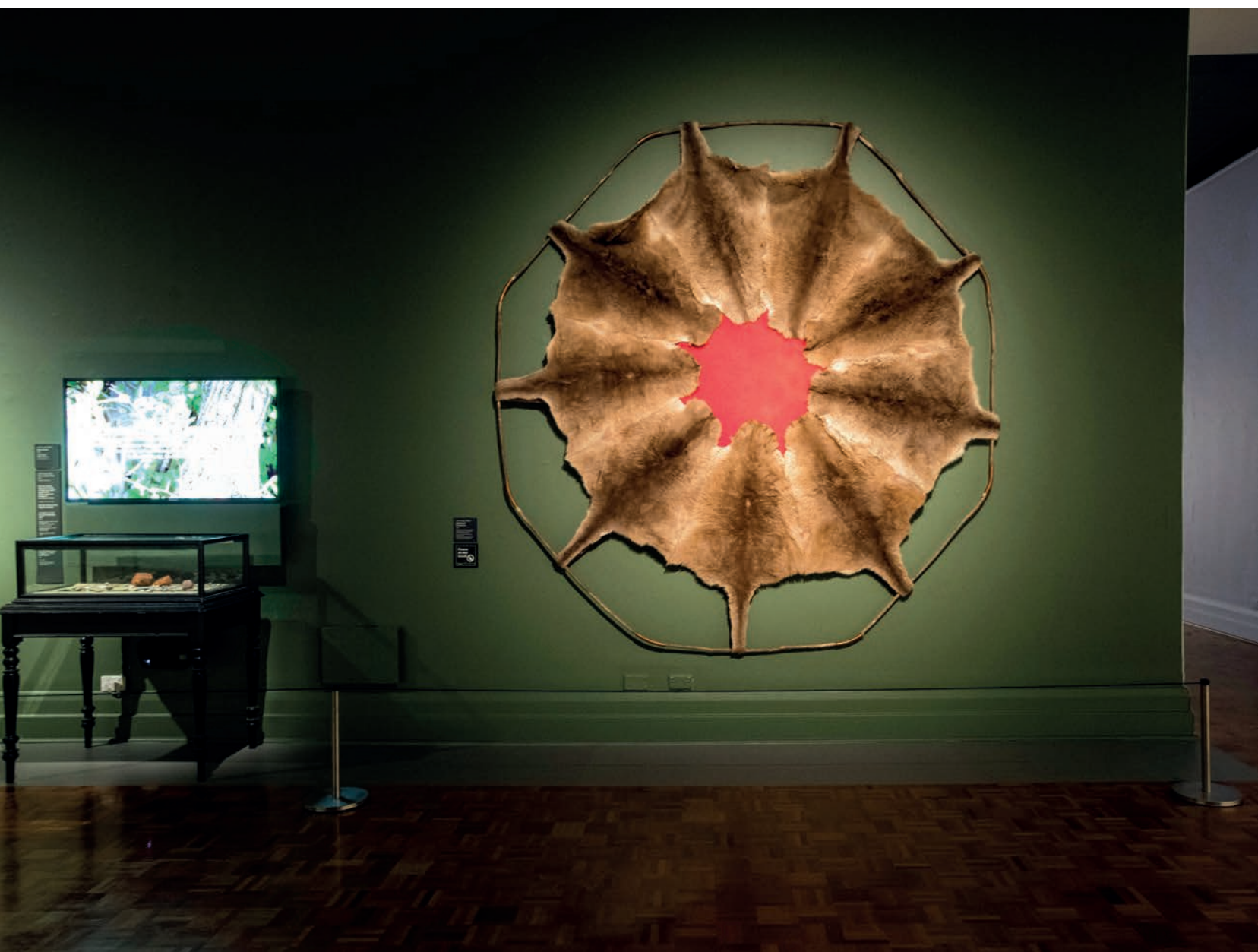
TENSE PAST ET UNSETTLED : LA DÉCOLONISATION DES MUSÉES AUSTRALIENS

Introduction

« L’un des objectifs à long terme de mon travail est de voir mes peintures retourner dans les pages des manuels d’où proviennent la plupart des images qu’elles contiennent, où elles pourraient agir comme ancrage autour duquel un type de savoir plus “éclairant” pourrait circuler¹. » C’est ainsi que le regretté artiste aborigène Gordon Bennet expliquait comment il se voyait être en conversation directe avec l’histoire qui a défini son héritage et sa place dans le monde. Le dialogue de Bennet va au-delà des manuels scolaires pour s’étendre jusqu’au rôle pédagogique culturel plus large du musée, une approche qui a intéressé plusieurs artistes reconnus des Premières Nations australiennes quant à la déconstruction du rôle du musée dans le récit colonial et sa « garde » des objets autochtones ainsi que ses devoirs en matière de rapatriement². Quel est l’héritage contemporain de ces critiques postcoloniales qui perdurent ? Dans cet article, j’aborderai deux expositions récentes, *Julie Gough: Tense Past* (2019, commissariat de Mary Knights) et *Unsettled* (2021, commissariat de Laura McBride et Mariko Smith), tenues dans deux des musées aux plus lourds passés coloniaux du pays – le Tasmanian Museum and Art Gallery et l’Australian Museum – qui saisissent comment les artistes, tout comme les musées, passent d’un questionnement postcolonial à



Tony Albert, Girramay, Kuku Yalanji, *Piracy*, 2020. Sandblasted commemorative plate. Australian Museum Collection Acquisition. Presented to the 250th anniversary of Cook's East Coast voyage and act of possession, the skull and crossbones motif against an image of a European ship speaks to the symbolism of what this event represents to many First Nations peoples/Plaque commémorative sablée. Acquisition de la collection du Australian Museum. Présentée à l'occasion du 250^e anniversaire du voyage de Cook sur la côte Est et de son acte de possession, le motif de la tête de mort sur l'image d'un navire européen évoque le symbolisme de ce que cet événement représente pour de nombreux peuples des Premières nations. Photo : Courtesy of the/Avec l'aimable permission du Australian Museum.



