

NATIVE NORTH AMERICA

PORTFOLIOS BY
RAYMOND BOISJOLY, TANYA LUKIN LINKLATER
AND WALTER SCOTT

WITH A CONVERSATION BETWEEN
RICHARD WILLIAM HILL AND CANDICE HOPKINS
ORGANIZED BY ANDREW BERARDINI

Walter Scott, excerpt from *Wendy's Revenge* (detail), 2016, forthcoming in Fall 2016, Koyama Press, Toronto. Courtesy: the artist and Koyama Press, Toronto



The most interesting conversation I've encountered recently is around Indigenous artists and artmaking in and out of Canada. In visiting as faculty at the Banff Centre in addition to numerous visits to other parts of Canada as a lecturer and journalist, I found Indigenous artists often leading the contemporary art discourse, making work of incredible aesthetic potential, emotional force, and intellectual engagement. Alongside these artists are writers and curators who are storytelling and critically reorienting notions of Indigeneity with brilliant nuance, poetry, and even humor.



Raymond Boisjoly, *Interlocutions*, 2014. Courtesy: Catriona Jeffries, Vancouver. Photo: SITE Photography

Tanya Lukin Linklater, *Horse Hair Question 1* (detail), 2016. A *Parallel Excavation* installation view at Art Gallery of Alberta, Edmonton, 2016. Courtesy: the artist. Photo: Blaine Campbell



These encounters encouraged me to collaborate on a portfolio with some of these artists and writers as both an open space for the participants, but also as an entry point for this magazine into what I think is a complex community who is deep into one of the most compelling exchanges anywhere.

– Andrew Berardini

Andrew Berardini is a writer based in Los Angeles. He regularly publishes criticism and essays for magazines and newspapers in North America and Europe, including *Frieze*, *Artforum*, and *Mousse*.

Richard William Hill is a curator, critic and Associate Professor of art history at York University.

Candice Hopkins is Chief Curator at The IAIA Museum of Contemporary Native Arts in Santa Fe, New Mexico.

Raymond Boisjoly (1981) lives and works in Vancouver, BC. Recent solo exhibition include *Over a Distance Between One and Many* at Koffler Centre, Toronto (2016) and *From age to age, as its shape slowly unraveled...* at VOX, Montreal.

Tanya Lukin Linklater's performance collaborations, videos, photographs and installations have been exhibited and performed at EFA Project Space + Performa, NYC; Museum of Contemporary Art Santiago, Chile among others. In 2016 she will present work at La Biennale de Montréal - Le Grand Balcon.

Walter Scott is an interdisciplinary artist working across writing, video, performance and sculpture. He is the creator of the comic series *Wendy*, and has presented in Montreal, Los Angeles, Yokohama, Chicago, and Warsaw.

RICHARD WILLIAM HILL

We want to explore what it means that a discourse on contemporary Indigenous art that is already established to varying degrees in settler colonies like Canada, the US, Australia and Aotearoa New Zealand has begun to make its way into the international art world. One of the ways that I experience talking about Indigenous issues in Europe, or even in parts of the US, is as a temporal overlap between the present and my experiences in the late 1980s and early 1990s in Canada, when the task was simply to get particular issues and histories on the table and convince people they were worth talking about. Back then, we had both the excitement and challenge of artists and writers creating a discourse and negotiating their access to institutions from a position of virtual exclusion from the public sphere and institutional support in general. Having the benefit not only of that experience, but also of the institutional reification of that discourse, I am now wondering how it might be different this time around? Warts and all, we have an established discourse to put on the table from the outset.

Maybe we can start by trying to map out a concise history of what has happened already? But even before doing that it might be useful to chart the present geography of a discourse that has grown from many specific contexts into a global notion of the "Indigenous." To show, right at the moment, where this discourse lives? Candice, as one of the curators of the first giant global Indigenous art exhibition *Sakahān* at the National Gallery of Canada in 2013, you are much better placed than I am to explain the scope of what is now covered by the term Indigenous. When we both began our careers we likely imagined that our area of specialization (which neither of us stuck to exclusively, I should add) involved Indigenous art in Canada and the US. In Canada I think Indigenous art has had relative institutional success; it is now shown in mainstream and artist run institutions, discussed in mainstream Canadian periodicals, supported by national, provincial and territorial arts councils and so forth. There is certainly always room for improvement and in many cases inclusion is token, rather than deep and real. But compared to twenty years ago, things are much improved. My sense is that this reception has been different in the US and perhaps elsewhere. Can you help me fill in the gaps of my situational parochialism? I'm trying to catch up, but there is now so much to know.

CANDICE HOPKINS

When we started working on *Sakahān* in 2009, we didn't want to replicate relationships between Indigenous people founded on a shared colonizer and a shared language—Canada, Australia, United States and New Zealand as former British colonies. We also wanted to challenge the idea of what international might mean in the indigenous context. For me, this meant digging deep into histories of activism and international relations and the origins of the United Nations Declaration of the Rights of Indigenous Peoples, which we can trace back to the development of the World Council of Indigenous Peoples in 1975. I was interested, for example, in the work of Grand Chief George Manuel, one of the initiators of the World Council. Manuel, who was from the Secwepemc Nation in British Columbia, quite famously came up with the idea of what he called the "fourth world." Unlike the third world, which is characterized economically in terms of a perceived lack of development, the fourth world was characterized by origins and was a way for indigenous peoples from around the world to come together. Imperfect and rife with social and economic challenges that accompany each of our specific histories of subjugation and colonial violence, it was also a place of potential, namely the sharing of knowledge and political strategies outside of the confines of national borders. During his travels, one of the groups that Manuel met were members of the Sámi Action Group (SAG). Comprised of seven members, a number of whom were artists, they were actively protesting the building of a massive hydroelectric dam on the Alta River. Although they didn't stop the dam, their actions resulted in a pause. During this moment, for the first time, the Norwegian government was pressured to consider the rights of Sámi peoples and launched a formal commission. For me, the understanding of international was first rooted in political histories. We also looked to artist-driven models. At the same time as this increased political agency for indigenous peoples around the world (during the 1960s and 1970s significant land rights and legal claims took place in Canada, Australian and

New Zealand) there are a number of gatherings and forums for Pacific artists from the South and North Pacific. While Aotearoa / New Zealand now also operates on a bi-cultural model to the point where Māori is now understood as an official language alongside English, Māori artists participate at all levels of the contemporary conversation there, although, like Canada, there is still a question of how customary practices like weaving and carving are contextualized and circulate. In Norway what emerged is very much a parallel system both artistically and politically. There is now a Sámi Parliament and institutions for Sámi art—the Sámi National Museum being just one of the culturally-specific organizations initiated. As a result, from the perspective of artists I have spoken with, there is the feeling that mainstream arts institutions don't need to necessarily collect or exhibit Sámi art because this belongs in Sámi museums and galleries.

