

SIEMPRE ESTAMOS DANDO LA VUELTA HACIA ATRÁS A PROPOSITO: REFLEXIONES SOBRE TRES DÉCADAS DE PRÁCTICA CURATORIAL INDÍGENA

Candice Hopkins

Traducción: Anamaría Garzón Mantilla

La versión en inglés de este ensayo, "We Are Always Turning Around on Purpose: Reflecting on Three Decades of Indigenous Curatorial Practice", fue publicado originalmente en la revista *Art Journal*, 76:2, de College Art Association y Taylor & Francis, en el 2017. Agradecemos profundamente a la autora y a Taylor & Francis por permitirnos hacer esta traducción.

Originally published as Candice Hopkins (2017) We Are Always Turning Around on Purpose: Reflecting on Three Decades of Indigenous Curatorial Practice, *Art Journal*, 76:2, 39-47, DOI: 10.1080/00043249.2017.1367191

Candice Hopkins, Tlingit y ciudadana de Carcross/Tagish First Nation, curadora, escritora e investigadora. Fue cocuradora de la bienal SITE Santa Fe (2014), curadora senior de la Bienal de Toronto (2019) y ha trabajado en los equipos curatoriales de documenta 14 (2017) y el Pabellón de Canadá en la 58th Bienal de Venecia (2019).

Correo electrónico: chopkins@torontobiennial.org

• MA Center for Curatorial Studies, Bard College, 2003.

En cherokee, la frase *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* significa "siempre estamos dando la vuelta hacia atrás... a propósito". Ese el nombre de una exposición curada en 1986 por Jimmie Durham y Jean Fisher, y también es una metáfora adecuada y una forma provechosa dar inicio a un conjunto de reflexiones sobre la historia reciente de la práctica curatorial indígena. Dar la vuelta hacia atrás puede implicar girar en el mismo lugar, pero es también una táctica para cambiar de curso. Para los maoríes en Aotearoa (Nueva Zelanda), para encaminarse hacia el futuro hay que tener el rostro girado. Esta perspectiva pone en primer plano la importancia de reconocer lo que vino antes para enfrentar lo que viene después. Para los pueblos indígenas, es una forma de rendir homenaje a nuestros antepasados. Esta mirada hacia el pasado también se emplea en este texto, que traza una historia subjetiva que enlaza vagamente una serie de exposiciones de arte indígena en los Estados Unidos y Canadá desde 1986 hasta el presente, como una forma de mirar hacia el futuro. Al mirar retrospectivamente estas exposiciones, se revelan temas recurrentes, y cambios en los métodos y enfoques en la realización de exposiciones, en general, y en la práctica, curatorial en particular. Estos métodos continúan dando forma a este discurso paralelo en la actualidad.

Fecha de envío: 05/10/2020

Fecha de aceptación: 15/11/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2096](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2096)

Cómo citar: Hopkins, C. (2020). Siempre estamos dando la vuelta hacia atrás a propósito: reflexiones sobre tres décadas de práctica curatorial indígena. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 132-147). Quito: USFQ PRESS.



Ni' Go Tlunh a Doh ka se abrió en la galería Amelie A. Wallace, en el campus de Old Westbury de la Universidad Estatal de Nueva York, en 1986. Desde el principio, Fisher señaló que *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* era un “intento de poner en primer plano las voces de los artistas nativos contemporáneos” (2013).¹ Si bien esto no es un objetivo radical ahora, lo era entonces, si se considera que solo dos años antes, en 1984, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la producción cultural nativa todavía se clasificaba bajo la rúbrica eurocéntrica de arte “primitivo”. En los años posteriores, los objetos descontextualizados hechos por artistas no occidentales se volvieron más familiares con el espectro del modernismo; de hecho, continúan acechando su legado hoy. Desde esta perspectiva, “el modernismo, al parecer, estaba ausente de las tradiciones nativas”, escribe Fisher. “Estas graves distorsiones de las realidades y dinámicas de las culturas Nativas eran lo que Durham quería abordar en nuestras exposiciones” (2013). Para Durham y Fisher, resaltar las voces de los artistas nativos contemporáneos rescataba su legado estético de las garras del modernismo, plagado de malas interpretaciones, relaciones desiguales de poder y exotismo, y los posicionaba firmemente dentro de lo contemporáneo (1986). También proporcionó una plataforma para la voces de los creadores, de modo que ya no eran otros quienes hablaban por ellos —o los silenciaban por completo.

Ni 'Go Tlunh a Doh ka creó una plataforma para obras de arte que no surgió de reflejos románticos de un pasado idealizado o que solo hablaba desde la posición de “las víctimas” de la violencia colonial. Ambas posturas carecían de agencia y, para los curadores, no eran lo suficientemente arriesgadas para desafiar las arraigadas actitudes negativas hacia los pueblos nativos. Además, alimentaban las ideologías de los “coleccionistas liberales blancos” (Fisher y Durham, 1986). Aparte del cambio de perspectiva, la exposición generó también un cambio en el lenguaje. El título en cherokee remarcó que se trata de un idioma vivo, enfatizando una verdad fundamental: *todavía estamos aquí*, y confrontaba a una audiencia que, en su mayor parte, había prefigurado a los pueblos nativos americanos,² en el mejor de los casos, como un estereotipo, y, en el peor de los casos, como una ausencia.