Decolonising the archive: Julie Gough's *Tense Past*

Julie Gough is an artist who over the last twenty years has transformed understandings of the histories of Lutruwita (Tasmania) through her meticulous archival research and re-reading of museum objects.³ Also a curator and writer, Gough is a Trawlwoolway woman whose Briggs-Johnson family have lived in the Latrobe region of northwest Lutruwita since the 1840s, and whose Traditional Country, Tebrikunna, is in the state's far northeast where the original custodians did not survive colonisation. Gough often takes her family's experiences as Tasmanian Aboriginal people as the starting point for her research, symbolically repatriating stolen objects and bringing the official record alive through relocating it to Country in her film and installation work. *Tense Past*, Gough's extensive 2019 retrospective at the Tasmanian Museum and Art Gallery (TMAG) in Hobart jointly presented by Dark

Julie Gough, (In)Case of Emergency, 2011. Tea tree, copper, eastern grey kangaroo skins, hand dyed wool/Arbre à thé, cuivre, peaux de kangourou géant, laine teint à la main. Collection: Ararat Regional Art Gallery. Courtesy of/Avec l'aimable permission de Tasmanian Museum and Art Gallery. Photo : Alastair Bett.

P. 53
Back Left/À gauche à l'arrière : **Julie Gough, Driving Black Home, 2000.** 14 postcards (boxed set), found mantel piece/14 cartes postales (coffret), pièce de cheminée trouvée. Back Wall/au fond sur le mur : **Julie Gough with Margaret Woodward, Entitled (green), 2019.** Wallpaper printed by Full Gamut/Papier peint imprimé par Full Gamut. Back right/À droite à l'arrière : **Julie Gough, Name Sakes, 2008.** Oak shelves, found objects, wallpaper, gold leaf/Étagères en chêne, objets trouvés, papier peint, feuille d'or. Courtesy of/Avec l'aimable permission du Tasmanian Museum and Art Gallery. Photo : Alastair Bett.



la décolonisation de la vérité, des tentatives de dévoiler l'opération de colonialisme en cours dans les institutions modernistes jusqu'à une dissociation épistémique de la production européenne et coloniale des savoirs.

La décolonisation des archives : *Tense Past* de Julie Gough

Julie Gough est une artiste qui, depuis vingt ans, transforme la compréhension des histoires du Lutruwita (Tasmanie) à travers sa méticuleuse recherche archivistique et sa relecture d'objets muséaux³. Aussi commissaire et autrice, Gough est une femme trawlwoolway dont la famille Briggs-Johnson vit dans la région de Latrobe dans le nord-ouest de Lutruwita depuis les années 1840 et dont le pays traditionnel, Tebrikunna, est situé loin dans le nord-est de l'état, là où les premiers gardiens du territoire n'ont pas survécu à la colonisation. Gough se base souvent sur l'expérience de sa famille en tant que peuple aborigène de la Tasmanie comme point de départ de ses recherches en rapatriant symboliquement des objets volés et en ramenant à la vie

les archives officielles qu'elle déplace vers son pays à travers ses films et son travail installatif. *Tense Past*, sa grande rétrospective de 2019 au Tasmanian Museum and Art Gallery (TMAG) à Hobart, présentée conjointement avec Dark Mofo, démontre de façon exemplaire comment les interprétations des musées et de leurs collections par l'artiste sont toujours puissantes et arrivent à point nommé : un passage de la critique postcoloniale à la décolonisation des pratiques.

Le contexte de l'exposition, à la fois celui du musée et de l'institution partenaire, est significatif. Dark Mofo est un festival artistique hivernal programmé par le Museum of Old and New Art (MONA) à Hobart, un musée privé reconnu pour axer son image sur « le sexe et la mort » et exploiter le tourisme gothique de la Tasmanie : les récits sombres et l'art « transgressif » sont ses cartes de visite. La Tasmanie est le deuxième site permanent de la colonisation britannique et un croisement important des routes maritimes du 19^e siècle, reconnue « comme la région d'un génocide aborigène presque sans faute, qui incarne la philosophie et l'activité impériale⁴ ». Le TMAG, un « musée d'état intégré » qui regroupe géologie, anthropologie, zoologie, art et histoire,



Mofo, is exemplary in demonstrating how potent and timely artist interpretations of museums and their collections remain: from postcolonial critique to decolonising practices.

