

Introduction

Continuities Between Eras: Indigenous Art Histories

Introduction

Continuité entre les époques : histoires des arts autochtones

Heather Igloliorte et Carla Taunton

Volume 42, numéro 2, 2017

Continuities Between Eras: Indigenous Art Histories
Continuité entre les époques : histoires des arts autochtones

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1042942ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1042942ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Igloliorte, H. & Taunton, C. (2017). Introduction: Continuities Between Eras: Indigenous Art Histories / Introduction : continuité entre les époques : histoires des arts autochtones. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(2), 5–12. <https://doi.org/10.7202/1042942ar>

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2017

Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Continuities Between Eras: Indigenous Art Histories

Heather Igloliorte, Carla Taunton

This special issue of *RACAR* engages with recent and past scholarship that explores continuities between historic and contemporary Indigenous art practices. While the writing and framing of Indigenous art histories—arguably a diachronic project of linking past and present—is not a new initiative, it continues to be an urgent one. In an essay for the exhibition catalogue *Revisions* (1992), Mohawk scholar Deborah Doxtator observed,

The past and present of Indian situations must be dealt with together because they are inextricably connected ... In non-Indian art and history about Indians, the seventeenth and twentieth centuries are rarely connected. Academic studies deal with colonial history of the eighteenth century or with events of the twentieth century, not both. The nineteenth and twentieth centuries are both part of the stream of Indian experience. From Indian perspectives, the fact that a value or a practice or an idea comes from the past does not render it irrelevant in the present. (In this way *the past can exist in the present*.) Emphasis is placed not on the point of division or disruption between time periods, but on the continuity between eras [*italics added*].¹

Doxtator is among many leading Indigenous scholars who ground Indigenous art histories in the idea of a continuum. This issue builds upon her poignant arguments and explores the diverse and distinct methods of writing, representing, and curating Indigenous arts and their histories.

As scholars, we come to this project from distinct subject positions and lived experiences; one of us (Heather Igloliorte) is an Inuk, while the other (Carla Taunton) is a white settler. As co-editors of this special issue on Indigenous arts—*RACAR*'s first—we are grateful to be joined by many other thoughtful scholars of both Indigenous and settler descent, whose work contributes to shared Indigenous and settler-colonial

art histories in what is now known as Canada. The idea for this issue emerged from a panel on Indigenous art history we co-chaired during the 2015 UAAC conference at NSCAD University, but also from our shared, longstanding interest in fostering more nuanced writing on Indigenous history and visual culture today. The path for this scholarship has been cleared by many significant academics, and their work continues to inspire us. Among them are Ruth B. Phillips, whose important text, *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700–1900* (1998), reframed so-called Indigenous “souvenir arts”—long considered an unfortunate, modern deviation from the more authentic productions of an idealized, primitive past—as a sign of cultural continuity, artistic florescence, and Indigenous agency. *Native North American Art in the 20th Century* (1999), edited by W. Jackson Rushing, and *Transference, Technology, and Tradition* (2005), co-edited by Dana Claxton, Steven Loft, and Melanie Townsend, are also two key anthologies that helped define the field of Indigenous art history by bringing together noteworthy scholarship on historical and contemporary Indigenous art production. More recently, Louise Vigneault's polemics section, “Art autochtone: langue, oralité, communication,” which appeared in a recent issue of *RACAR* (41.1 2016), raised the question of cultural continuity in the context of language and oral communication. Over the past three decades, other scholars specializing in global Indigenous arts, such as James Clifford, Dorothy Eber, Sherry Farrell Racette, Nelson Graburn, Judy Hall, Richard Hill, Robert Jahnke, Ian Mclean, Howard Morphy, Olu Oguibe, Jolene Rickard, Jackson Rushing,

Christopher Steiner, Nicholas Thomas, Judy Thompson, and Charlotte Townsend Gault, have challenged the erasure of Indigenous arts and lived experience from history by advancing scholarship that addresses Indigenous conceptions of time, continuity, agency, and resurgence. Recent exhibitions, such as *Temporal Re-Imaginations* (2015), curated by RACAR contributor Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, and *The Fifth World* (2015-2016), curated by Wanda Nanibush and reviewed in this issue by Elyn Walker, also explore Indigenous ontologies, knowledge, time, and space, while providing profound critiques of Western understandings of these concepts.