A similar sentiment was voiced recently in an open forum initiated by the Whitney Museum, where for a day, curators were online and answered questions of the virtual audience. Cree artist Duane Linklater inquired why they don't have a significant collection of Native American art. Their response was that this was being covered by other institutions, so thus not a part of their *responsibility*. Of course this sentiment is not shared in the Southwest where I live now—here we have both a mix of these "parallel institutions," like the Museum of Contemporary Native Arts, and also contemporary institutions like SITE Santa Fe, which is increasingly showing the work of Indigenous artists from North, South, and Central America. I think that this support of places like SITE Santa Fe that were founded on exhibiting international contemporary art parallels an increased interest in Indigenous art globally—including with the Sydney Biennial, the Asia Pacific Triennial, and now, documenta 14. For me, I approach this with a healthy degree of skepticism as well, as it seems as though Western or European interest in anything indigenous often takes place in times of crisis. The counter-culture movement in the 1960s was a crisis of belief, therefore hippies found solace in the wide-scale appropriation and bastardization of Native belief systems. The crisis is now an environmental and philosophical one. It's no surprise that indigenous cosmologies are being circulated and rehearsed by non-Native academics as a counter to the Anthropocene. Once again though, this is at the sacrifice of providing a place for Native peoples to speak for ourselves.

Richard, I have always wanted to ask—you spent a great deal of time living in Europe working closely with Jimmie Durham and Jean Fisher. What reception did your ideas have in that context? I am interested in particular about what was relevant to audiences there and what didn't have traction.

RWH

I wish I had a more insightful answer. I lived in London from 2004 until 2007 while I was working on my PhD, with Jean as my supervisor. Jean had been in New York in the 1980s and became interested in contemporary art by what at the time would have been called "Indian" artists. She and Jimmie co-curated two important early exhibitions, *Ni Go Tlunh A Doh Ka (We Are Always Turning Around On Purpose)* at the Amelie A. Wallace Gallery, SUNY Old Westbury (1986) and *We the People* at Artists Space, New York (1987). She was very helpful to me because I was looking for someone who both understood Indigenous issues and could help me theorize some of the questions I was grappling with in a broader context. Beyond that though, I could not really detect much interest in contemporary Indigenous art at all, although to be fair, I was not evangelizing very hard. I had a lot of work to do on my thesis and I am shy and not very charismatic at the best of times. But the sense I had was that people either associated Indigenous issues with a played-out post-colonial theory or saw them as much less urgent than the political situations of people who were coming to Europe from places that were more economically or politically insecure. The last few times I have been to Europe I had a sense that it was changing somewhat, probably thanks to the interventions of people like yourself and others who have been targeting big international venues as spaces for intervention.

I'd like eventually to talk more about how (and why) we might participate in that discourse, but I'd also like to back up a bit and respond to how you have defined the move toward a global Indigenous. I like

that you have framed this as arising out of political actions, which suggests to me that what we are discussing is less an identity to be pinned down and essentialized and more an ongoing work in progress arising out of shared experiences and concerns. As you know, one of my greatest anxieties about the way in which Indigenous cultural politics have played out in North America has to do with how a sizable number of people in our own communities have tended to essentialize Indigenous identities in relation to an idealized "traditional" or pre-contact past. I have a horror that we may be in the process of exporting these ideas globally.

Yet, I think even the discourse in North America is not as tidy as it looks at first glance. When the idea of contemporary "Indian" or "Native" art first began to come to the foreground here in the 1980s and 1990s it was an emergent situation with many possibilities. For example, many artists said back then that, while their cultural heritage certainly informed their work, they did not necessarily consider themselves "Indian" artists. Artists like Jimmie and Brian Jungen (and others) have managed to maintain that stance, I think, but eventually the idea of contemporary Indigenous art became institutionalized in various ways: as an academic specialization, an arts council funding category, a curatorial specialization and so on. As it takes on institutional reality, it seems a good time to remind ourselves that it is a constructed category that, like the global Indigenous, united a lot of diverse cultural traditions and impulses under a single signifier. So poking at its boundaries seems worthwhile, just to keep the definition loose and open. The artist Raymond Boisjoly has been doing a great job of that recently. And relatively recent works by artists like Kent Monkman and Terrance Houle so confidently move across many boundaries that it would be absurd to even try to confine them within some tiny identity politics. I guess for myself my interest in "contemporary Indigenous art" is as a specific area of specialization that sits alongside—maybe straddles is a better word—my general interest in art and its various histories. I would define that specialization roughly as: art and writing addressing Indigenous issues or culture in some way. For me this might be created by anybody who wants to be in the conversation, although not everyone agrees on that either. Likewise an artist of Indigenous heritage, like Jimmie, contributed to that discourse but also went on to make work about European architecture, among other things, that is not directly connected to this discourse at all. To me this was very liberating as a meta-gesture in relation to the Indigenous art discourse; that one could engage with anything. And of course in whatever he does his perspective is likely to reflect the total of his experiences just as it does with all artists.

CH

I think that you make a great point in your nightmare situation: that being the fear of exporting of some sketchy idea of what tradition is (usually a very watered down one directed at non-Native audiences). I am writing at the moment from Honolulu, where I am taking part in the Native American and Indigenous Studies Association Conference. Here "recovering curator"—her words not mine—Ngahiraka Mason, asked whether the contemporary works being produced at the moment by indigenous artists might be forming something of a "future crime scene." From what I understand, she is speaking about the fact that many of these works emerge from a lack of connection, or dispossession from one's home community, loss of language, customary practices and so on. If this is the basis for these artworks, how will they be read in the future? It is a provocative question, but also one based on the idea that contemporary Indigenous practices be necessarily founded in these things, when we know that, for some of us, relationships to our home communities are complex, unhealthy or even non-existent and perhaps not the basis for our practices at all. What it also implies is that these works are indeed evidence of colonial crimes—the very reason many of us don't speak our indigenous languages is because of the forced assimilation of state-run residential and boarding schools where children were punished (all-too-often physically) for speaking their mother tongues in an attempt to "kill the Indian to save the child." An alarming number of children never came home and those who did were deeply scarred, traumatized. The schools were part of the larger project of land dispossession, economic subjugation (we were allowed to hunt and fish for subsistence but never to make

any money off of these endeavors), and a deliberate breakdown of community relationships. So here we get into a bit of the messiness of these conversations, that even within our field, there are very different ideas of what contemporary indigenous art is, or should be, what its basis is and what topics it might address. For me, this again circles back to perception and the need to address Indigenous issues or culture *in all of its complexities*.

You and I spoke recently about returning to this moment—the 1980s and 90s. For me, I was re-reading writings by Jean Fisher and Jimmie Durham, in part because of my anxiety that we sometimes find ourselves in something of a perpetual return—where questions that were asked in that time still crop up today, and for whatever reason, we have a hard time remembering the good thinking that took place then. In a recent article in *Canadian Art* you put this into words when you asked whether "Indigenous Art was better in the 1980s and 1990s" putting forward works like James Luna's *Artifact Piece* (1986), which still resonates after all this time. At the heart of the article was a question—whether identity politics now has taken a conservative turn. As you know, one of the discussions that many of us are having concerns decolonialism as well as—in Canada at least—a scramble for institutions to "indigenize" their practices and methodologies. It's true, what was a manufactured category is now a verb! My concern is that the practice of decolonization, on an individual level, seems to be taking on a number of pre-scripted activities, (re)learning one's language, getting back to the land, learning to hunt, sing, drum, and so on. There are a number of things folded into this re-learning that also haven't been parsed out, for me foremost among them, is how colonial patriarchy is now so embedded in our communities it is hard to distinguish it from tradition.