The context of the exhibition, both the museum and the co-hosting institution, is significant. Dark Mofo is a midwinter arts festival programmed by the Museum of Old and New Art (MONA) in Hobart, a private museum renowned for its “sex and death” branding and its trading off the tourist allure of the Tasmanian Gothic: dark histories and “transgressive” art are its calling cards. Tasmania, the second site of permanent British settlement and an important node in nineteenth-century sea-trading routes, notorious “as the zone of the most nearly successful Aboriginal genocide, epitomises imperial philosophy and activity.”⁴ TMAG, the state’s “integrated museum” encompassing geology, anthropology, zoology, art and history, is hence positioned deep within extreme and violent forms of colonisation. For many years, the most significant item in TMAG’s collection was the remains of Truganini (c. 1812–1876), a Nuenonne woman from the southeast coast

Right/Droite : **Julie Gough**, *We ran/I am. Journal of George Augustus Robinson, 3 November 1830, Swan Island, North East Tasmania* – “I issued slops to all the fresh natives, gave them baubles and played the flute, and rendered them as satisfied as I could. The people all seemed satisfied at their clothes. Trousers is excellent things and confines their legs so they cannot run.”, 2007. Calico, 14 photographs on paper, earth pigments/Calicot, 14 photographies sur papier, pigments de terre.
Left/Gauche : **Henry Hellyer**, *Map of the Black Line/Carte de la Black Line: “Military Operations against the Aboriginal Inhabitants of Van Diemen’s Land: No. 9 FIELD PLAN of MOVEMENTS OF THE MILITARY”*. Courtesy of the/Avec l’aimable permission de Tasmanian Library, TAHO.
Photo : Craig Opie.

P. 55
Right/Droite : **Julie Gough**, *Killymoon*, 2008. Fingal Valley coal, fallow deer antlers (Northern Midlands, Tasmania), Wood/Charbon de Fingal Valley, bois de daim (Northern Midlands, Tasmanie), Bois. Courtesy of the/Avec l’aimable permission de Redlands Sydney Church of England Co-educational Grammar School.
Left/Gauche : **Henry Hellyer**, *Map of the Interior discoveries made by the Van Diemen’s Land Company (in exploring their location) Van Diemen’s Land, 1828*. Tasmanian Archives and Heritage Office, Libraries Tasmania, Van Diemen’s Land Co. Trust. **Julie Gough**, *North Down*, 2019.
Photo : Alastair Bett.



se situe donc au cœur d'une forme extrême et violente de colonialisme. Durant plusieurs années, l'item le plus important de la collection du TMAG était la dépouille de Truganini (v. 1812-1876), une femme nue nonne originaire de la côte sud-est et l'une des Aborigènes tasmaniennes les plus connues : dans l'exposition de Sydney de 1879, Truganini a faussement été décrite comme « la dernière des Tasmaniennes⁵ ». Malgré le fait qu'il y ait actuellement plus de 8000 Tasmaniens s'auto-identifiant comme Aborigènes, ce mythe entourant Truganini a légitimé l'exhumation de ses os, deux ans après sa mort, et sa présentation au TMAG de 1904 à 1947 (en plus d'une réplique présentée au Museum of Victoria). C'est seulement en 1976, 100 ans après sa mort, que la dépouille de Truganini a été retournée à la communauté aborigène de la Tasmanie pour sa crémation et que ses cendres ont été dispersées dans l'eau près de son lieu de naissance⁶. En 1996, le conservateur du TMAG, David Hansen, a commencé à inviter des artistes à intervenir dans la collection du musée, se « sentant de plus en plus conscient, et imputable, de la honte historique autant que des responsabilités contemporaines », attentif à l'urgent besoin de réorienter la présentation

et les communications du musée entourant la culture et les artefacts autochtones, et à la nécessité d'engager du personnel autochtone⁷. Hansen espérait que les interventions des artistes puissent engendrer la « contestation d'une amnésie facile.⁸ »

Plus de vingt ans plus tard, Gough voit ces premières interventions non pas comme de simples oppositions à l'amnésie, mais plutôt comme de puissants révélateurs de vérité. Incitée à dévoiler son propre récit familial, Gough tente de « justifier les disparus et les morts », elle cherche des preuves dans les archives et les musées, trouve des documents et des objets qui « expliquent l'absence et la perte, la dépossession et la dislocation⁹ ». Gough compare de telles archives à une « zone de guerre » dans laquelle il vous faut entrer avec un bouclier invisible et en ayant un soutien émotionnel à portée de main¹⁰. Néanmoins, elle entreprend ici le processus de rétablissement de la vérité : elle identifie les récits et les relations qui ont été endommagés, et tente de les réunir à travers la création artistique. Comme le critique Craig Judd l'observe, dans son compte-rendu de



Tense Past, les objets et les documents ne parlent pas d'eux-mêmes : dans cette exposition, Gough les réactive et « reconfigure un passé que nous pensions connaître¹¹ ».

Dans *Tense Past*, Gough organise le rassemblement d'objets significatifs provenant de diverses institutions – tels que des cartes, le journal d'un colonialiste et « protecteur » autoproclamé des Aborigènes, George Augustus Robinson, et des peintures et sculptures du 19^e siècle qui montrent l'une de ses ancêtres, Mannalagenna – qu'elle réinterprète en les juxtaposant à ses propres vidéos, sculptures et écrits. Certaines peintures coloniales ont été « dégradées » grâce à la photographie en accéléré, ce qui fait remonter à la surface la violence latente de leurs scénarios sereins, comme les détails de massacres qui ont eu lieu sur ces sites (par exemple, *Hunting Ground (Pastoral) Van Diemen's Land*, 2017). L'artiste a aussi pleinement profité de l'architecture coloniale du musée et des collections d'arts et d'artisanats, notamment en utilisant des chaises – un motif récurrent qui représente les colonisateurs – et en créant de troublants simulacres de grands salons et de salles à manger coloniaux où, en regardant de plus près, on découvre des os et des chardons ainsi que des poissons d'argent qui rongent les tapis

et les papiers peints à motifs. Cette incursion des forces naturelles en décomposition dans les structures de la vie coloniale se dédouble quand Gough perturbe délibérément les pratiques muséologiques en enfonçant de la matière végétale organique sous des pièces historiques ou en plaçant des objets personnels éphémères dans les vitrines du musée¹².