Conceptualized as a project of *centring* Indigenous art practices and histories, while also highlighting their interdisciplinarity, this special issue is informed by methodologies, epistemologies, and ontologies from across Indigenous territories and nations. Drawing upon current academic discussions about Indigenous material and aesthetic productions, the research it presents advances the writing of Indigenous art histories that draw from a range of disciplines, including Indigenous studies, art history, anthropology, and cultural studies. The articles in this issue thus present new ways of writing Indigenous art histories that seek to decolonize and indigenize art history through critiques of existing approaches that privilege eras, movements, and masterworks. This entails a fundamental shift away from past practices rooted in Eurocentric discussions of Indigenous arts, and a mobilization of productive methodologies—both Indigenous and non-Indigenous—that honour and centre Indigenous ways of knowing and being. In other words, the authors in this collection make significant contributions to the *ongoing* project of transmitting, sharing, framing, and contextualizing historical and contemporary Indigenous art practices and their socio-political contexts. They also investigate continuities between Indigenous art practices, and represent the diversity and distinctness of Indigenous nationhood and territories in Canada.

This special issue acknowledges the development of Indigenous art histories as a field of study, and brings to light the persistent advocacy, extensive labour, and consistent mentorship of previous

generations of Indigenous curators, scholars, and artists on whose shoulders a younger generation now stands. Many of the essays in this issue reference these individuals and collectives, as well as the work of scholars and curators such as Marcia Crosby, Deborah Doxtator, David Garneau, Tom Hill, Robert Houle, Alootook Ipellie, Steven Loft, Lee-Ann Martin, Gerald McMaster, Nancy Mithlo, Ryan Rice, and Gerald Vizenor.

The articles included here address a diverse range of topics and discuss essential aspects of Indigenous art histories, including diverse Indigenous perspectives and practices, art production in regional and historical contexts, and diachronic investigations of socio-political and cultural structures. As Indigenous scholars Steven Loft and Jolene Rickard argue, moving Indigenous sovereignty forward in academia is essential to the creation of a framework for the advancement of Indigenous art histories. At a methodological level, all the articles contributed advance this project. In “Land and Beaded Identity: Shaping Art Histories of Women of the Flatland,” for example, Carmen Robertson examines the work of three, contemporary, Saskatchewan-based Indigenous women artists—Ruth Cuthand, Judy Anderson, and Katherine Boyer—and two anonymous, Indigenous artists whose works are housed in regional collections of historic beadwork. In so doing, she highlights an intergenerational relationship between their works, one that is rooted in a shared relationship to the land. Annette de Stecher’s essay, “The Art of Community,” considers the role of both historical and contemporary art production in Wendat nationhood and cultural continuity, and argues that contemporary artists, such as Sylvie Paré, Manon Sioui, and Francine Picard, sustain Wendat knowledge, art practices, and traditions in their communities. Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow’s contribution, “From Great-Grandmothers to Great-Granddaughters: ‘Moving Life’ in Baby Carriers and Birchbark Baskets,” explores Anishinaabek carriers and birchbark baskets by considering the concept of the family portrait in relation to multigenerational knowledge transmission. Louise Vigneault, for her part, discusses the continuum of Indigenous sovereignty/territory concepts

in relation to Indigenous art production and the nation-specific epistemologies and knowledges it embodies. She also addresses the complex negotiation Indigenous artists, and more broadly Indigenous peoples, face while coexisting with not one, but two linguistically distinct settler-colonial societies. Similarly, Jean-Philippe Uzel critiques colonial attitudes embedded within Western art history by considering how the discipline's longstanding denial of Indigenous art's historicity is reborn in contemporary scholarship focused on mixed temporalities that ironically ignores Indigenous conceptions of time. In her essay, "Archival Predecessors and Indigenous Modernisms: Activating Archives in Contemporary Curatorial Practice on the Northwest Coast," Eugenia Kisin explores two recent, archive-based exhibitions of work by Northwest Coast artists Doug Cranmer and Henry Speck. She sees these curatorial projects as "sites of production for art-historical knowledge" with the potential to re-contextualize and decolonize settler-colonial practices in art history, including canonical hierarchies and theories of representation and spectatorship. By questioning Western distinctions between traditional and modernist, private and public, secular and religious, she foregrounds a pressing issue for Indigenous art history: the limitations and affects of Eurocentric language and academic research methodologies. Stacy A. Ernst, on the other hand, investigates the work of Saulteaux artist and curator Robert Houle in relation to Indigenous sovereignty and settler responsibility, and focuses on the ways in which the artist "privileges the Indigenous position while disrupting settler amnesia."