Los artistas fueron seleccionados considerando el tipo de obras que estaban creando y las realidades políticas con las que se enfrentaban. Fisher escribe que las obras que se exhibieron en *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* surgieron de los movimientos de derechos civiles de los nativos americanos (incluyendo al movimien-

1 Véase también Fisher y Durham (1986).

2 Nota de la traducción: la denominación “nativos americanos” se utiliza para referirse a las comunidades indígenas de Estados Unidos; existen 574 tribus reconocidas. En Canadá se utiliza el término “primeras naciones”.

to Poder Rojo³) y el subsecuente ascenso del Movimiento Indígena Americano en las décadas de 1960 y 1970.⁴ En ese periodo, muchos artistas, incluido Durham, estaban más ocupados con la tarea crítica de crear cambios a nivel local e internacional que haciendo arte. Durham fue director fundador del Consejo Internacional de Tratados Indios, mientras que el artista que asesoró en la exhibición, Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds (cheyenne-arapaho), trabajaba en proyectos con comunidades de base junto con el colectivo de arte conceptual Group Material. Richard Ray Whitman (yuchi-muscogee) estuvo presente en las protestas de Wounded Knee⁵ en la reserva Pine Ridge, en 1973. Ese fue un momento excepcional de agencia indígena, que consiguió que el líder Frank Fools Crow pudiera hablar en la Organización de Naciones Unidas, apelando por el reconocimiento de la nación Oglala, como una entidad soberana para que sus miembros pudieran negociar directamente con el Secretario de Estado de los Estados Unidos, en lugar de hacerlo a través de la Oficina de Asuntos Indígenas, el brazo asimilacionista y represivo del Gobierno.

La fotógrafa y académica Jolene Rickard (tuscarora), que creció en una familia de activistas por la tierra, estaba al tanto de las acciones en curso para responsabilizar a los colonos por los acuerdos sobre territorios y comercio que se pusieron en marcha a principios del 1600 (estos acuerdos entre naciones indígenas soberanas y los colonos se encarnan en documentos vivos, como lo son los cinturones de *wampum*). Sumado a todo esto, Durham acordó colaborar en la exhibición solo si Fisher ayudaba a presionar al Congreso para crear conciencia sobre la lucha por los derechos del agua de las Mujeres de Todas las Naciones Rojas.⁶ Cuando esto falló, cambiaron de táctica —o, mejor dicho, se dieron la vuelta a propósito— y se enfocaron en utilizar a las exposiciones como un medio para promover “cuestiones sociopolíticas (...) en las instituciones artísticas más poderosas” (Fisher, 2013).

Comprendiendo que las formas en que se organizan las exposiciones también son políticas, Durham y Fisher trabajaron con G. Peter Jemison (seneca) y Heap of Birds como asesores de la exposición, y posibilitaron que el marco y el contenido de la exhibición fuera conducido por artistas nativos. La decisión

3 Nota de la traducción: Red Power fue un movimiento que surgió en la década de los sesenta para demandar la autodeterminación de los pueblos nativos americanos, y su potestad para administrar sus tierras y recursos. Aunque sus actividades cesaron en la década de los setenta, su legado se refleja en varias leyes que protegen a las comunidades indígenas.

4 Una lectura esencial para comprender las actividades de los indígenas americanos en este periodo es *Like a Hurricane: The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, de Smith y Warrior (1997).

5 Nota de la traducción: En 1973, aproximadamente 200 personas Oglala Lakota y seguidores del Movimiento Indígena Americano ocuparon el pueblo de Wounded Knee, en Dakota del Sur, durante 71 días.

6 Nota de la traducción: Women of All Red Nations (WARN) era una organización de mujeres formada en 1974. Contaba con más de 300 integrantes de 30 comunidades distintas. Denunciaron esterilizaciones forzadas cometidas contra mujeres indígenas, y problemas de salud y daños causados por la minería de uranio en sus territorios.

de centrarse solo en un número relativamente bajo de artistas fue deliberada, ya que brindaba la oportunidad de mostrar varias piezas de cada artista. Las obras seleccionadas fueron diversas y decididamente contemporáneas, con pinturas hechas en materiales deliberadamente sencillos —bolsas de papel marrón— de Jemison, fotografías de la serie *Jefes de la calle* de Whitman, fotomontajes en blanco y negro de Rickard, grabados en color y monoimpresiones de Jean LaMarr, la cuadrícula de dibujos de texto troquelados de Heap of Birds y la instalación irónica *En préstamo del Museo del Indio Americano* de Durham.

Si bien el montaje de las obras de arte era relativamente convencional, su contenido era todo lo contrario. *Ni 'Go Tlunh a Doh ka* se exhibió en el Instituto de Tecnología de Massachusetts y la Universidad de Oklahoma, mientras que una inauguración planificada en Cooper Union se canceló abruptamente un mes antes de que se abriera, sin que los organizadores recibieran explicaciones por la cancelación.⁷ En la Universidad de Oklahoma, la exposición incluyó obras de dos artistas locales: ocho fotografías teñidas a mano de la abuela de Shan Goshorn y dos cunas tablero tejidas con cuentas de Patricia Russell. Incluir a artistas de la región fue una muestra de sensibilidad hacia las prácticas y contextos locales.