Dans plusieurs de ses vidéos, Gough reconstitue un rapatriement symbolique d'artéfacts autochtones. Par exemple, *The Lost World Part 2* (2013) a été créée en réponse à la collection d'outils aborigènes en pierre du Museum of Archaeology and Anthropology de la University of Cambridge. Incapable d'emporter les objets chez elle comme elle l'aurait souhaité, Gough les a photographiés et a « retourné » les images à leur lieu d'origine de l'autre côté de l'Australie. Les artéfacts qui se trouvent dans les prises de vue sont installés dans la galerie et simultanément retournés « virtuellement » en Tasmanie grâce à une captation vidéo en direct alors qu'une deuxième webcam montre la photographie d'un artéfact dans le paysage. Dans la vidéo *Tomalah* (2015), nous voyons les mains gantées de l'artiste ouvrir avec impatience une boîte d'archives du British Museum. Éventuellement, elle dévoile une pochette servant à transporter le varech, étiquetée comme on le ferait



Genevieve Stewart, Kuku Yalanji, *Weaving Woman*, 2019. Ink on paper/Encre sur papier.
Australian Museum Collection Acquisition/
Acquisition de la collection du Australian Museum.
© Australian Museum. Photo : Abram Powell.

Over 20 years later, Gough has taken such early interventions well beyond protesting amnesia to being powerful truth telling. Prompted to uncover her own family history, Gough attempts “to account for the missing and the dead,” looking in archives and museums for the evidence, finding records and objects that “spell out absence and loss and dispossession and dislocation.”⁹ Gough compares such archives to “a war zone” that you need to enter with an invisible shield and emotional support on hand.¹⁰ Yet here she starts the truth-telling process: she identifies the stories and connections that have been damaged and attempts to bring them back together through her artmaking. As critic Craig Judd observes in his review of *Tense Past*, objects and records do not speak for themselves: in this exhibition, Gough reactivates them and “reconfigures a past we thought we knew.”¹¹

In *Tense Past*, Gough arranged for significant objects from various institutions to be brought together, such as maps, the diary of colonialist and self-styled “protector” of Aborigines George Augustus Robinson, and 19th century paintings and sculptures that show one of her ancestors Mannalagenna, which she interprets afresh through juxtaposing them with her video, sculpture and text works. Some colonial paintings have been “defaced” through time-lapse photography that brings latent violence to the surface, including details of massacres that occurred on those sites, in their serene scenarios (for example, *Hunting Ground (Pastoral) Van Diemen’s Land*, 2017). The artist has also taken full advantage of the museum’s colonial architecture and the arts and crafts collection—chairs are a recurring motif that stands in for colonisers, creating uncanny simulacra of grand colonial parlours and dining rooms in which a closer look reveals bones and thistles and silverfish eating away the patterned carpets and wallpaper. This incursion of decomposing natural forces into the strictures of colonial life is redoubled as Gough deliberately messes with museological practices, wedging organic plant material under historical pieces, or displaying ephemeral personal objects in museum vitrines.¹²

d'un cadavre avec ses détails « d'adhésion », notamment la date de 1851 et sa provenance : le territoire sud-est de Van Diemen. Étant l'un des seuls objets de son territoire ancestral que l'artiste a pu tenir entre ses mains, cette rencontre l'émeut profondément : cet objet fabriqué artisanalement, mais de façon robuste, est si loin de son lieu d'origine, si éloigné, et pourtant, il exprime le désir de retourner chez lui. L'œuvre est intitulée « Tomalah » qui signifie « longue route » en langue aborigène. L'esprit de la pièce s'intensifie lorsque l'artiste entrecroise doucement l'image de l'artéfact muséal à la beauté du varech dans son milieu naturel qui ondule sur les rivages de Bruny Island. L'archive est ainsi déplacée vers son site et l'objet retrouve son pays.

Dans sa recherche archivistique, Gough s'intéresse aussi aux documents de concession des terres à travers lesquels elle assemble les menus détails institutionnels de la dépossession. L'une de ses œuvres énumère simplement les statistiques suivantes :

Concessions des terres accordées entre 1804 et 1832 sur le territoire de Van Diemen
 3125 concessions
 1 842 234 acres
 En moyenne une terre attribuée tous les 3,25 jours durant 28 ans
 Population aborigène de la Tasmanie en 1804 : environ 5000
 Population aborigène de la Tasmanie en 1832 : environ 250.¹³

La vidéo *Rivers Run* (2009) « sort l'histoire des archives » en énumérant les noms des propriétés des familles qui ont bénéficié de ces premières concessions des terres et participé à la campagne « Black Line » visant à exiler les membres des Premières Nations vers Flinders Island¹⁴. Ceci est juxtaposé à des vidéos de l'artiste conduisant à travers le territoire et s'arrêtant devant ces propriétés familiales toujours existantes, un effrayant rappel du coût de ce privilège contemporain.