Many of the essays assembled here, but particularly those by Ernst, Kisin, and Uzel, contribute to *unsettling* the legacies of settler colonialism in the field of art history. In so doing, they showcase methods of decolonial practice that reveal the colonial structures and apparatuses embedded in institutional spaces, such as galleries, universities, and archives, as well as the ways these structures serve to erase Indigenous presence and sovereignty. Over the past four decades, Indigenous artists have participated in the creation and mobilization of decolonizing methodologies that foreground

Indigenous self-determination, and the texts presented here build on their important contributions. This is most evident in "Presence and Absence Redux: Indian Art in the 1990s," in which Ryan Rice returns to a paper he first presented in 2001 as part of the Musée d'art contemporain's colloquium *Mondialisation et postcolonialisme: Définitions de la culture visuelle V*. Mapping the artistic, curatorial, academic, and institutional developments in Indigenous arts in Canada in the 1990s, Rice bridges eras through a thoughtful consideration of a range of significant socio-political and cultural events, including Expo '67, the Oka Crisis, the Task Force Report on Museums and First Peoples, the Royal Commission on Aboriginal Peoples, and the Truth and Reconciliation Commission, to say nothing of the 1992 quincentennial "de-celebrations" across the Americas—which happened to coincide with Canada's 125th Anniversary—and the current sesquicentennial of Canadian Confederation. Rice concludes, "The path we traveled has been mapped out. Like oral traditions, the performance of our histories needs to be told, written, read, heard, acknowledged, and, most importantly, remembered."

When we first embarked on this project, we discussed current gaps in the literature of our field and then wrote the call for papers with these in mind. We intended for this issue to be a space for mapping, writing, and remembering Indigenous art histories—present since time immemorial—in the context of what is now known as Canada. As scholars who work in art history departments and who teach Indigenous art history, we imagined the articles presented here serving multiple pedagogical and research purposes, but ideally they would be included as readings in undergraduate courses and graduate seminars on Indigenous arts. In developing RACAR's first issue focused on Indigenous art histories, we wanted to explore a wide range of topics, including—but not limited to—continuities, cultural continuance, the production of material culture, contemporary Indigenous arts, and museum representation and curating around these themes. In keeping with current academic discussions of Indigenous material and aesthetic production, we also wanted to engage with projects of Indigenous sovereignty,

self-determination, resurgence, and nationhood, and foreground Indigenous worldviews, philosophies, ways of being, and concepts of time and history. This issue was also conceived as a response to the substantive lack of peer-reviewed publications focused on Indigenous art histories and informed by Indigenous knowledges, perspectives, and methodologies. As such, we envisioned it contributing to decolonization and indigenization, while also underscoring the value of Indigenous art-historical research and methods. We acknowledge, however, that there are gaps in our work, the most discouraging being the underrepresentation of Inuit and circumpolar art production. This reflects an ongoing discussion/tension in our field concerning the exclusion of Inuit art from the discourse of Indigenous art production in both the art world and academic institutions. We would, therefore, like to use this platform to call for a more consistent integration of Inuit art histories in Indigenous arts curricula, exhibitions, and public programming, as well as a substantial commitment to the inclusion of Arctic art and Inuit artists more generally. We are grateful, in this respect, to Christina Williamson, whose thoughtful review addresses the installation of Inuit art in *Canadian and Indigenous Art: From Time Immemorial to 1967*, the recently reopened and renamed permanent exhibition of Canadian and Indigenous art at the National Gallery of Canada. A testament to the possible impact Indigenous art histories could have on a range of academic disciplines, this issue also contributes to the development of best practices for critical engagement with the histories and structures of colonialism; collaboration and consultation with Indigenous peoples; and productive

investment with Indigenous epistemologies and ontologies. Ultimately, we hope that it will help define Indigenous art histories as a distinct field of study. Our approach aimed to situate historical and contemporary Indigenous arts together on a continuum as a means emphasizing the endurance of Indigenous histories of art production, which are not new and have always existed in the sovereign territories of Indigenous nations across Canada. ¶

Heather Igloliorte is Assistant Professor and Chair of Indigenous Art History and Community Engagement at Concordia University
—heather.igloliorte@concordia.ca

Carla Taunton is an Associate Professor in Art History and Contemporary Culture at NSCAD University
—ctaunton@nscad.ca

1. Deborah Doxtator, "Reconnecting the Past: An Indian Idea of History," *Revisions*, exh. cat., Walter Phillips Gallery (Banff: WPG, 1992), 3.