Nosotros, el pueblo —*We the People*— fue el segundo esfuerzo curatorial de Fisher y Durham. Después de ser rechazados por varias instituciones sin fines de lucro, la ambiciosa exposición se inauguró en Artists Space, en Nueva York, en 1987 (Fisher, Durham y Smith, 1987).⁸ Una de las pocas críticas que hizo una reseña de la exposición fue Lucy Lippard, que escribió para *Art Paper*. Ella se convertiría en una de las defensoras más destacadas de los artistas nativos, a quienes todavía continúa presentando en sus escritos. Una vez más, se consideró cuidadosamente la elección del título. *Nosotros, el pueblo* fue un guiño irónico a la inauguración de la exposición del bicentenario de la Constitución de Estados Unidos.⁹ También se refiere al nombre que muchos pueblos indígenas nos damos en nuestros propios idiomas: *diné* significa “el pueblo” en idioma navajo, *inuit* significa lo mismo en inuktitut, *hopi* significa “el pueblo”, y así sucesivamente. La frase “Nosotros, el pueblo” fue una broma dirigida específicamente al pequeño número de nativos que contaban entre los visitantes de Artists Space.

7 Correspondencia por correo electrónico entre la autora y Jean Fisher, mayo de 2016.

8 La exposición incluyó obras de Pena Bonita (apache - Oklahoma Seminole), Harry Fonseca (nisenan - maidu), Marsha Gómez (choctaw - chicana), Tom Huff (seneca - cayuga), G. Peter Jemison (seneca); Jean LaMarr (paiute - Pit River), Alan Michelson (mohawk), Joe Nevaquaya (comanche - yuchi), Jolene Rickard (tuscarora), Susana Santos (tygh - yakima - filipina), Asiba Tupahache (matinecoc), Kay WalkingStick (cherokee) y Richard Ray Whitman (yuchi - muscogee creek).

9 Nota de la traducción: El preámbulo de la Constitución de Estados Unidos reza: “We the People of the United States”, es decir: “Nosotros, el pueblo de Estados Unidos...”.

Nosotros, el pueblo también permitió que Durham y Fisher impulsaran sus metodologías curatoriales más conscientemente. Para preparar el escenario, la exposición contó con una banda sonora, con música del flautista John Rainer Jr. (pueblo de Taos – creek) y ubicadas en el escritorio de la recepción, se quemaban ramas de enebro. El espacio frontal fue diseñado para imitar el interior de un museo etnográfico, ahí se ubicó la instalación *En préstamo del Museo del Indio Americano* de Durham. Ubicados dentro de vitrinas de museo se mostraban objetos y diferentes tipos de flechas, clasificadas como “cortas”, “gruesas”, “onduladas”, etcétera. También se exhibían documentos más formales, como mapas que indicaban las “Tendencias actuales en la propiedad de tierras indígenas”, comenzando con todo el territorio de los Estados Unidos, hasta llegar a un pequeño puñado de reservas indígenas actuales (la tendencia era reducirse en lugar de crecer). En otra habitación, los pedestales fueron pintados de color *rojo oleoducto* y dispuestos en semicírculos para intervenir en la “blancura muerta” del espacio de la galería.

Para recomendaciones sobre el montaje, los curadores trabajaron con Judith Barry y Ken Saylor, ambos expertos en las políticas del diseño de exposiciones. Los cuestionamientos curatoriales sobre las presuntas formas de las exposiciones se extendieron también al diseño del folleto que acompañaba la muestra, que, como una afrenta a la burocracia oficial y las ideas de autenticidad, estaba estampada con un sello pirateado de la Oficina de Asuntos Indígenas. Además, se presentó un programa de videos, que acompañó a la muestra. La exposición pretendía abrir puertas en las instituciones estadounidenses a las prácticas artísticas contemporáneas que se desarrollaban al margen de las tendencias oficiales. Las discusiones generativas y matizadas que estas exposiciones provocaron sobre el arte, la política y la identidad contemporánea nativa están siendo ahogadas actualmente por las renovadas demandas que exigen que Durham pruebe ser un auténtico cherokee.¹⁰

Nosotros, el pueblo fue una inspiración para otra exposición importante, *Re-visiones –Re-visions–*, que se inauguró en la Galería Walter Phillips, en el Centro de las Artes de Banff, en 1988. Para comprender cómo surgió *Re-visiones*, es necesario retroceder un poco en el tiempo. Un conflicto se estaba gestando en el norte de Alberta, Canadá. En vísperas de los Juegos Olímpicos de Invierno de 1988, en Calgary, se inauguró la exposición *El espíritu canta: tradiciones artísticas de los Primeras Naciones de Canadá –The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Peoples–*, en el Museo Glenbow. En ese momento fue la exhibición más grande de arte nativo que se realizaba en Canadá. Fue

10 Nota de la traducción: En 1990 se aprobó el Acta de Artes y Artesanías Indígenas, que prohíbe que artistas no pertenecientes a una tribu promuevan su trabajo enuncianándolo como indígena; como consecuencia, en 1993, Jimmie Durham admitió no ser cherokee, pero en su carrera artística se lo siguió nombrando como tal. El debate se reinició en el 2017, cuando diez artistas y académicos cherokees publicaron una carta abierta denunciando a Durham por el uso de dicha identidad.

también la primera vez que se organizó una protesta en contra de una exhibición. La manifestación llamaba la atención sobre un sinnúmero de cuestiones delicadas que se habían pasado por alto. Para la nación del Lago Lubicon, una comunidad cree ubicada a cientos de millas al norte de Calgary, en el corazón del territorio donde se explotan petróleo y gas, el patrocinio de la exposición por parte de Shell Canadá fue una píldora bastante amarga de tragar. Las acciones de los manifestantes provocaron un disenso colectivo, que empañó las buenas intenciones detrás de *El espíritu canta* y provocó un cambio radical en la forma en que los museos exhibían objetos y patrimonio cultural nativos. Cuando se inauguró la exposición en su sede hermana, el Museo Canadiense de Historia en Ottawa, la chispa de la disidencia había crecido hasta convertirse en un resplandor inconmensurable.