Elle explore aussi l'axe des « rapports d'incidents » qui documentent à la fois la violence institutionnalisée et la résilience du peuple aborigène. D'une tristesse dévastatrice, l'œuvre *Missing or Dead* (2019) trace un chemin à travers The Queen's Domain, un parc du centre-ville d'Hobart, où Gough a épinglé des affiches présentant à nouveau les dossiers uniques de 185 enfants aborigènes disparus entre 1804 et 1850 : l'artiste a récolté les noms sur une période de dix ans durant laquelle elle a méticuleusement récupéré l'identité des enfants aborigènes ayant vécu dans des familles non aborigènes. En contraste, *BAD LANGUAGE V2* (2019) présente des archives de journaux où des Aborigènes se moquent en anglais des colonisateurs (démontrant leur maîtrise de la langue quant aux demandes incessantes, et toujours actuelles, de leur « besoin d'apprendre l'anglais ») : « Allez-vous-en, abrutis de blancs, que faites-vous ici ? », 21 février 1830; « Abrutis de blancs, vous ne valez rien ! », 30 octobre 1830.

Raconter la vérité : *Unsettled*

Tense Past aborde le processus actuel et continu de décolonisation des musées australiens, tout comme l'importante exposition d'histoire sociale et d'art *Unsettled* qui s'est tenue à partir de mai 2021 dans l'un des premiers musées de la colonie, l'Australian Museum de Sydney. L'exposition est conçue par les conservatrices des Premières Nations du musée Laura McBride et Mariko Smith. Tout comme le TMAG, l'Australian Museum a, durant des années, eu du mal à concrétiser son engagement envers le principe que les peuples autochtones possèdent des droits fondamentaux sur le contrôle et l'interprétation de leur culture. Une tentative fascinante fut l'expérimentation d'une salle séparée dédiée à l'exposition d'œuvres provenant de sa vaste collection consacrée aux Autochtones et Insulaires du Pacifique ainsi que de diverses communautés, artistes et publics autochtones, et de collections privées, sous le couvert de l'art contemporain. La salle, qui a eu une courte vie (1998-2000), était nommée Djamu, un mot Eora (la langue locale autochtone) qui signifie « je suis ici ». Elle a accueilli quelques expositions mémorables et provocantes qui ont aiguisé les tactiques d'artistes qui deviendront des figures majeures dans le rétablissement de la vérité, comme l'artiste wiradjuri/ngunawal Brook Andrew (commissaire de NIRIN, la première biennale à Sydney consacrée exclusivement aux artistes des Premières Nations, 2020) et l'artiste waanyi Judy Watson.

Unsettled a pour objectif avoué de démystifier la croyance voulant que l'Australie ait été « colonisée pacifiquement », de dévoiler « les récits cachés sous l'histoire de la fondation de la nation » et de mettre en lumière « le pouvoir de raconter la vérité pour accomplir le changement¹⁵ ». Elle se base sur des témoignages directs venant des peuples des Premières Nations tels que des documents historiques, des objets culturels importants, des histoires orales et des entretiens, mais aussi sur plusieurs œuvres d'art contemporaines et commandées¹⁶. Par exemple, l'œuvre *Piracy* (2020), de l'artiste girramay/kuku yalanji Tony Albert, consiste en une assiette commémorative sur laquelle est représentée une tête de mort posée sur des os croisés ainsi qu'un grand navire européen en réponse au 250^e anniversaire du voyage sur la côte est du lieutenant James Cook. Ce simple geste affirme que, pour la plupart des communautés des Premières Nations, Cook signifie « l'envahisseur, l'invasion, le voleur, le vol, le pillage et l'avidité », et reconnaît que les idées qu'on se fait du passé sont souvent intégrées à même les objets quotidiens les plus banals¹⁷. Avec *Weaving Woman* (2019), l'artiste kuku yalanji Genevieve Stewart, « tisse elle-même en utilisant une pratique qu'on n'avait pas le droit de lui enseigner, une pratique qui découle de sa propre existence [...] elle se reconstruit et reconstruit sa confiance et son identité [...] afin de fièrement s'exposer au monde¹⁸. » L'œuvre a été créée en réponse directe à sa participation à un atelier avec les Aînés, reprenant ainsi la longue tradition du tissage artisanal, de la conservation de la langue et de la transmission

Gough enacts a symbolic repatriation of Indigenous artefacts in several of her videos. *The Lost World Part 2* (2013), for example, was made in response to the University of Cambridge's Museum of Archaeology and Anthropology's collection of Aboriginal stone tools. Unable to take the objects home as she would have liked, Gough photographed them and then "returned" the images to their original locations across Australia. The artefacts from the footage are installed in the gallery as well as being sent "virtually" back to Tasmania as a live web-camera feed, while a second web-camera shows the photograph of an artefact in the landscape. In the video *Tomalah* (2015), we see the artist's gloved hands anxiously opening an archival box at the British Museum. Eventually, she reveals an Aboriginal bull kelp carrier, tagged like a cadaver with its "accession" details, including the date of 1851 and the provenance, southeast Van Diemen's Land. As one of the very few objects from her ancestral lands that the artist has handled, the encounter deeply moved her: this intricately crafted but still robust object was so far from home, so far removed, yet still exuding the longing to return home. She named the work "tomalah," "long way" in ancestral Aboriginal language. But the wit of the piece is intensified as the artist gently intercuts the image of the museum artefact with the beauty of the living bull kelp undulating on the shores of Bruny Island. Archival material is thereby dislocated to site, and object reunited with Country.

Records of land grants are another focus of Gough's archival research in which she pieces together the institutional minutiae of dispossession. One of her works simply lists the following statistics:

Land Grants given out between 1804–1832 Van Diemen's Land
3,125 grants
1,842,234 acres

On average one grant given every 3.25 days for 28 years

Tasmanian Aboriginal People in 1804 approx. 5000

Tasmanian Aboriginal People in 1832 approx. 250.¹³

The video *Rivers Run* (2009) "brings history out of the archives" by listing the names of the properties of families who benefited from these early land grants and participated in the "Black Line" campaign to exile local First Nations people to Flinders Island.¹⁴ These are juxtaposed with videos of the artist driving through the land, stopping outside these still extant family properties, a chilling reminder of the price of contemporary privilege.