Before I veer us off too far in another direction however, I wanted to come back to this question, whether Indigenous art was better in the 80s and 90s, and what does this reveal about where we are at today?

RWH

The metaphor of the crime scene (if it was even meant as a metaphor!) is a telling one, in that it gives a sense of how much people feel is at stake in these questions. That is much better than complacency. I think we both share that sense of urgency, but also concern not to fall into the usual colonial traps in responding to it. We want to bring the right tools to hand so that we expand rather than circumscribe our place in the world. So if this is a crime narrative, I hope it turns out to be the more interesting sort, in which the process of investigation reveals that people and events are not quite what they first seemed.

The question of where we are today seems urgent and I think we both have been responding to this by looking both forward and back. To borrow the title from one of Jean and Jimmie's co-curated exhibitions from the 1980s, "we are always turning around on purpose." But I think it is true that many people seem already to have forgotten what has gone before, or re-imagined it as a simplistic, heroic origin story culminating in the present institutional success. In that case the thread of conservative identity politics and simplistic cultural revival—which was there from the start, but playing a minor role amongst a tapestry of other possibilities—is re-imagined as the crucial or even exclusive element. This does a disservice to the very diverse agendas of artists at that time. Also, it tends to lead to boring pale-echo repetitions of things done much better before.

Watching our growing institutional success I was surprised to see how the tools of identity politics, especially those designed to shut down criticism by limiting who can speak about what, tend to be very effective in state run institutional contexts. They become the means by which individuals can accrue institutional power. This creates an institutional culture where art offering safe, conservative, happy stories about cultural revival ends up favoured over the kinds of daring acts of exploration and agency that were commonplace earlier. It doesn't mean that terrific work isn't getting done and recognized, but it has to struggle both against being framed in a conservative discourse and also with a relative lack of critical response. To hide this, as you say, dramatic adjectives like "indigenizing" and especially "decolonial" have been appropriated from a history of genuine decolonial struggle and applied to the various things we do: decolonial pedagogy, decolonial aesthetics, etc. Would that it was





Raymond Boisjoly, *Interlocutions*, 2014.
Courtesy: Catriona Jeffries, Vancouver. Photo: SITE Photography

A NOTE ON SOME INTERLOCUTIONS

Raymond Boisjoly (Haida Nation)

Interlocutions began as a project concerning the ways introduced artistic processes, specifically serigraph printing, transformed the traditional imagery of the Northwest Coast—a geocultural region extending from Southeast Alaska along the coast of British Columbia to northern Washington State. The artists from this region that utilized serigraphy generally began by producing imagery that floated freely on the blank expanse of a page. Within a decade, artists from diverse nations such as Robert Davidson, Beau Dick and Joe David were creating elaborate images that deliberately negotiated the page as a framing device. Serigraphy became a common image production tool on the NWC in the late 1960s and 1970s though it had been used earlier by Henry Speck and others to print editions. Through my research into this realm, I began thinking about the varied historical trajectories of other realms of cultural practice pursued by Indigenous peoples. N. Scott Momaday's novel, *House Made of Dawn* (1968), is an important book in Native American literary history. Through its narrative, Momaday's book provides an example of Indigenous people articulating their experiences and cultural worlds using borrowed artistic forms. While also taking an interest in the linguistic turn of early conceptual art and how all of these things seemed to develop in parallel to one another, I created a body of work departing from visual and literary impulses to consider how technologies and other introduced phenomena are modified to serve the creative means of Indigenous peoples.

An Event Score for Afognak Alutiit 1

An Alutiit person enters and says
Our memory marks Afognak.
Afognak marks us.

An Event Score for Afognak Alutiit 2

An Alutiit person enters and asks
What are we tethered to?
Then
What holds us together?
Then
How do we endure?

An Event Score for Afognak Alutiit 3

An Alutiit person enters and says
When I am home on our island I sense that the land exudes grief.
Then
This feeling.
Then
Many of us have left the land of our ancestors perhaps because the grief
becomes unbearable.

An Event Score for Afognak Alutiit 4

An Alutiit person enters and tells a story about Afognak.
The audience listens.
Then
Someone tells a related story.
And so on.

An Event Score for Haunting (Eve Tuck)¹

A person enters and reads
The audience remembers relentlessly
Then
The audience feels no ease
Then
What can decolonization mean other than the return of stolen land?
Then
What must it feel like to be haunted?

An Event Score for the Epistemic Violence of Translation (Edgar Heap of Birds)

1.
A person enters and speaks in Alutiit
2.
A person enters and speaks in Alutiit
The audience listens

1. Please see *A Glossary of Haunting* by Eve Tuck and C. Ree



Tanya Lukin Linklater, *Horse Hair Question 2* (details), 2016, *A Parallel Excavation* installation views at Art Gallery of Alberta, Edmonton, 2016. Courtesy: the artist. Photo: Blaine Campbell



Tanya Lukin Linklater, *Horse Hair Question 1* (details), 2016, *A Parallel Excavation* installation views at Art Gallery of Alberta, Edmonton, 2016. Courtesy: the artist. Photo: Blaine Campbell

true. All too often such terms are an alibi for what often amounts to an Indigenous person ending up with a nice middle class career in a state run institution. We include a few convenient pan-Indian non-sense ceremonies at the start of a few meetings, utter some recycled hippie New Age wisdom from time to time and the job is done. Many of us, myself included, politely go along with this but lately I feel that it is important to be frank about it. The sooner we recognize that we middle-class Indigenous folks—artists, curators and academics say—are complicit in these institutions and in a larger global economy, the better. To imagine that we can just go off and do our own thing in some bracketed-off section of a state cultural institution, or on a reserve or reservation, is naïve. It's not that we shouldn't be in all those places trying to make change, but we need to strategize that change in the full context of our situation. Since the colonial-era fur trade—hell, since Columbus first kidnapped Indigenous people in the hopes that they would make good slaves—we have been at the centre of the process of the globalization of capital. If we don't address our issues at that level and bring them into a larger dialogue of concern about the effects of global capitalism, then we have no chance of challenging the problem at its root.

I have sometimes heard the effort to extend the reach of Indigenous artists into the international art world framed in the terms of a marketing campaign to win recognition for the work of our artists, with the writer or curator's job to be one of career promotion for them. Don't you think we could make a much more convincing and compelling case if we instead imagined ourselves engaging—as ourselves, without sacrificing our particularity—in a social and political discourse about what has been sacrificed to the logic of the global economy and how we might address that collectively? Or am I preaching now?