Los lubicon buscaron crear conciencia sobre las terribles condiciones en sus tierras. Para el invierno de 1988, Shell Canadá (entre otras corporaciones) había estado extrayendo petróleo y gas por medio de fracturación hidráulica¹¹ de los territorios tradicionales lubicon durante más de veinte años. Para ese entonces, la comunidad ya estaba sufriendo efectos adversos en la salud: cánceres y enfermedades raras golpeaban a la población en índices mucho más altos que en otros lugares de Canadá; las enfermedades y dolencias continúan hasta la actualidad. Sus territorios, convertidos en zonas tóxicas, ya no servían para sostener medios de subsistencia como la cacería y la pesca. No solo se contaminó la tierra, sino también el agua.¹² Inexcusablemente, esta experiencia no se limitó al territorio lubicon, sino que sigue siendo una realidad compartida entre las comunidades nativas y de colonos rurales en todo Canadá, y particularmente en el norte ha tenido consecuencias devastadoras.¹³

El boicot de los lubicon cree a *El espíritu canta* empezó más de un año antes de la inauguración de la exposición. Junto con una sofisticada campaña en los medios de comunicación, solicitaron formalmente a los museos de Gran Bretaña, Europa, Canadá y Estados Unidos que apoyaran su causa y cancelaran los préstamos de obras de sus colecciones; algunos respondieron a su llamado.¹⁴ Al mismo

11 Nota de la traducción: el proceso se conoce comúnmente como *fracking*.

12 Para conocer la historia social y política de la gente de la nación del lago Lubicon desde sus propias perspectivas, consulte: www.lubiconlakenation.ca. Véase también Fisher (1987; 1992) y Goddard (1991).

13 Estudios recientes demuestran de manera inequívoca el vínculo entre la extracción de petróleo y los impactos negativos en la salud de las comunidades indígenas. Véase <https://www.openhealth-news.com/news-clipping/2014-07-08/canada-tar-sands-linked-cancer-native-communities-report-says>

14 Las instituciones que apoyaron el boicot de los lubicon al revocar sus préstamos fueron el Museo Nacional del Indio Americano, Instituto Smithsonian; Museo de Arqueología y Etnología Peabody, de la Universidad de Harvard; Museo Universitario, de la Universidad de Pensilvania; Museo Nacional de Dinamarca; Museos für Volkerkunde en Berlín y Múnich; Museo de Etnografía de Oslo; Museo Bérgamo, en Italia; Museo Horniman, en Inglaterra; y tres museos adicionales en Suecia y cuatro en Suiza (Smith, 1987).

tiempo, los lubicon cree emprendieron una campaña en los medios de comunicación para llamar la atención sobre las intolerables condiciones culturales, sanitarias, económicas y sociales en sus territorios, y muchas de esas condiciones eran causadas por la naturaleza inherentemente destructiva de las industrias extractivas. Esta privación radical de los derechos se llama hoy “la maldición de los recursos”. La característica que define a esta maldición es que las personas más directamente afectadas son aquellas que las corporaciones de petróleo y gas consideran que tienen más que “ganar” de la industria, cuando, de hecho, son las personas que viven más cerca de las principales reservas de petróleo, gas o minerales quienes sufren los mayores niveles de disparidad económica y mala salud.¹⁵ Para los lubicon, el hecho de que Canadá, con el apoyo de una compañía petrolera importante, celebrara la estética, cultura y objetos ceremoniales de las “primeras naciones de Canadá”, para un público mundial, al mismo tiempo que posibilitaban las mismas condiciones que ponían en riesgo la vida de los nativos, fue motivo suficiente para convertir esta exposición en una plataforma de concientización de otro tipo.

Las protestas alrededor de *El espíritu canta* abrieron una compuerta que generó una reevaluación de la relación entre los museos y los pueblos de las primeras naciones —esto no solo tuvo un impacto en las formas en que se exhibían obras históricas, sino también en las prácticas de los espacios contemporáneos. Después de la exhibición en el Museo Glenbow, *El espíritu canta* se presentó en Gatineau, Quebec, donde fue recibido por un número aún más grande de manifestantes en el Museo de Civilización Canadiense (ahora llamado Museo de Historia Canadiense). En esta presentación más al este, se tocaron otras fibras: el comité de la exhibición, formado solo por curadores no nativos, decidió exhibir públicamente dos *HadúFiF*, o máscaras de “rostro falso”, cuya exhibición está explícitamente prohibida por la sociedad haudensaunee, dado que se trata de máscaras medicinales que solo pueden ser vistas y usadas por iniciados.