Another focus is the "incident reports" that record both institutionalised violence and the resilience of Aboriginal people. The devastatingly sorrowful work *Missing or Dead* (2019) makes a path through The Queen's Domain, a parkland in downtown Hobart, where Gough pinned posters re-presenting the unique records of 185 Aboriginal children missing between 1804–1850: the artist gathered names over a ten-year period after painstakingly retrieving the identities of Aboriginal children who had been living with non-Aboriginal families. *BAD LANGUAGE V2* (2019), by contrast, represents newspaper records of Aborigines taunting colonisers in English (demonstrating their command of the language in the face of continuous claims, to this day, about their "need to learn English"): "Go away you white buggers, what business have you here?" 21 February 1830; "You white bugger, your piece no good!" 30 October 1830.

Truth-telling: *Unsettled*

Tense Past speaks to the very current and ongoing process of decolonising Australian museums, as does the significant social history and art exhibition *Unsettled*, at one of the colony's earliest museums, the Australian Museum in Sydney, opening in May 2021, conceived by the museum's First Nations curators Laura McBride and Mariko Smith. Like TMAG, the Australian Museum has struggled for many years to realise its commitment to the principle that Indigenous peoples have primary rights to the control and interpretation of their culture. One fascinating attempt was the experiment with a separate gallery dedicated to exhibiting works from the museum's extensive Indigenous and Pacific Islander collection, as well from various Indigenous communities, artists and public and private collections, within the framework of contemporary art. The gallery was named Djamu, an Eora word (the local Indigenous language), meaning "I am here" and while short-lived (1998–2000), it staged some memorable and provocative exhibitions, which honed the tactics of artists who would become major truth-telling figures, including Wiradjuri/Ngunnawal artist Brook Andrew (curator of NIRIN, the first Sydney Biennale focused entirely on First Nations artists, 2020) and Waanyi artist Judy Watson.

Unsettled avowedly sets out to debunk the myth that Australia was "peacefully settled," to uncover "the untold histories behind this nation's foundation story" and illuminate "the power of truth-telling to realise change."¹⁵ It relies on first-hand accounts of First Nations people, including historical documents, significant cultural objects, oral histories and interviews, but also several contemporary and commissioned artworks.¹⁶ Giramay/Kuku Yalanji artist Tony Albert's *Piracy* (2020), for example, is a sandblasted commemorative plate bearing a skull and crossbones and a European tall ship, responding to the 250th anniversary of Lieutenant James Cook's east coast voyage. This simple gesture states that for most First Nations communities, Cook means "invader, invasion, thief, theft, pillaging and greed," and recognises that ideas about the past are often embedded in the most mundane, everyday objects.¹⁷ Kuku Yalanji artist Genevieve Stewart's *Weaving Woman* (2019) "weaves herself, using the practice she was once not allowed to be taught, a practice that stems from her literal existence...she is rebuilding herself, her confidence and identity...to proudly show off her existence to the world."¹⁸ The work was created as a direct response to the artist's participation in weaving workshops with Elders, reclaiming long traditions of interweaving craft, language-keeping and knowledge-holding, often done in secret to evade colonial control. Indigenous women have been "spinning, looping, weaving and dyeing" plant fibres since the beginning of the Dreamings,¹⁹ and following the settler-colonial invasion in 1788, their creative string and weave have asserted cultural continuity and rights to land, sea and law in the face of historical colonial dispossession, kidnapping and slavery (including domestic exploitation by the "white missus"). Crafting as truth-telling exercises personal-political power, and is a prerequisite for reconciliation politics and ultimately constitutional change.



Fanny Balbuk (1840-1907), *Blood Money – Fifty Dollar Note – Fanny Balbuk Commemorative*, 2011.
© Ryan Presley. Photo : Ryan Presley.

Dr Ryan Presley, Marri Ngarr

Reproduction of the artwork. Australian Museum Collection Digital Acquisition
Fanny Balbuk was a Noongar Elder who defied the incursion of settlements and urban expansion on her traditional lands. She witnessed the devastation of Country by colonisers in Perth. In the 1890s, the railway station and other buildings were erected on important hunting grounds that had sustained her people from time immemorial. Fanny was renowned for protesting such occupation of her traditional lands. One of her most frequent protests was to stand at the entrance to Government House, reviling all who lived behind those stone gates that enclosed her grandmother's burial ground.

Reproduction de l'œuvre. Acquisition numérique de la collection du Australian Museum.

Fanny Balbuk était une aînée Noongar qui a défié la colonisation et l'expansion urbaine sur ses terres ancestrales. Elle fut témoin de la dévastation du pays par les colons à Perth. Dans les années 1890, la gare ferroviaire et d'autres bâtiments ont été érigés sur d'importants terrains de chasse qui avaient assuré la survie de son peuple depuis des temps immémoriaux. Fanny Balbuk était réputée pour protester contre cette occupation de ses terres ancestrales. L'une de ses protestations les plus fréquentes consistait à se tenir à l'entrée de la Government House, dénigrant tous ceux qui vivaient derrière les portes de pierre qui entouraient le cimetière de sa grand-mère.