CH You have been challenging us to think about this for some time—how we, making use of the full context of our situations—can have a more intelligent conversation about capital and economies (monetary, cultural, and otherwise). Some have said that Indigenous peoples in the Western Hemisphere experienced the impact of globalization first hand when in 1492 three lost ships filled with a self-proclaimed Messiah, drunks, and rapists, broached the horizon binding the so-called Old World with the New. We have been trying to get the story right ever since. Our colleague, and fellow skeptic, Paul Chaat Smith writes for an exhibition at the National Museum of the American Indian titled *Evidence*—you can see that this crime scene idea really has legs—that we are still grappling with answering the question “what really happened”. We conclude the answer is the biggest story never told: the rise and fall and rise of the Americas, the ways America changed Europe, Africa and Asia, and how Europe changed America, a story featuring Indians as actors on the world stage and not merely victims. It is a story of changing worlds and how people managed that change in often, surprising, ingenious ways. [...] the greatest mass human extinction in history, and the countless ways Indians survived and triumphed in the face of adversity. It is a story where Indians are partners in global markets, savvy diplomats, and eager consumers of new technology. It brings into focus a hemisphere that before contact was outrageously diverse, deliciously complex, endlessly fascinating, and one that would become only more so with every passing century.¹

Some of this evidence is in how the massive amounts of gold and silver mined from the Americas bolstered economies across Europe, directly enabling the spread of the Renaissance. I remember that one of the most evocative installations in that exhibition was a wall of three things: the first were a cluster of gold effigies, the second were multitudes of rifles, and the third were hundreds of bibles. Taken simply, you can understand that this is first premised on showing the great wealth that was in the Americas at the time of contact and at the same time why this land was desired, and the second and third, stages of genocide and assimilation respectively. However, what I think this points to again, and the reason for the attempt to present this side of the story in a national museum no less, is evidence of the anxiety and true struggle many of us are up against: the fight against historical amnesia.

Speaking of sacrifices, I am reminded of an intervention that the artist Beau Dick undertook with collaborators on the steps of Parliament

Hill in Ottawa, Canada. He was enacting a “shaming ceremony” directed towards the Federal Government for their ongoing assimilationist policies hidden in major omnibus bills. This ceremony took place in 2013 during a time of heightened political action in Canada spurred from the movement #Idle No More. The group broke pieces of a copper shield—the copper being the most valuable item in many Northwest Coast Indigenous societies—and in doing so, put forward a different idea of wealth. This is, status achieved by the very things that you can afford to give away or destroy. At the culmination of the event, the copper pieces were wrapped up and laid on the stairs of the building, like a gift. The response of someone in parliament was to get rid of the evidence. They shipped the parts off to a museum in British Columbia, washing their hands of the crime.

I think it's important to bring this up, not just because of their attempt to put forward a competing idea of wealth, and because I like that they turned the grounds of Parliament into a stage for collective dissent, but largely because of the response—what some might consider a failure. The immediate reaction was not to ignore the gift, but to pass it off and place it in the collection of a museum. Here again we are faced with the idea that the most comfortable place for us, in their eyes anyway, is not on the steps of parliament speaking back, but hidden away in the belly of a museum. Many years ago Jimmie Durham wrote that we can't counter amnesia (or ignorance) with “a longer list of facts,” rather, we must trust confusion more. Perhaps trusting in this confusion is how we might end feeling at home in this world. I think that we want to resist getting too comfortable in institutions, because these are not our homes. Maybe it is only from this place of contradiction and shifting ground, that we can begin to have conversations about complicity. I think you are right. Now, it's not so much about asking hard questions of others, but asking them of ourselves.

Our task is definitely not about “winning favor” but one of continuing to dig into the project of empire—together—to expose its roots. The poet Fred Moten makes a call for minor voices—Black, Indigenous, and so on—to come together in a noisy, discordant chorus so that we can call out against debt and disparity and “refuse to be the broken apart.” I see myself in this, because as you know, for Indigenous peoples any division between artistic and political practice is always already false.

RWH Well, we have generated quite a few words here and while you and I will likely go on having evolving versions of this conversation for a long time (I hope!), perhaps this is a good place to stop for now? I would only want to add a few concluding caveats. The first is that, in trying to be general with limited time and space, we have only hinted at how these questions have played out through works of art, which is actually to me often where things get the most complex, particular and interesting. Also, although we have touched on many issues and mentioned a few important people, there are many, many others whom we have not had a chance to mention. And lastly, it is important to remember that if virtually any two other Indigenous artists, curators or scholars had been invited to tell this story, the result would likely have been very different. So I'll end with a nod to all the ways the narrative we have just spun might potentially be expanded, complicated or productively disputed.

CH Yes, we already need a part two! I have just landed in Vancouver and getting over the jet lag that accompanies a red-eye flight and preparing to see an exhibition by a great provocateur, Lawrence Paul Yuxweluptun. What continues to attract me to his paintings is how his stance has never shifted: he is always placing evidence at our feet—the land ripped apart, extracted, debased, the corruption of Native leaders in our own communities, how these leaders, instead of working for us, have their hands in the pockets of corporations, and how at times even art history worked against us by appropriating the parts they liked and ignoring the rest. Despite our newly found comfort, we can't forget what we are up against.

1 <http://www.paulchaatsmith.com/presenting-evidence.html>. Accessed 24 May 2016.

Il dibattito più interessante in cui mi sono imbattuto di recente, riguarda gli artisti e le produzioni artistiche indigene. In visita al Banff Centre, come membro di facoltà, e in altre zone del Canada nelle vesti di giornalista o di lecturer, ho trovato che gli artisti indigeni fossero tra i più interessanti della scena artistica contemporanea con lavori dall'incredibile potenziale estetico e di coinvolgimento intellettuale, oltre che di grande forza emotiva. Oltre agli artisti, ci sono critici e curatori che stanno riscrivendo e orientando criticamente la definizione di "Indigeno" con sfumature brillanti, poesia e humour. Questi incontri mi hanno incoraggiato a collaborare con alcuni di questi artisti e scrittori su un portfolio come occasione di confronto aperto tra i partecipanti.

RICHARD WILLIAM HILL Vogliamo capire cosa significa che un discorso sull'arte indigena contemporanea – che ha già ottenuto a diversi livelli un proprio statuto in colonie settler come Canada, Stati Uniti, Australia e Aotearoa/Nuova Zelanda – comincia a farsi strada nel mondo dell'arte internazionale. Quello che io sperimento, quando parlo delle questioni degli Indigeni in Europa o persino in certe parti degli Stati Uniti, è una sovrapposizione temporale tra il presente e le mie vicende dei tardi anni Ottanta e dei primi anni Novanta in Canada, quando l'obiettivo era semplicemente di portare sul tavolo le questioni e le storie e nel convincere la gente che valeva la pena parlarne. Allora avevamo l'eccitazione e la sfida di artisti e scrittori che avviavano un discorso e negoziavano l'accesso alle istituzioni da una posizione di virtuale esclusione dalla sfera pubblica e dal supporto istituzionale in genere. Avendo tratto profitto non solo da quella esperienza, ma anche dalla reificazione istituzionale di quel discorso, mi domando come potrebbe essere diverso questa volta. Senza cercare di nasconderne i difetti, abbiamo un discorso già avviato da mettere sul tavolo.