Como base, las quejas de los lubicon y los haudensaunee tenían algo en común: la explícita falta de compromiso con los pueblos indígenas vivos. El tiempo en que los antropólogos (no nativos) eran los expertos en nuestra cultura estaba llegando a su fin, especialmente en lo que respecta a la realización de exposiciones. Las protestas impactaron no solo en las artes, sino también en miembros del sector político: en 1994 se publicaron los hallazgos del *Informe del Grupo de Trabajo sobre Museos y Primeras Naciones*, patrocinado conjuntamente por la Asamblea de las Primeras Naciones (AFN, por sus siglas en inglés) y la Asociación de Museos Canadienses (CMA, por sus siglas en inglés).

El informe, titulado “Pasando la página: forjando nuevas alianzas entre museos y Primeras Naciones”, tardó un año en elaborarse y se construyó en las

15 Para un estudio esclarecedor sobre el costo social de la extracción de recursos, véase Parlee (2015).

asambleas de un organismo nacional formado por más de 25 personas de museos y comunidades aborígenes. En palabras de Georges Erasmus, antiguo Jefe Nacional de la Asamblea:

La exposición *El espíritu canta* generó una gran controversia en Canadá. Planteó preguntas con las que los museos tenían que lidiar y muchas preguntas que los nativos tenían que abordar (...). ¿Qué tipo de rol deberían jugar las personas nativas en la presentación de su propio pasado, su propia historia? (...) Cuando la exposición llegó a Ottawa [Gatineau] tuvimos que preguntarle a la comunidad indígena qué íbamos a hacer. Podríamos haber continuado con el boicot. Pero necesitábamos ir más allá de eso. En lo que nos estamos embarcando ahora es en el comienzo de un tipo de relación diferente entre dos aliados potencialmente fuertes (cit. en AFN y CMA, 1994).

El informe surgió de tres preocupaciones principales, planteadas por primera vez en “Preservando nuestro patrimonio: una conferencia de trabajo entre museos y Primeras Naciones”, realizada en 1988, que, al igual que el Grupo de Trabajo, fue organizada conjuntamente por la AFN y la CMA, como resultado de las preocupaciones planteadas por los Lubicon. Las preocupaciones se centraron en la necesidad de 1) mayor participación de las personas Aborígenes en la interpretación de su cultura e historia por parte de las instituciones culturales; 2) mejorar el acceso a las colecciones de los museos por parte de las personas Aborígenes, y 3) la repatriación de artefactos y restos humanos (AFN y CMA, 1994, 1).

La sección “Principios para establecer asociaciones entre Primeras Naciones y los Museos Canadienses” desarrolló los puntos anteriores con recomendaciones que incluyen:

1. Los museos y los pueblos de las primeras naciones trabajarán juntos para corregir las desigualdades que han caracterizado sus relaciones en el pasado. En particular, los museos deben reconocer y afirmar el deseo y la autoridad de los pueblos de las Primeras Naciones de hablar por sí mismos. (...)

5. Representantes adecuados de las primeras naciones participarán como compañeros en igualdad de condiciones en cualquier exposición, programa o proyecto de museo que trate sobre patrimonio, historia o cultura aborígenes (AFN y CMA, 1994, 7).

Al redactar estos principios, el informe describe una parte de lo que enfrentaban las personas nativas en ese momento, por ejemplo, al explicar que “algunas exposiciones de museos reforzaron la percepción pública de que las culturas aborígenes existían solo en el pasado y que eran incapaces de cambiar”. También añadieron: “Tales percepciones refuerzan la noción errónea de que las culturas

aborígenes son inferiores” (AFN y CMA, 1994, 7). Fisher y Durham contrarrestaron cuestiones bastante similares al organizar *Ni’ Go Tlunh a Doh ka*.

El Grupo de Trabajo fue un momento decisivo; marcó un cambio en las prácticas y las ideologías de los museos canadienses con respecto a la exhibición, la interpretación y las relaciones con las comunidades indígenas. El impulso de esta relación, apenas definida en ese momento —aunque practicada solo si existían buenas intenciones, que en gran medida eran inaplicables—, impactó también en espacios de arte contemporáneo, al redefinir no solo sus relaciones con los artistas nativos, sino también la forma en que se organizaban sus exposiciones.

En Calgary, se montaron al menos dos exposiciones en espacios comerciales para contrarrestar lo que en *El espíritu canta* se percibió como un desprecio flagrante por las voces contemporáneas. Pero es *Re-visiones*, organizada en la urgencia del momento, la exhibición que sigue resonando.¹⁶ Organizada por Helga Pakasaar, que había visitado *Nosotros, el pueblo* en Nueva York, la exhibición contó con obras de Joane Cardinal-Schubert, Durham, Heap of Birds, Zacharias Kunuk, Mike MacDonald, Alan Michelson, Edward Poitras y Pierre Sioui. *Re-visiones* y *Nosotros*, el pueblo marcaron un momento paralelo de agencia para los artistas nativos que trabajan en Canadá y sus contrapartes en los Estados Unidos. Pakasaar señaló que la exposición se organizó de manera atípica: antes de ser incluidos en la muestra, los artistas y proyectos fueron “examinados” por Cardenal-Schubert, en su papel de representante de la Sociedad de Artistas Canadienses de Ascendencia Nativas (SCANA, por sus siglas en inglés).¹⁷ Si bien esto podría parecer un relación anómala para un artista, un curador y un grupo de artistas cabilderos, en ese momento había mucho en juego con respecto a la representación del arte Nativo y de la cultura Nativa en su conjunto, entonces lo mejor era pisar con cuidado y con una intención clara.