Vincent Lingiari (1919-1988), *Blood Money – Ten Dollar Note – Vincent Lingiari Commemorative*, 2011.
© Ryan Presley. Photo : Ryan Presley.

Dr Ryan Presley, Marri Ngarr

Reproduction of the artwork. Australian Museum Collection Digital Acquisition
Vincent Lingiari was a Gurindji lore (law) man and talented stockman. He worked on the Wave Hill Cattle Station in the Northern Territory which had been established on his Ancestral Country. The Gurindji workers were poorly treated by the managers of the station. Vincent himself received no cash payment for his work, notwithstanding his position as head stockman. In 1966, Vincent led a walk off with two hundred Aboriginal workers at the Wave Hill station. This marked the beginning of a seven-year strike in protest of the poor working conditions and the dispossession suffered by the Gurindji.

Reproduction de l'œuvre. Acquisition numérique de la collection du Australian Museum.

Vincent Lingiari était un homme de loi Gurindji et un talentueux éleveur. Il travaillait dans la station d'élevage de Wave Hill, dans le Territoire du Nord, qui avait été établie dans son pays ancestral. Les travailleurs Gurindjis étaient maltraités par les directeurs de la station. Vincent Lingiari, lui-même, ne recevait aucun paiement en espèces pour son travail, et ce malgré sa fonction de chef d'élevage. En 1966, il mena une grève avec 200 travailleurs aborigènes de la station de Wave Hill. Cela marqua le début d'une protestation de sept ans contre les mauvaises conditions de travail et la dépossession subie par les Gurindjis.

Conclusion

Tense Past and *Unsettled* continue the long-established tradition of First Nations artists interpreting the archives and upending received colonial understandings of history through other embodied knowledges, other lived experiences, using the affective language of contemporary art, although what we see in these exhibitions are actively decolonising gestures rather than earlier postcolonial critiques. Julie Gough's extensive exhibition amounts to a "takeover" of TMAG, mobilising both the museum's violent past and its latter day attempts to address it, while also connecting these histories with Lurruwita's contemporary landscape and honouring the lives and stories of her ancestors. *Unsettled* is significant in that it demonstrates that Australia's leading natural science and cultural history museum affirms First Nations artists as central to truth-telling and looks to them to yield untold stories in transformative ways.

1. Gordon Bennett, in Ian Maclean and Gordon Bennett (eds), *The Art of Gordon Bennett* (Sydney: Craftsman House, 1996), 60.
2. See Jennifer Barrett and Jacqueline Millner, *Australian Artists in the Contemporary Museum* (Farnham, Surrey: Ashgate Publishing, 2014).
3. See *Fugitive History: the art of Julie Gough*, Perth: UWA, 2018.
4. David Hansen, "The TMAG Commissions 1998", *Artlink* 19, no. 1 (1999): 18.
5. *Notes on the 1879 Sydney Exhibition*, Sydney: Government Printer, 1880, 290.
6. David Hansen "Seeing Truganini", *Australian Book Review*, no. 321 (May 2010): 45.
7. Idem., 46.
8. David Hansen, "The TMAG Commissions 1998", *Artlink* 19, no. 1 (1999): 21.
9. Julie Gough, Faculty of Fine Arts and Music, University of Melbourne, *Art Forum*, 24 August, 2020. [Online]: bit.ly/3cH8qss.
10. Idem.
11. Craig Judd, "Julie Gough: Tense Past", *Artlink*, October 2019. [Online]: bit.ly/3zElKqe.
12. Idem.
13. Text panel beside the video *Driving Black Home 2* (2009).
14. The Black Line was a campaign orchestrated by Governor Arthur in 1830 involving over 2000 soldiers, convicts and settlers, to form a staggered front along hundreds of kilometres designed to trap four of the nine Aboriginal nations and force them across the Tasman peninsula to a zone designated as an "Aboriginal reserve".
15. See the Australian Museum website: bit.ly/3zkw5Uw.
16. Including Ryan Presley, Charlotte Allingham (Coffin Birth), Jai Darby Walker and Danie Mellor.
17. Nathan mudyi Sentence, Digital Program Manager, First Nations, Australian Museum. [Online]: bit.ly/3zkw5Uw.
18. Jodie Dowd, AM First Nations Cultural Collections Officer, Australian Museum. [Online]: bit.ly/3zkw5Uw.
19. Judith Ryan, "A history of painted and printed textiles in Aboriginal Australia", in Judith Ryan and Robyn Healy (eds) *Raiki Wara: Long Cloth from Aboriginal Australia and the Torres Strait*, exhibition catalogue (Melbourne: National Gallery of Victoria, 1998), 10.

Dr Jacqueline Millner is Associate Professor of Visual Arts at La Trobe University. She has published widely on contemporary Australian and international art in key anthologies, journals and catalogues of national and international galleries and museums. Her books include *Conceptual Beauty: Perspectives on Australian Contemporary Art* (Artspace, 2010), *Australian Artists in the Contemporary Museum* (Ashgate, with Jennifer Barrett, 2014), *Fashionable Art* (Bloomsbury, with Adam Geczy, 2015), *Feminist Perspectives on Art: Contemporary Outtakes* (Routledge, co-edited with Catriona Moore, 2018) and *Contemporary Art and Feminism* (Routledge, 2021 with Catriona Moore). She has curated major multi-venue exhibitions and received prestigious grants from the Australian Research Council, Australia Council, and Arts NSW. She is currently leading the project *Care: Feminism, Art, Ethics in the age of neoliberalism* (2019–2022).

des connaissances, souvent réalisé en secret afin d'échapper au contrôle colonial. Les femmes autochtones « filent, bouclent, tissent et teignent » les fibres végétales depuis le début des rêves¹⁹, et après l'invasion coloniale de 1788, leur créativité avec ces fils et ces tissages ont assuré la continuité de leur culture et de leurs droits sur la terre, la mer et la loi face à la dépossession, l'enlèvement et l'esclavage colonial historique (incluant l'exploitation domestique par les « bourgeoises blanches »). L'artisanat comme forme de récit de la vérité exerce un pouvoir personnel et politique, c'est un prérequis pour la réconciliation politique et, ultimement, pour un changement constitutionnel.