Forse potremmo cominciare cercando di tracciare una storia in sintesi di ciò che è già accaduto? Ma prima di farlo potrebbe essere d'aiuto tracciare una mappa di un discorso che si è sviluppato a partire da diversi contesti specifici, in una nozione globale di "Indigeno". Mostrare al momento opportuno dove risiede questo discorso. Candice, in veste di uno dei curatori della prima globale, gigantesca esposizione d'arte indigena – *Sakahān* – alla National Gallery del Canada nel 2013, sei decisamente meglio informata di me per definire l'ambito di ciò che oggi si intende con il termine Indigeno. Quando abbiamo iniziato le nostre carriere, difficilmente avremmo immaginato che la nostra area di specializzazione (che a nessuno dei due si lega in modo esclusivo, devo aggiungere), avrebbe riguardato l'arte degli Indigeni in Canada e negli Stati Uniti. Penso che in Canada l'arte indigena abbia riscosso un relativo successo istituzionale; oggi è presente nelle principali istituzioni e in quelle gestite dagli artisti, dibattuta sui periodici più importanti, sostenuta dalle fondazioni per l'arte nazionali, provinciali, locali e così via. Certo, c'è sempre spazio per un miglioramento e in molti casi l'inclusione è simbolica, più che essere profonda e vera. Ma in confronto a venti anni fa, le cose sono molto migliorate. La mia impressione è che l'accoglienza sia diversa negli Stati Uniti e forse anche altrove. Puoi aiutarmi a colmare le lacune del mio provincialismo? Sto cercando di mettermi in pari, ma ci sono tante cose da sapere.

CANDICE HOPKINS Quando abbiamo cominciato a lavorare a *Sakahān*, nel 2009, non volevamo riprodurre il rapporto esistente tra le popolazioni indigene, fondate su un comune colonizzatore e su un linguaggio comune – Canada, Australia, Stati Uniti e Nuova Zelanda in qualità di

ex colonie britanniche. Volevamo anche mettere in discussione l'idea di ciò che Internazionale può significare nel contesto indigeno. Per quanto mi riguarda, ciò significava scavare a fondo nelle vicende dell'attivismo, delle relazioni internazionali e delle origini della Dichiarazione dei Diritti delle Popolazioni Indigene stilata dalle Nazioni Unite, che possiamo fare risalire alla formazione del Consiglio Mondiale delle Popolazioni Indigene, nel 1975. Mi interessava, per esempio, il lavoro del Gran Capo George Manuel, uno degli iniziatori del Consiglio Mondiale. Manuel, nativo della Nazione Secwepemc nella Columbia Britannica, divenne piuttosto famoso grazie all'idea di "quarto mondo". Diversamente dal terzo mondo, caratterizzato dal punto di vista economico in termini di mancato sviluppo, il quarto mondo era caratterizzato dalle origini e rappresentava una via di unificazione per le popolazioni indigene di tutto il mondo. Imperfetto e permeato dalle sfide sociali e economiche che corrono ognuna delle nostre storie particolari di soggiogamento e di violenza di matrice coloniale, il quarto mondo era anche un luogo di possibilità, ovvero di condivisione di conoscenze e di strategie politiche al di là dei confini nazionali. Nel corso di uno dei suoi viaggi, Manuel incontrò il Sámi Action Group (SAG). Composto da sette membri, tra cui alcuni artisti, il gruppo si opponeva attivamente alla costruzione di una gigantesca diga idroelettrica sul Fiume Alta. Anche se non riuscirono a bloccare la costruzione, le loro azioni ebbero per effetto un arresto dei lavori. A quel punto, per la prima volta, il governo norvegese subì pressioni per tenere in considerazione i diritti delle popolazioni Sámi e creò allo scopo una commissione ufficiale. Per quel che mi riguarda, la comprensione del concetto di Internazionale affonda le sue radici prima di tutto nelle storie politiche. Abbiamo anche preso in considerazione i modelli pensati da artisti.

Parallelamente a questa rappresentanza politica allargata delle popolazioni indigene di tutto il mondo (negli anni Sessanta e Settanta ebbero luogo in Canada, in Australia e Nuova Zelanda proteste legali e vennero ottenuti diritti fondiari importanti), sono nati numerosi raduni e forum di artisti provenienti dal sud e dal nord del Pacifico. Aotearoa/Nuova Zelanda oggi funziona su un modello biculturale, al punto che il Māori è incluso in qualità di lingua ufficiale accanto all'Inglese, e artisti Māori partecipano a tutti i livelli nel dibattito contemporaneo, benché, come in Canada, si ponga sempre la questione di come pratiche tradizionali come la tessitura e l'intaglio possano essere contestualizzate e avere una circolazione. In Norvegia, ciò che è emerso è un sistema artistico e politico parallelo. Esistono oggi un Parlamento e istituzioni d'arte Sámi – il Sámi National Museum è soltanto una di queste organizzazioni culturali. Come risultato, gli artisti con cui ho parlato hanno la sensazione che le istituzioni più importanti non sentano la necessità di collezionare o di esporre arte Sámi perché appartiene già ai musei e alle gallerie Sámi.

Un sentimento simile è stato recentemente espresso nel forum aperto, istituito dal Whitney Museum, in cui per un giorno i curatori rispondevano online alle domande di una platea virtuale. L'artista cee Duane Linklater cercò di capire perché il museo non ospitasse una collezione significativa di arte dei Nativi americani. La risposta fu che quell'arte era patrimonio di altre istituzioni, pertanto non faceva parte della loro *responsabilità*. Naturalmente questo sentimento non è condiviso nel Sudovest, dove ora vivo – qui abbiamo un misto di queste "istituzioni parallele" come il Museum of Contemporary Native Arts, e di istituzioni contemporanee come SITE Santa Fe, dove sempre più vengono esposte le opere degli artisti Indigeni provenienti dal Nord, dal Sud e dal Centro America. Credo che il sostegno di luoghi come SITE Santa Fe, pensati per

esibire l'arte contemporanea internazionale, vada in parallelo con un accresciuto interesse per l'arte indigena a livello globale – penso alla Sydney Biennial, alla Asia Pacific Triennial e, oggi, a documenta 14. Per quanto mi riguarda, mi confronto con tutto ciò con un sano grado di scetticismo, perché sembra che l'interesse occidentale o europeo in qualunque cosa sia indigeno si manifesti soprattutto in tempi di crisi. Il movimento della contro-cultura degli anni sessanta ha rappresentato una crisi di certezze, pertanto gli hippy trovarono una consolazione nell'appropriazione su larga scala e nell'imbastardimento del sistema di credenze indigeno. La crisi oggi è di natura ambientale e filosofica. Non sorprende quindi che le cosmologie indigene siano circolate e siano state rielaborate dagli accademici non-Nativi, in risposta all'Antropocene. Eppure, ancora una volta, tutto questo avviene sacrificando la possibilità di dare alle popolazioni native un luogo dove parlare in prima persona.

Richard, avrei sempre voluto chiederti – dal momento che hai vissuto e lavorato per molto tempo in Europa a stretto contatto con Jimmie Durham e Jean Fisher – che tipo di accoglienza hanno avuto le tue idee in quel contesto? Mi interessa in particolare quello che appariva rilevante al pubblico locale e quello che non lo stimolava.