Continuité entre les époques: histoires des arts autochtones

Heather Igloliorte, Carla Taunton

Ce numéro spécial de *RACAR* engage un dialogue avec la recherche académique, passée et actuelle, qui explore les continuités entre les pratiques historiques et contemporaines en arts autochtones. Bien que l'écriture et l'élaboration des histoires des arts autochtones—sans doute un projet diachronique liant le passé au présent—n'est pas une nouvelle initiative, elles continuent de s'imposer comme un impératif. Dans un essai pour le catalogue d'exposition *Revisions* (1992), l'intellectuelle mohawk Deborah Doxtator observe:

Le passé et le présent de la situation autochtone doivent être traités ensemble parce qu'ils sont liés inextricablement [...] Dans l'art et l'histoire non autochtones sur les Autochtones, les xvii^e et xx^e siècles sont rarement connectés. Les études académiques traitent soit de l'histoire coloniale du xviii^e siècle, soit des événements du xx^e siècle, pas des deux. Les xix^e et xx^e siècles font pourtant tous deux partie du courant de l'expérience autochtone. Du point de vue autochtone, le fait qu'une valeur ou une pratique ou une idée vienne du passé ne lui enlève pas sa pertinence dans le présent. (De cette façon, *le passé peut exister dans le présent.*) L'accent n'est pas placé sur les points de division ou de rupture entre les périodes, mais sur la continuité entre les époques [nous soulignons].¹

Doxtator fait partie des nombreux spécialistes autochtones qui enracinent les histoires des arts autochtones dans l'idée d'un continuum. Ce numéro s'appuie sur ses arguments percutants et explore les diverses méthodes d'écrire, de représenter et d'exposer les arts autochtones et leurs histoires.

En tant qu'universitaires nous abordons ce projet à partir de différentes positions subjectives et expériences vécues; l'une de nous, Heather Igloliorte, est une Inuite, tandis que l'autre, Carla Taunton, est issue de la colonisation européenne. En tant que co-rédactrices de ce numéro spécial sur les arts autochtones, le premier de *RACAR*, nous

sommes reconnaissantes de réunir de nombreux autres penseurs de descendance autochtone et coloniale, dont le travail contribue aux histoires partagées de l'art autochtone et colonial dans ce qui est maintenant appelé le Canada. L'idée de ce numéro a émergé d'une séance sur l'histoire de l'art autochtone que nous avons co-présidée lors du congrès de l'AAUC de 2015 à l'Université NSCAD, mais aussi de notre intérêt partagé, de longue date, à favoriser aujourd'hui une écriture plus nuancée de l'histoire et de la culture visuelle autochtones. La voie de cette recherche a été ouverte par de nombreux grands universitaires importants et leur travail continue de nous inspirer. Parmi ceux-ci figurent Ruth B. Phillips, dont le texte important, *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700–1900* (1998), a réhabilité les soi-disants «arts souvenirs» autochtones—longtemps considérés comme un détournement moderne regrettable des productions plus authentiques d'un passé primitif idéalisé—comme signes de continuité culturelle, d'essor artistique et d'agentivité autochtone. *Native North American Art in the 20th Century* (1999), dirigé par W. Jackson Rushing, et *Transference, Technology and Tradition* (2005), co-dirigé par Dana Claxton, Steven Loft et Melanie Townsend, sont également deux anthologies clés qui ont aidé à définir le champ de l'histoire de l'art autochtone en regroupant des recherches remarquables sur l'art autochtone historique et contemporain. Plus récemment, la section polémique de Louise Vigneault, «Art autochtone: langue, oralité, communication», parue dans un récent numéro de *RACAR* (41.1 2016), a soulevé la question de la continuité culturelle dans le contexte de la communication linguistique