Esto también refleja la forma en que se organizó *Ni’ Go Tlunh a Doh ka*, con aportes directos a la selección de artistas hechas por los propios artistas. Esta exposición puso en marcha una historia excepcional de exposiciones contemporáneas de artistas nativos y becas curatoriales para curadores establecidos, que incluyeron, por ejemplo, a Lee-Ann Martin (coordinadora del Grupo de Trabajo y luego cocuradora de la importante exposición Indígena: *Perspectivas nativas contemporáneas en el arte canadiense*, realizada en 1992). También surgieron

16 La fallecida Joane Cardinal-Schubert (Blackfoot) fue miembro activo de la Sociedad de Artistas Canadienses de Ascendencia Nativas (SCANA, por sus siglas en inglés) y jugó un papel central en la organización de contraexposiciones en Calgary (1990). Para más información sobre sus ideas sobre el arte nativo en ese momento, véase el catálogo de *Re-visiones*, citado anteriormente. Incluye ensayos de Deborah Doxtater [también conocida como Doxtator], Jean Fisher, Rick Hill y Helga Pakasaar, junto con textos de los ocho artistas participantes.

17 Conversación de Helga Pakasaar con la autora, marzo de 2016, Vancouver, Columbia Británica.

residencias, pasantías, coloquios y publicaciones dedicadas a la práctica curatorial indígena (como ejemplos, puedo mencionar *Haciendo ruido* y *Transferencia, tradición, tecnología*, ambas realizadas en el 2005) (Martin, 2005; Townsend, Claxton y Loft, 2005). Yo misma empecé mi carrera en la galería Walter Phillips, primero en una posición de trabajo–estudio en 2001, luego como curadora aborigen en residencia, un puesto de dos años financiado por la Consejo de las Artes de Canadá. Este programa de residencia también tiene sus raíces en el Grupo de Trabajo. Una de las recomendaciones del informe incluía la necesidad de crear programas de capacitación para indígenas en el campo de los museos y la curaduría. Después estar un año como cocoordinadora del Grupo de Trabajo, Lee-Ann Martin trabajó en el Consejo de las Artes de Canadá para establecer oportunidades de capacitación. Estas residencias, que empezaron en 1998, continúan hasta hoy y han transformado el campo del arte contemporáneo, brindando a los profesionales emergentes y de mediana carrera la oportunidad obtener capacitación práctica, organizar exposiciones y publicaciones, y, de ese modo, abrir espacios para las prácticas y metodologías curatoriales indígenas y para transformar las instituciones como resultado.

La última década ha sido testigo de un aumento sorprendente en las exposiciones de arte indígena y de curadores en ejercicio. Esto ha llevado a establecer nuevos modelos para las residencias y las exposiciones, incluidas las que tienen lugar fuera de los espacios de las galerías convencionales. Entre estos se encuentra la Galería Bush, que es una iniciativa del colectivo de artistas Nueva BC Arte Indígena y Sociedad de Bienestar,¹⁸ alojada en la nación Secwepemc, en la Columbia Británica. Bush Gallery, para Tania Willard, integrante del colectivo, “analiza ideas sobre cómo crear espacios de arte o posibilidades que respondan a los conceptos indígenas sobre el territorio” y, al hacerlo, elimina por completo la supuesta “neutralidad” del cubo blanco (cit. en Ming, 2014). Junto a estos esfuerzos deliberadamente modestos, que destacan prácticas y estéticas cercanas al territorio, existen otros que se desarrollan a escala internacional. Ambos enfoques crean plataformas para artistas indígenas y desafían las prácticas curatoriales convencionales.

En mayo de 2013 se inauguró la exposición *Sakahàn: Arte Internacional Indígena* en la Galería Nacional de Canadá, en Ottawa. Fue la primera de un ciclo de cinco años de exhibiciones dedicadas al arte contemporáneo hecho por artistas indígenas. Fue curada por Greg Hill, Christine Lalonde y yo. La exposición se inspiró en muestras anteriores como *Tierra, espíritu y poder: Primeras Naciones en la Galería Nacional de Canadá*, organizada por Robert Houle, Diana Nemiroff y Charlotte Townsend-Gault, y una gran cantidad de exhibiciones individuales dedicadas a artistas indígenas —la primera, en 1993, fue una retrospectiva poco

18 Nota de la traducción: En inglés, el nombre del colectivo es New BC Indian Art and Welfare Society Collective, la página de la galería/residencia es la siguiente: <http://www.bushgallery.ca>

conocida de los grabados y dibujos de Pudlo Pudlat. *Sakahàn: Arte Internacional Indígena* fue la exposición más grande de arte contemporáneo en la historia de la Galería Nacional. Ocupó más de 40 mil pies cuadrados de espacio de galería, e incluyó comisiones públicas y colaboraciones con centros dirigidos por artistas y galerías municipales en Ottawa. La ambiciosa escala fue un medio para reflejar el creciente movimiento del arte indígena, no solo en Canadá, sino en todo el mundo. La exposición incluyó a 82 artistas, de un número similar de naciones indígenas provenientes de 16 países. Aun así quedaron fuera artistas de algunas de regiones grandes, como Rusia y China, y solo se incluyó a un artista de una nación africana, Kenia.