RWH Vorrei avere una risposta più significativa. Ho vissuto a Londra dal 2004 al 2007, quando lavoravo al mio PhD, con Jean in qualità di supervisore. Jean visse a New York negli anni Ottanta e si interessò all'arte contemporanea che a quell'epoca si sarebbe definita degli artisti "Indiani". Lei e Jimmie curarono insieme due importanti mostre anticipatorie, "Ni GoTlunh A Doh Ka" (*Giriama sempre intorno volontariamente*) presso la Amelie A. Wallace Gallery, alla SUNY di Old Westbury (1986), e "We the People" presso l'Artists Space di New York (1987). Era molto sollecita nei miei riguardi perché io cercavo qualcuno che comprendesse i problemi degli Indigeni e che potesse aiutarmi a teorizzare alcune delle domande con cui mi stavo scontrando in un contesto più ampio. Oltre a questo, non riuscivo a notare un reale interesse per l'arte contemporanea indigena, benché, a essere onesti, io non facessi proseliti in modo serio. Dovevo sbrigare molto lavoro per la mia tesi e sono timido e non troppo carismatico il più delle volte. Ma la sensazione che avevo era che la gente associasse i problemi degli Indigeni a una teoria post coloniale sceneggiata o li considerasse molto meno urgenti delle situazioni politiche di popolazioni che arrivavano in Europa da luoghi più insicuri sotto il profilo economico e politico. Le ultime volte che sono stato in Europa ho avuto la sensazione che le cose stessero un po' cambiando, forse grazie all'azione di persone come te e come altri che hanno puntato sulle sedi di esposizione internazionali come spazi di intervento.

Infine vorrei parlare di più del come (e del perché) possiamo prendere parte a quel discorso, ma vorrei anche riflettere un po' e dare delle risposte al modo in cui hai definito l'avanzata verso un Indigeno globale. Mi fa piacere che tu l'abbia inquadrata come qualcosa che discende dalle azioni politiche, mi fa tornare alla mente che ciò di cui discutiamo sia meno un'identità da fissare e da ridurre ai suoi termini essenziali, e più un'opera incompiuta che emerge da esperienze e preoccupazioni condivise. Come sai, una delle mie ansietà più grandi sull'esito delle politiche culturali indigene in Nord America, ha a che vedere con il modo in cui un numero calcolabile di persone nelle nostre comunità tende a ridurre all'essenza le identità indigene relativamente a un passato idealizzato "tradizionale" o anteriore al Contatto. Ho il terrore che potremmo essere sul punto di esportare simili idee a livello globale.

E ancora, penso che persino il discorso in Nord America non sia ordinato come appare a prima vista. Quando negli anni Ottanta e Novanta l'idea di un'arte contemporanea

"Indiana" o "Nativa" cominciò a farsi strada, era una situazione in ascesa con molte possibilità. Per esempio, molti artisti dicevano già allora che, anche se la loro eredità culturale informava il loro lavoro, non si consideravano necessariamente artisti "Indiani". Artisti come Jimmie e Brian Jungen (tra gli altri) erano riusciti a tenersi saldi su questa presa di posizione, credo, ma alla fine l'idea di un'arte contemporanea indigena è stata istituzionalizzata in molti modi: come qualifica accademica, come categoria di finanziamento nelle fondazioni per l'arte, come specializzazione in ambito curatoriale e così via. È dato che ha preso piede nella realtà istituzionale, sembra essere arrivato il tempo di ricordarci che si tratta di una categoria costruita che, come l'Indigeno globale, ha unito molte tradizioni culturali e impulsi diversi sotto un unico simbolo. Perciò sembra che valga la pena bussare ai suoi confini, solo per mantenerne la definizione vaga e aperta. A questo riguardo, l'artista Raymond Boisjoly ha fatto di recente un lavoro importante. E lavori relativamente attuali di artisti come Kent Monkman e Terrance Houle si muovono con tale disinvoltura attraverso svariati confini che sarebbe assurdo anche solo cercare di ghetizzarli in minuscole politiche identitarie.

Per quanto mi riguarda, credo che il mio interesse per "l'arte contemporanea indigena" sia un'area di specializzazione che sta accanto – forse "a cavallo" – è un'espressione più adeguata – al mio interesse più generale per l'arte e le sue disparate storie. Definirei tale specializzazione in modo sommario come: arte e scrittura volta in qualche modo alle problematiche degli Indigeni e della loro cultura. Per me tutto ciò potrebbe essere fatto da chiunque voglia partecipare al dibattito, benché non tutti siano d'accordo su questo punto. Similmente, un artista con un'eredità indigena come Jimmie, ha dato un contributo al discorso ma ha proseguito un lavoro sull'architettura europea, oltretutto, che non è direttamente connesso al tema dell'arte indigena. Per me questo è stato davvero un meta-gesto liberatorio relativamente al discorso sull'arte indigena; quell'artista potrebbe impegnarsi in qualsiasi cosa. E naturalmente, in tutto ciò che fa è verosimile che la sua prospettiva rifletta il complesso delle sue esperienze, così come succede a tutti gli artisti.

CH Penso che tu abbia fatto bene il punto di una situazione da incubo: la paura dell'esportazione di certe idee sommarie su ciò che la tradizione sia (di solito sono idee annacquate indirizzate a uditori di non-Nativi). Sto scrivendo da Honolulu, dove prendo parte alla Conferenza della Società di Studi dei Nativi Americani e Indigeni. Qui il "recovering curator" Ngahiraka Mason ha domandato – parole sue, non mie – se le opere contemporanee prodotte attualmente da artisti indigeni andranno a costituire una specie di "futura scena del crimine". Per quello che ne so, parla del fatto che molti di quei lavori vengono fuori da una mancanza di connessione o dalla spoliazione della propria comunità, da una perdita del linguaggio, delle pratiche rituali e così via. Se queste sono le premesse, come verranno letti questi lavori in futuro? È una domanda provocatoria, ma si basa anche sull'idea che le pratiche contemporanee degli Indigeni siano necessariamente informate da queste cose, quando sappiamo bene che, per alcuni di noi, le relazioni con le comunità di appartenenza sono complesse, malsane, persino inesistenti e forse non costituiscono neppure le fondamenta per le nostre pratiche. Ciò che implica una domanda simile, inoltre, è che queste opere sono realmente una prova dei crimini coloniali – la ragione profonda per cui molti di noi non parlano i linguaggi indigeni sta nella assimilazione forzata operata da istituti scolastici convenzionati con lo stato, dove i bambini erano puniti (troppo spesso fisicamente) se parlavano la madre lingua, nel tentativo di "uccidere l'indiano per salvare il bambino".

Un numero allarmante di loro non tornò a casa e quelli che tornarono erano terrorizzati, traumatizzati. Le scuole erano parte di un progetto su larga scala di esproprio delle terre, di soggiogamento economico (eravamo autorizzati a cacciare e pescare per la nostra sussistenza, mai per farci un guadagno), e una rottura deliberata delle relazioni di comunità. Quindi qui entriamo un po' nel caos di queste conversazioni, per cui anche nel nostro ambito esistono idee molto diverse su ciò che l'arte contemporanea indigena è o dovrebbe essere, quali sono le sue basi e quali temi dovrebbe affrontare. Per me, tutto questo ruota ancora attorno alla percezione e al bisogno di affrontare i problemi degli Indigeni o la loro cultura *in tutte le sue complessità*.