et verbale. Au cours des trois dernières décennies, d'autres spécialistes en arts autochtones mondiaux, tels que James Clifford, Dorothy Eber, Sherry Farrell Racette, Nelson Graburn, Judy Hall, Richard Hill, Robert Jahnke, Ian Mclean, Howard Morphy, Olu Oguibe, Jolene Rickard, Jackson Rushing, Christopher Steiner, Nicholas Thomas, Judy Thompson et Charlotte Townsend Gault, ont contesté l'effacement des arts et de l'expérience autochtones de l'histoire en faisant progresser les études qui abordent des conceptions autochtones du temps, de la continuité, de l'agentivité et de la résurgence. Des expositions récentes, telles que *Révolutions temporelles* (2015), organisée par Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, une contributrice de RACAR, et *The Fifth World* (2015–2016), organisée par Wanda Nanibush et examinée ici dans un compte-rendu par Elyn Walker, explorent également les ontologies, les savoirs, le temps et l'espace autochtones, tout en fournissant des critiques profondes sur les interprétations occidentales de ces concepts.

Conceptualisé en tant que projet pour centrer les pratiques et les histoires des arts autochtones, tout en mettant en évidence leur interdisciplinarité, ce numéro spécial est éclairé par des méthodologies, des épistémologies et des ontologies de tous les territoires et nations autochtones. S'appuyant sur les discussions universitaires actuelles sur les productions matérielles et esthétiques autochtones, la recherche présentée met de l'avant l'écriture d'histoires de l'art autochtone qui puisent à diverses disciplines, y compris les études autochtones, l'histoire de l'art, l'anthropologie et les études culturelles. Les articles dans ce numéro présentent donc de nouvelles façons d'écrire des histoires de l'art autochtone qui cherchent à décoloniser et à «autochtoniser» l'histoire de l'art en menant une critique des approches existantes qui privilégient les époques, les mouvements et les chefs-d'œuvre. Cela implique une mise à distance fondamentale des pratiques passées, enracinées dans des discussions eurocentriques sur les arts autochtones, et une mobilisation de méthodologies productives, autochtones et allochtones, qui célèbrent et centrent les manières autochtones de savoir et d'être. Autrement dit, les auteurs de cette collection apportent une contribution importante

au perpétuel projet de transmission, de partage, d'élaboration et de contextualisation des pratiques historiques et contemporaines de l'art autochtone et de leurs contextes sociopolitiques. Ils étudient également les continuités entre pratiques artistiques autochtones et représentent la diversité et la spécificité de l'idée de nation et des territoires autochtones au Canada.

Ce numéro spécial reconnaît le développement de l'histoire de l'art autochtone en tant que domaine d'étude et met en lumière les plaidoyers continuels, le travail étendu et le mentorat constant des générations précédentes de commissaires, d'intellectuels et d'artistes autochtones sur les épaules de qui une génération plus jeune s'appuie maintenant. Plusieurs articles dans ce numéro font référence à ces individus et collectifs, ainsi qu'au travail d'intellectuels et de commissaires tels que Marcia Crosby, Deborah Doxtator, David Garneau, Tom Hill, Robert Houle, Alooook Ipellie, Steven Loft, Lee-Ann Martin, Gerald McMaster, Nancy Mithlo, Ryan Rice et Gerald Vizenor.

Les articles inclus ici traitent d'un éventail diversifié de sujets et discutent des aspects essentiels des histoires de l'art autochtone, y compris différentes perspectives et pratiques autochtones, de production artistique dans des contextes régionaux et historiques et des enquêtes diachroniques de structures sociopolitiques et culturelles. Comme les experts autochtones Steven Loft et Jolene Rickard le font valoir, mettre de l'avant la souveraineté autochtone dans les milieux universitaires est essentiel à la création d'un cadre pour l'avancement des histoires de l'art autochtone. Sur le plan méthodologique, tous les articles font avancer ce projet. Dans «Land and Beaded Identity: Shaping Art Histories of Women of the Flatland», par exemple, Carmen Robertson examine le travail de trois artistes autochtones actuelles de la Saskatchewan, Ruth Cuthand, Judy Anderson et Katherine Boyer, et de deux artistes autochtones anonymes dont les œuvres de perlage sont conservées dans des collections muséales régionales. Ce faisant, elle souligne une relation intergénérationnelle entre leurs œuvres qui est enracinée dans une relation partagée avec le territoire. L'article d'Annette de Stecher, «The Art of Community», considère le rôle de la production