Conclusion

Tense Past et *Unsettled* poursuivent une longue tradition bien établie d'artistes des Premières Nations qui interprètent les archives et renversent la compréhension coloniale de l'histoire à travers d'autres savoirs incarnés, des expériences de vie diverses, en utilisant le langage affectif de l'art contemporain, bien que ce que l'on voit dans ces expositions soit des gestes actifs de décolonisation plutôt que des critiques postcoloniales antérieures. La vaste exposition de Julie Gough équivalait à une « prise de contrôle » du TMAG par la mobilisation à la fois du violent passé du musée et de ses récentes tentatives pour s'y confronter, tout en reliant ces histoires au paysage contemporain de Lutruwita et en honorant les vies et les récits de ses ancêtres. *Unsettled* est significative, car elle démontre que le plus important musée australien de science naturelle et d'histoire culturelle affirme que les artistes des Premières Nations sont au cœur du rétablissement de la vérité, et qu'il se tourne vers eux pour produire des récits inédits qui seront transformateurs.

Traduction par Catherine Barnabé

1. Gordon Bennett, dans Ian Maclean et Gordon Bennett (dir.), *The Art of Gordon Bennett*, Sydney, Craftsman House, 1996, 60 p. [Traduction libre]
2. Voir Jennifer Barrett et Jacqueline Millner, *Australian Artists in the Contemporary Museum*, Farnham, Surrey, Ashgate Publishing, 2014.
3. Voir *Fugitive History: the art of Julie Gough*, Perth, UWA, 2018.
4. David Hansen, « The TMAG Commissions 1998 », *Artlink*, vol. 19, n° 1, 1999, p. 18. [Traduction libre]
5. *Notes on the 1879 Sydney Exhibition*, Sydney, Government Printer, 1880, 290 p. [Traduction libre]
6. David Hansen « Seeing Truganini », *Australian Book Review*, n° 321, mai 2010, p. 45.
7. *Idem*, p. 46. [Traduction libre]
8. David Hansen, « The TMAG Commissions 1998 », *Artlink*, vol. 19, n° 1, 1999, p. 21. [Traduction libre]
9. Julie Gough, faculté des beaux-arts et de musique, University of Melbourne, Art Forum, 24 août 2020. [En ligne] : bit.ly/3cH8qss. [Traduction libre]
10. *Idem*.
11. Craig Judd, « Julie Gough: Tense Past », *Artlink*, octobre 2019. [En ligne] : bit.ly/3zElKqe. [Traduction libre]
12. *Idem*.
13. Cartel de la vidéo *Driving Black Home 2* (2009). [Traduction libre]
14. La « Black Line » est une campagne orchestrée par le gouverneur Arthur en 1830, impliquant plus de 2000 soldats, condamnés et colons, pour former un front échelonné sur des centaines de kilomètres visant à piéger quatre des neuf nations aborigènes et les forcer à traverser la péninsule de Tasman pour rejoindre une région désignée comme une « réserve aborigène ».
15. Voir le site du Australian Museum. [En ligne] : bit.ly/3zwk5Uw. [Traduction libre]
16. Telles que Ryan Presley, Charlotte Allingham (Coffin Birth), Jai Darby Walker et Danie Mellor.
17. Nathan mudyi Sentance, responsable du programme numérique, Premières Nations, Australian Museum. [En ligne] : bit.ly/3zwk5Uw. [Traduction libre]
18. Jodie Dowd, agente des collections culturelles des Premières Nations, Australian Museum. [En ligne] : bit.ly/3zwk5Uw. [Traduction libre]
19. Judith Ryan, « A history of painted and printed textiles in Aboriginal Australia », dans Judith Ryan et Robyn Healy (dir.), *Raiki Wara: Long Cloth from Aboriginal Australia and the Torres Strait*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 1998, catalogue d'exposition, p. 10. [Traduction libre]

Dr Jacqueline Millner est professeure associée en arts visuels à La Trobe University. Elle a publié de nombreux textes sur l'art contemporain australien et international dans d'importantes anthologies, des revues et des catalogues de galeries et de musées à l'échelle nationale et internationale. Elle a publié les livres *Conceptual Beauty: Perspectives on Australian Contemporary Art* (Artspace, 2010), *Australian Artists in the Contemporary Museum* (Ashgate, avec Jennifer Barrett, 2014), *Fashionable Art* (Bloomsbury, avec Adam Geczy, 2015), *Feminist Perspectives on Art: Contemporary Outtakes* (Routledge, coédité avec Catriona Moore, 2018) et *Contemporary Art and Feminism* (Routledge, 2021 avec Catriona Moore). Elle a été commissaire d'expositions d'envergure présentées dans plusieurs lieux et a reçu des bourses prestigieuses du Australian Research Council, Australia Council et du Arts NSW. Elle dirige actuellement le projet Care: Feminism, Art, Ethics in the age of neoliberalism (2019-2022).