Io e te abbiamo parlato di recente di un ritorno a un'epoca – gli anni Ottanta e Novanta. Rileggevo dei testi di Jean Fisher e di Jimmie Durham, spinta in parte dall'angoscia dovuta al fatto che a volte ci troviamo in un eterno ritorno – per cui le domande che sono state poste a quel tempo tornano anche oggi e, qualunque ne sia il motivo, è problematico ricordare il pensiero buono che si manifestò allora. In un recente articolo apparso in *Canadian Art* hai espresso tutto questo in parole, quando hai domandato se "l'arte indigena fosse migliore negli anni Ottanta e Novanta", presentando opere come *Artifact Piece* di James Luna (1986), che risuonano ancora oggi. Al centro dell'articolo si dava una domanda – se le politiche identitarie attualmente abbiano preso una deriva conservativa. Come sai, uno dei dibattiti che animano molti di noi riguarda la decolonizzazione così come – almeno in Canada – lo sforzo delle istituzioni per "indigenizzare" le proprie pratiche e metodologie. È vero, ciò che un tempo era una categoria artificiale oggi è il verbo! Sono preoccupata del fatto che la pratica di decolonizzazione a un livello individuale, sembra farsi carico di una quantità di attività preordinate: (ri)apprendere il proprio linguaggio, tornare sul suolo natale, imparare a cacciare, cantare, suonare i tamburi e così via. Ci sono tante cose racchiuse in questo riapprendimento che non sono state analizzate, per me la più importante tra loro è come il patriarcato coloniale sia così radicato nelle nostre comunità che è difficile distinguere dalla tradizione.

Prima di cambiare rotta comunque, volevo tornare alla domanda se l'arte indigena fosse migliore negli anni Ottanta e Novanta, e cosa ci dice questo su dove siamo oggi.

RWH La metafora della scena del crimine (supponendo che sia stata pensata come metafora) è significativa, perché dà il senso di come molte persone si sentano messe in gioco in tali questioni. È molto più che autocompiacimento. Penso che entrambi condividiamo un senso di urgenza, ma ci preoccupiamo anche di non cadere nelle solite trappole coloniali, nel fornire una risposta. Vogliamo dotarci di strumenti appropriati, per questo estendiamo invece che circoscrivere il nostro posto nel mondo. Quindi, se questa è una narrazione del crimine, spero che si riveli della specie più interessante, in cui il processo di investigazione riveli che gli eventi non sono ciò che sembrano a prima vista.

La questione del dove siamo oggi mi sembra urgente e penso che entrambi abbiamo dato una risposta guardando sia avanti che indietro. Per prendere in prestito il titolo di una delle mostre curate da Jean e Jimmie negli anni Ottanta, "giriamo sempre intorno volontariamente". Ma penso sia vero che molte persone sembrano avere già dimenticato ciò che è stato o se lo rappresentano ancora come una storia delle origini semplicistica, eroica, che sfocia nell'attuale successo istituzionale. In tal caso, il filo delle politiche identitarie conservatrici e del revival culturale semplicistico – che c'era dall'inizio, ma giocava un ruolo marginale in un arazzo di possibilità diverse – viene rappresentato nuovamente come l'elemento cruciale,

persino esclusivo. Questo rende un cattivo servizio a quello che di realmente diverso si proponevano gli artisti a quel tempo. In più, tende a condurre a noiose e pallide eco e ripetizioni di cose fatte molto meglio allora.

Guardando al nostro crescente successo istituzionale, mi sorprende notare come gli strumenti delle politiche identitarie, specialmente quelli pensati per zittire la critica limitando il numero delle persone che possono prendere la parola, tendono a essere molto efficienti nei contesti istituzionali governati dallo stato. Diventano mezzi attraverso cui gli individui possono aumentare un potere istituzionale. Questo determina una cultura dell'istituzione in cui l'arte che offre storie sicure, conservatrici e felici sul revival culturale, finisce per essere prediletta rispetto agli atti arditi di esplorazione e azione che erano moneta corrente in un primo tempo. Ciò non significa che un lavoro veramente buono non venga fatto e riconosciuto oggi, ma deve lottare sia contro l'essere inquadrato in un discorso conservatore sia con una relativa assenza di riscontro critico.

Per nascondere, come dici, aggettivi enfatici come "indigenizzato" e specialmente "decolonizzato" vengono mutuati da una storia di lotta genuina di decolonizzazione e applicati alle diverse cose che facciamo: pedagogia decolonizzata, estetiche decolonizzate, ecc. Vorrei che fosse vero. Troppo spesso questi termini sono un alibi per ciò che si risolve, per una persona indigena, in una buona carriera borghese all'interno di un'istituzione statale. Mettiamoci un pugno di comode cerimonie pan-Indiane insensate all'inizio di qualche meeting, un po' di buon senso riciclato hippy e New Age di tanto in tanto e il gioco è fatto. Molti di noi, me compreso, convivono educatamente con tutto questo, ma ultimamente sento che è importante essere sinceri. Prima riconosciamo che noi gente di classe media indigena – artisti, curatori e accademici – siamo complici di queste istituzioni e di quell'economia globale allargata, meglio è. Credere che possiamo andare fuori rotta e fare le nostre cose in qualche sezione marginale di un'istituzione culturale o in una riserva o in qualche posto speciale, è naïf. Non è che non dovremmo essere in tutti quei posti, cercando di cambiare, ma abbiamo bisogno di rendere il cambiamento strategico nel contesto globale della nostra situazione. Dal tempo del commercio di pelli di età coloniale – maledizione, da quando Colombo rapì degli Indigeni nella speranza di farne dei buoni schiavi – siamo stati al centro del processo di globalizzazione del capitale. Se non affrontiamo le nostre questioni a quel livello e non le portiamo su un piano discorsivo più ampio di preoccupazione riguardo agli effetti del capitalismo globale, allora non abbiamo speranze di affrontare il problema alle radici.

Talvolta ho sentito inquadrare lo sforzo di espandere l'azione degli artisti indigeni nel mondo internazionale dell'arte, nei termini di una campagna marketing per guadagnarsi il riconoscimento del lavoro, e compito dello scrittore o del curatore era quello di promuovere una carriera. Non pensi che potremmo rappresentare un caso ben più persuasivo e convincente se invece ci pensassimo impegnati – come individui, senza sacrificare le nostre specificità – in un discorso sociale e politico che riguarda ciò che è stato sacrificato alla logica dell'economia globale e il modo in cui affrontarlo collettivamente? O sto solo predicando adesso?