Quizás el impacto más significativo de *Sakahàn* no radica en el lado público de la exposición, sino en otros lugares. La instalación *Aniwaniwa*, hecha en colaboración por el escultor Brett Graham y la videógrafa Rachel Rakena, fue “cantada” para que cobre vida. Solo con el equipo de preparadores, técnicos, curadores y productores de la exhibición como testigos, Graham cantó una canción maorí antes de mostrar el video. Ese inicio ceremonial era necesario para que el trabajo se muestre en este contexto. Para la mayoría de los integrantes del equipo, esto permaneció como un momento vital en la exposición, ya que demostraba que muchas obras necesitaban un tipo de cuidado y manipulación diferentes a las del arte contemporáneo convencional. Este cuidado crucial se basaba en la ontología de la obra de arte en sí, y marcaba una diferencia con las metodologías indígenas de creación de exposiciones, reconociendo incluso a las obras de arte como animadas. *Sakahàn* también amplió el carácter público de la galería. Varias de las obras más grandes se instalaron deliberadamente en sitios que no cobraban una tarifa de entrada, entre ellas estuvieron *Blanket Stories: Seven Generations, Adawe and Hearth*, una imponente columna de mantas adquiridas en comunidad hecha por Marie Watt, y *Hidden Secret Garden*, un conjunto de hierbas medicinales hecho por Geir Tore Holm y cuidado por un joven indígena local.

La inauguración de la exposición no fue apertura regular, sino que se celebró con el traslado de un fuego sagrado, que miembros de la comunidad Algonquin llevaron de un lado al otro del río, para que lo sostuviera y lo cuidara el personal de la Galería Nacional. La ceremonia fue una forma de iniciar la nueva relación y conexión con la comunidad Algonquin; eso se reiteró la noche de la inauguración, cuando se declaró públicamente por primera vez que la Galería Nacional de Canadá se encuentra en un territorio algonquin ocupado sin autorización.

También se sintió un cambio en la comunidad local. Peter Simpson, crítico de arte del diario *Ottawa Citizen*, comentó: “Hace una década, muchas personas todavía criticaban a la Galería Nacional de Canadá por mantener al arte indígena en los márgenes. Si bien muchas cosas han cambiado desde entonces,

una exposición gigante realizada este verano no deja ninguna duda de que el arte indígena no volverá a ser marginalizado” (2013). Simpson continuó su texto citando a Greg Hill, curador Audain¹⁹ de arte indígena en la Galería Nacional de Canadá, que dijo: “Ciertamente, en Canadá hemos visto un cambio real en la representación del arte indígena, no solo en la Galería Nacional sino en todo el país en términos colecciones y exhibiciones. Esto es algo que no solo está sucediendo en Canadá, sino en todo el mundo. Este impulso global nos trae a esta exposición” (2013).

Para ser una exposición que surgió de un impulso global, tuvo algunos obstáculos. En particular, la administración decidió casi al final del proceso poner una nota de descargo de responsabilidad en el trabajo de la única artista algonquin que participaba en la muestra, Nadia Myre. Ella había instalado una gran reproducción en vinilo de un *wampum* con dos filas de cuentas en una franja de ventanas interiores que conducían desde un nivel de la Galería Nacional a otro. Junto al *wampum*, quiso incluir también las palabras pronunciadas por un grupo de abuelas algonquin en la Colina del Parlamento de Ottawa el 11 de enero de 2013, quienes manifestaron, de manera clara y directa, la necesidad de que el Gobierno Federal continúe respetando los acuerdos históricos, establecidos en tratados (los *wampum* son una forma de documentar acuerdos históricos entre naciones indígenas y también entre naciones indígenas y colonos):

Nos unimos a las voces de todos nuestros familiares que están defendiendo y hablando por la tierra, el agua y las generaciones futuras. Invitamos a los colonos a unirse a nosotros en este llamado a sus gobiernos.

Exigimos que la Corona y todos los gobiernos de Isla Tortuga²⁰ comiencen a comportarse siguiendo la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, la Proclamación Real, los Tratados y su propia Constitución. Todos los nuevos gobiernos están violando esos acuerdos. Pedimos respetar nuestro derecho consuetudinario y comenzar a tener una relación con los pueblos indígenas que sea respetuosa y honesta.

Hacemos estas demandas en nombre de todos aquellos que no pueden hablar: la tierra, el agua, los animales y las generaciones futuras. Su propia supervivencia depende de nuestro éxito. Esta es nuestra responsabilidad como Abuelas, Kokomisag. Chi-migwech.²¹

19 Nota de la traducción: El cargo de curador Audain hace referencia al fondo donado por Michael Audain para crear un programa de investigación y exhibición de arte indígena contemporáneo en la Galería Nacional de Canadá.

20 Nota de la traducción: Turtle Island es el nombre que recibe Norteamérica por parte de las comunidades indígenas y las primeras naciones. Hace referencia a una historia sobre la creación de la Tierra.

21 Citado del texto de pared de *Sakahín: Arte Indígena Internacional*, Galería Nacional de Canadá, mayo-septiembre de 2013.