artistique historique et contemporaine dans la conception de nation et la continuité culturelle wendat et soutient que les artistes contemporains, tels que Sylvie Paré, Manon Sioui et Francine Picard, maintiennent le savoir, les pratiques artistiques et les traditions wendat dans leurs communautés. La contribution d'Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, «From Great-Grandmothers to Great-Granddaughters: "Moving Life" in Baby Carriers and Birchbark Baskets», explore la tradition des porte-bébés Anishinaabek et des paniers de bouleau en considérant la notion de portrait familial par rapport à la transmission de savoirs multigénérationnels. Louise Vigneault, pour sa part, discute du continuum des concepts de souveraineté/territoire autochtones en relation à la production artistique autochtone et aux épistémologies et connaissances spécifiques de la nation qu'il incarne. Elle aborde également la négociation complexe à laquelle font face les artistes autochtones et, plus largement, les peuples autochtones, dans leur coexistence avec non seulement une, mais deux sociétés coloniales distinctes. Jean-Philippe Uzel, quant à lui, critique les attitudes coloniales inscrites dans l'histoire de l'art occidentale. Il considère comment le déni de longue date de l'historicité de l'art autochtone par la discipline renaît dans la recherche actuelle, axée sur des temporalités mixtes, qui ignore ironiquement les conceptions autochtones du temps. Dans son essai, «Archival Predecessors and Indigenous Modernisms: Activating Archives in Contemporary Curatorial Practice on the Northwest Coast», Eugenia Kisin explore deux expositions récentes réalisées à partir d'archives, des travaux des artistes de la côte nord-ouest Doug Cranmer et Henry Speck. Elle considère ces projets de commissariat comme des «sites de production de connaissances en histoire de l'art» avec le potentiel de re-contextualiser et de décoloniser les pratiques coloniales dans l'histoire de l'art, y compris les hiérarchies canoniques et les théories de la représentation et du spectateur. En interrogeant les distinctions occidentales entre traditionnel et moderniste, privé et public, laïc et religieux, elle met à l'avant-plan une question pressante pour l'histoire de l'art autochtone: les limites et les effets des méthodologies eurocentriques

de recherche linguistique et académique. Stacy A. Ernst, d'autre part, étudie le travail de Robert Houle, artiste et conservateur saulteaux, en relation avec la souveraineté des Autochtones et la responsabilité de ceux issus de la colonisation européenne, et se concentre sur la façon dont l'artiste «privilégie la position autochtone tout en perturbant l'amnésie coloniale».

Plusieurs des articles assemblés ici, mais particulièrement ceux d'Ernst, Kisin et Uzel, contribuent à *décoloniser* les héritages du colonialisme dans le champ de l'histoire de l'art. Ce faisant, ils mettent en évidence des modalités de pratiques décoloniales qui révèlent les structures et les appareils coloniaux intégrés dans les espaces institutionnels, tels que les musées, les universités et les archives, ainsi que les façons dont ces structures contribuent à l'effacement de la présence et de la souveraineté des Autochtones. Au cours des quatre dernières décennies, les artistes autochtones ont participé à la création et à la mobilisation de méthodologies de décolonisation qui mettent en avant l'autodétermination des Autochtones, et les textes importants ici s'appuient sur leurs contributions présentes. Ceci est particulièrement évident dans «Presence and Absence Redux: Indian Art in the 1990s», où Ryan Rice revient sur un article qu'il a présenté pour la première fois en 2001 dans le cadre du colloque au Musée d'art contemporain *Mondialisation et postcolonialisme: définitions de la culture visuelle* v. Traçant les développements artistiques, curatoriaux, universitaires et institutionnels dans les arts autochtones au Canada dans les années 1990, Rice jette des ponts entre différentes époques au moyen d'une réflexion approfondie d'une série d'événements sociopolitiques et culturels significatifs, dont Expo 67, la crise d'Oka, le rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premiers Nations, la Commission royale sur les peuples autochtones et la Commission de vérité et réconciliation du Canada, pour ne rien dire des «anti-célébrations» quinquennales de 1992 dans les Amériques, qui coïncidaient avec le 125^e anniversaire du Canada, ni de l'actuel 150^e de la Confédération canadienne. Rice conclut: «Le chemin parcouru a été tracé. Comme les traditions orales, la performance de nos histoires doit être racontée, écrite, lue, entendue, reconnue et, surtout, remémorée».