CH Per un certo periodo di tempo ci hai spronati a pensare a tutto questo: in che modo, facendo uso del contesto generale delle situazioni in cui siamo, potremmo avere un confronto più intelligente riguardo al capitale e alle economie (monetarie, culturali e altro)? Alcuni hanno affermato che le popolazioni indigene dell'Emisfero occidentale sperimentarono l'impatto della

93 globalizzazione per prime, quando nel 1492 tre navi sperdute, cariche di un autoproclamato Messia, di ubriaconi e stupratori si affacciarono all'orizzonte collegando il cosiddetto Vecchio Mondo al Nuovo. Da allora ci siamo sforzati di capire bene la storia. Un nostro collega, e compagno di scetticismo, Paul Chaat Smith ha scritto, per una mostra al National Museum of American Indian intitolata "Prova" – come vedi l'idea della scena del crimine cammina sulle sue gambe – che stiamo ancora dibattendoci nel tentativo di rispondere alla domanda "cos'è accaduto veramente": Concludiamo perciò dicendo che la risposta è la storia più grande mai raccontata: l'ascesa, il declino e l'ascesa delle Americhe, i modi in cui l'America ha cambiato l'Europa, l'Africa e l'Asia, e come l'Europa ha cambiato l'America, una storia che vede gli Indiani come attori sul palcoscenico dei mondi e non soltanto come semplici vittime. Una storia di mondi che cambiano e di come le persone hanno governato il cambiamento in modi spesso sorprendenti, creativi... la più grande estinzione di massa della storia, e gli innumerevoli modi in cui gli Indiani sono sopravvissuti e si sono imposti sulle avversità. Una storia in cui gli Indiani sono partner sui mercati globali, scaltri diplomatici, e avidi consumatori di nuove tecnologie, porta alla ribalta un emisfero che prima del Contatto era incredibilmente diverso, meravigliosamente complesso, infinitamente affascinante, e che lo diventa semplicemente ancora di più a ogni secolo che passa¹.

Una di queste prove riguarda il modo in cui le enormi quantità di oro e argento estratte nelle Americhe hanno rinforzato le economie di tutta Europa, rendendo direttamente possibile l'apoteosi del Rinascimento. Ricordo che una delle installazioni più evocative di quella mostra era un muro fatto di tre elementi: il primo era un gruppo di effigi d'oro, il secondo un mucchio di fucili e il terzo centinaia di bibbie. Per semplificare, si capisce che il primo mostra la grande ricchezza delle Americhe al tempo del Contatto e parallelamente il perché questa terra fosse bramata, il secondo e il terzo rappresentano i momenti rispettivamente del genocidio e dell'assimilazione. Tuttavia penso che ciò che tutto questo indica ancora una volta – e non meno la ragione che sottende il tentativo di mostrare questo lato della storia in un museo nazionale – sia la prova dell'angoscia e della autentica lotta che molti di noi conducono: la lotta contro l'amnesia storica.

Parlando di sacrifici, mi torna alla mente un intervento che l'artista Beau Dick realizzò con alcuni collaboratori sulla scalinata della Parliament Hill di Ottawa, in Canada. Mise in atto un "rito della vergogna" diretto contro il Governo federale per le sue continue politiche volte all'assimilazione, nascoste in un grande progetto di legge onnicomprensivo. La cerimonia ebbe luogo nel 2013, in un periodo di acuita azione politica in Canada, promossa dal movimento #Idle No More. Il gruppo fece a pezzi uno scudo di rame – essendo il rame l'articolo più prezioso in molte società indigene della Costa nordoccidentale – e in tal modo propose un'idea diversa di ricchezza: uno status ottenuto grazie a ciò che veramente puoi permetterti di dare via o di distruggere. Al culmine dell'evento, i pezzi di rame vennero avvolti e lasciati sulle scale dell'edificio, come un dono. La reazione di qualcuno in Parlamento fu di disfarsi della prova. Spedirono i pezzi a un museo della Columbia Britannica, lavandosi le mani del crimine commesso.

Penso sia importante parlarne, non solo per il tentativo di proporre un'idea alternativa di ricchezza, e perché mi piace che abbiano trasformato il luogo del Parlamento in una scena del dissenso collettivo, ma soprattutto per la reazione, che si potrebbe considerare un fallimento. La reazione immediata non fu di ignorare il dono, ma di passarlo di mano e collocarlo nella collezione di un museo. Qui ancora ci troviamo ad affrontare

l'idea che il luogo più comodo per noi, certamente ai loro occhi, non siano le scale del Parlamento, ma sia nascosto nel ventre di un museo. Molti anni fa, Jimmie Durham scrisse che non possiamo opporci all'amnesia (o all'ignoranza) attraverso una "lunga lista di fatti", dobbiamo piuttosto avere maggiore fede nella confusione. Forse credere in questa confusione è il modo in cui potremmo sentirci a casa in questo mondo. Penso che desideriamo resistere stando troppo al coperto nelle istituzioni, perché non sono le nostre case. Probabilmente è solo da questo luogo di contraddizione e di terreno instabile che possiamo cominciare a dibattere il tema di una complicità. Credo che tu abbia ragione. Adesso non si tratta solo di porre domande scomode agli altri, ma di porle anche a noi stessi.

Il nostro compito di certo non riguarda "l'ottenere la benevolenza", ma è quello di continuare a scavare nel progetto dell'Impero – insieme – per portare alla luce le sue radici. Il poeta Fred Moten chiama a raccolta le voci minori – Negre, Indigene e così via – per formare un coro rumoroso, dissonante, perché possiamo contrastare il debito e la disparità e "rifiutare di essere dei pezzi rotti". Mi ci ritrovo, perché come sai, per le popolazioni indigene qualsiasi divisione tra pratica artistica e politica è sempre falsa.

RWH Bene, abbiamo generato parecchie parole qui e mentre tu e io continueremo a lungo a creare versioni evolute di questa conversazione (lo spero!), forse questo è un buon punto per fermarsi. Mi piacerebbe solo aggiungere qualche precisazione. La prima riguarda il fatto che, cercando di stare sulle generali in un tempo e in uno spazio limitato, abbiamo solo accennato al modo in cui questi temi hanno avuto un ruolo nelle opere d'arte, che per me in definitiva sono i luoghi in cui le cose diventano più complicate, speciali e interessanti. Inoltre, anche se abbiamo toccato molti argomenti e abbiamo citato persone importanti, ce ne sono tante altre che non abbiamo avuto la possibilità di menzionare. Infine è importante ricordare che se altri due artisti, curatori o ricercatori indigeni, fossero stati invitati a raccontare questa storia, il risultato sarebbe stato probabilmente molto diverso. Quindi terminerò con il mio assenso a tutti i possibili modi in cui la narrazione che abbiamo intessuto potrebbe essere ampliata, complicata o efficacemente contestata.

CH Sì, c'è bisogno di una seconda parte! Sono appena atterrata a Vancouver e sto cercando di rimettermi dal jetlag che corona un volo notturno e mi sto preparando a visitare la mostra di un grande provocatore, Lawrence Paul Yuxweluptun. Quello che continua ad attirarmi dei suoi dipinti è il fatto che la sua linea di posizione non si è mai spostata: ci mette sempre la prova davanti – la terra squarciata, scavata, degradata, la corruzione dei leader nativi delle nostre comunità, il modo in cui quei leader, invece di lavorare per il nostro bene, mettono le mani nelle tasche delle multinazionali, e di come talvolta anche la storia dell'arte ci rema contro appropriandosi delle parti che piacciono loro e ignorando tutto il resto. Malgrado il nostro nuovo agio, non possiamo dimenticare contro cosa stiamo.

1 www.paulchaatsmith.com/presenting-evidence.html (24 Maggio 2016).