La galería sintió la necesidad de distanciarse de esta declaración y responder con su propia declaración: “Las opiniones expresadas en esta obra son de la artista y no reflejan necesariamente las opiniones de la Galería Nacional de Canadá”. Poco después, este descargo de responsabilidad se aplicó a toda la exposición y se publicó en la entrada de los dos pisos de la exhibición. Un descargo de responsabilidad es un medio para crear distancia frente a una responsabilidad potencial. El año 2013 marcó un momento de agencia y activismo indígena sin precedentes en Canadá, con la huelga de hambre de la jefa Theresa Spence y el surgimiento del movimiento Idle No More, que se extendió por todo el mundo.

Notablemente, el cambio continúa en la Galería Nacional de Canadá y, de hecho, en varios museos de Canadá y Estados Unidos. En 2016, la Galería Nacional anunció un cambio de grandes proporciones en el montaje de su colección permanente, con un *énfasis en el arte* y en la producción cultural indígenas. Lo que podría leerse como una intención pasajera del director general, Marc Mayer, demuestra un cambio fundamental: todas las etiquetas de las obras expuestas se escribirán primero no en los idiomas coloniales, francés o inglés, sino en su idioma de origen. Por ejemplo, si un objeto es originario de territorio cree, su título aparecerá primero en cree, con traducciones al inglés y al francés. Lo mismo ocurre con las obras de los inuit y de todas las comunidades. Estos son cambios ideológicos que tendrán una profunda resonancia, ya que demuestran que no solo los pueblos indígenas “siempre estamos dando la vuelta hacia atrás a propósito”, sino también las grandes instituciones.

Los artistas indígenas tienen cada vez más voces y lugares para hablar; estas voces se hacen más fuertes con cada año que pasa, y transforman las prácticas museológicas y curatoriales en el proceso. Lo que primero fue una preocupación por hacer espacio para los artistas indígenas se ha transformado en una oportunidad para criticar las prácticas exhibidoras de manera más amplia. Actualmente se están implementando prácticas más matizadas, que dan crédito a las ontologías de las obras de arte (entendiendo, por ejemplo, que una canción es necesaria para dar vida a la obra) durante la realización de la exposición, así como a las reflexiones críticas sobre las prácticas curatoriales indígenas.

En lugar del silenciar a aquellos que desafían la autoridad institucional o colonial y las prácticas históricas de exclusión, como en años pasados, sus perspectivas son cada vez más bienvenidas. Ese asiento en la mesa que tanto ha costado ganar provee agencia no solo para responder y replicar, sino para que los curadores indígenas empiecen a cuestionar y erradicar las ideologías coloniales en las que se sostienen los museos y las galerías. Esto no se trata tanto de nosotros dando la vuelta, sino de las instituciones de arte transformándose y, en esos cambios, pueden mirarse a sí mismas nuevamente. [post\(s\)](#)

Referencias

Asamblea de las Primeras Naciones y Asociación de Museos Canadienses (AFN y CMA).

(1994). "Pasando la página: forjando nuevas alianzas entre museos y Primeras Naciones". *Informe del Grupo de Trabajo sobre Museos y Primeras Naciones*, 3ª ed. https://museums.in1touch.org/uploaded/web/docs/Task_Force_Report_1994.pdf

Cardinal-Schubert, J.

(1990). "Surviving as a Native Woman Artist". *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme* 11 (1, Spring), 50–51. <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/11026/10115>

Durham, J., Fisher, J. y Smith, P.

(1987). *We the People* [catálogo de la exhibición]. Artists Space.

Fisher, J.

(1987). "The Health of the People Is the Highest Law". *Third Text* 2 (Winter), 63-75.

Fisher, J.

(1992). "The Health of the People Is the Highest Law". En *Revisions*, ed. Helga Pakasaar. Galería Walter Phillips

Fisher, J.

(2013). "We the People: Notes on Curating Contemporary American Indian Art in the 1980s". <https://www.jeanfisher.com/we-the-people-notes-on-curating-contemporary-american-indian-art-in-the-1980s/>

Fisher, J. y Durham, J. (Eds.).

(1986). *Ni 'Go Tlunh a Doh ka*, ed. Fisher y Jimmie Durham [catálogo de la exhibición]. Galería Amelie A. Wallace.

Goddard, J.

(1991). *Last Stand of the Lubicon Cree*. Douglas y McIntyre.

Martin, L. (Ed.).

(2003). *Making a noise!: Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*. Banff Center for the Arts

Ming, R.

(2014). "Q&A: Tania Willard". *Project Space*. 10 de septiembre. <http://projectspace.ca/qa-tania-willard>, al 1 de agosto de 2016.

Parlee, B.L.

(2015). "Avoiding the Resource Curse: Indigenous Communities and Canada's Oil Sands". *World Development* 74 (octubre), 425–36. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0305750X15000637>

Simpson, P.

(2013). "Sidelined No More". *The Big Beat*. 12 de febrero. <https://ottawacitizen.com/life/style/our-ottawa/sidelined-no-more> recuperado 6 de agosto de 2016.

Smith, J.G.E.

(1987). "Canada — The Lubicon Lake Cree". *Cultural Survival*. <https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/canada-lubicon-lake-cree>

Smith, P.C. y Warrior, R.A.

(1997). *Like a Hurricane: The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*. New Press.

Townsend, M., Claxton, D. y Loft, S. (Eds.).

(2006). *Transference, Tradition, Technology: Native New Media Exploring Visual & Digital Culture*. Banff Center for the Arts.