Lorsque nous avons entrepris ce projet, nous avons discuté des lacunes actuelles dans les écrits sur notre sujet, et c'est avec celles-ci en tête que nous avons rédigé l'appel à contributions. Nous voulions que ce numéro soit un espace pour situer, écrire et rappeler les histoires de l'art autochtone, présentes depuis des temps immémoriaux, dans le contexte de ce qu'on appelle maintenant le Canada. En tant qu'universitaires travaillant dans des départements d'histoire de l'art et enseignant l'histoire de l'art autochtone, nous avons imaginé que les articles présentés ici pourraient servir à de multiples fins pédagogiques et de recherche, mais idéalement, qu'ils seraient inclus comme lectures dans les cours de premier cycle et les séminaires d'études supérieures sur les arts autochtones. En développant le premier numéro de *RACAR* axé sur les histoires de l'art autochtone, nous voulions explorer un large éventail de sujets, y compris, mais sans s'y limiter, les continuités, la persistance culturelle, la production de la culture matérielle, les arts autochtones contemporains, ainsi que la représentation des musées et le commissariat d'exposition autour de ces thèmes. Conformément aux discussions universitaires actuelles sur la production matérielle et esthétique des Autochtones, nous voulions également entrer en dialogue avec des projets de souveraineté, d'autodétermination, de résurgence, d'idées de nation, et mettre de l'avant les visions du monde, les philosophies, les façons d'être, ainsi que les concepts autochtones du temps et de l'histoire. Ce numéro a également été conçu comme une réponse au manque substantiel de publications avec comité de lecture axées sur les histoires de l'art autochtone et éclairées par des savoirs, des perspectives et des méthodologies autochtones. Ainsi nous l'avons envisagé comme contribuant à la décolonisation et à l'«autochtonisation», tout en soulignant la valeur de la recherche et des méthodes autochtones en histoire de l'art. Nous reconnaissons toutefois qu'il

y a des lacunes dans notre travail, le plus décourageant étant la sous-représentation de la production artistique inuit et circumpolaire. Cela reflète une discussion/tension continue dans notre domaine concernant l'exclusion de l'art inuit des discours sur la production artistique autochtone, tant dans le monde de l'art que dans les institutions universitaires. Nous aimerions donc utiliser cette plate-forme pour en appeler à une intégration plus cohérente des histoires de l'art inuit dans les programmes d'art, les expositions et les émissions publiques autochtones, ainsi qu'un engagement substantiel à l'inclusion de l'art arctique et des artistes inuits de façon plus générale. Nous sommes reconnaissantes, à cet égard, à Christina Williamson, dont la recension réfléchie publiée ici traite de l'installation d'art inuit dans *Canadian and Indigenous Art: From Time Immemorial to 1967*, l'exposition permanente nouvellement rouverte et rebaptisée d'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada. Un témoignage de l'impact possible que les histoires de l'art autochtone pourraient avoir sur une gamme de disciplines académiques, ce numéro contribue également au développement des meilleures pratiques pour un engagement critique avec les histoires et les structures du colonialisme; à la collaboration et à la consultation avec les peuples autochtones; et à un engagement productif avec les épistémologies et les ontologies autochtones. Enfin, nous espérons qu'il aidera à définir les histoires de l'art autochtone comme un domaine d'études distinct. Notre approche visait à situer les arts autochtones historiques et contemporains ensemble sur un continuum comme moyen de souligner la persistance des histoires autochtones de production artistique, qui ne sont pas nouvelles et ont toujours existé dans les territoires souverains des nations autochtones du Canada. ¶

Trad. Julie Fiala, Université Queen's

Heather Igloliorte est professeure adjointe en histoire de l'art à l'Université Concordia, où elle est également titulaire de la chaire de recherche sur l'histoire de l'art autochtone et l'engagement communautaire
—heather.igloliorte@concordia.ca

Carla Taunton est professeure associée en histoire de l'art et culture contemporaine à l'Université NSCAD
—ctaunton@nscad.ca

1. Deborah Doxtator, «Reconnecting the Past: An Indian Idea of History», *Revisions*, catalogue d'exposition, Walter Phillips Gallery (Banff: WPG, 1992), 3.