

Intemporalités autochtones et futurités performatives Indigenous Intemporalities and Performative Futurities

Anne-Marie Dubois

Numéro 100, automne 2020

Futurité
Futurity

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93866ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubois, A.-M. (2020). Intemporalités autochtones et futurités performatives / Indigenous Intemporalities and Performative Futurities. *esse arts + opinions*, (100), 32–41.

**Reinventing
Strangeness.**

**Sha Surviving the End
Finr of the World:
the Colonialism and
for Climate Change**

**F Intemporalités
autochtones
et futurités
performatives**

Anne-Marie Dubois

Profondément enracinée dans une culture coloniale, la conception occidentale d'un futur intrinsèquement dépendant d'un passé et d'un présent téléologique et insécable teinte certainement notre manière d'appréhender le temps. Selon cette logique linéaire et cumulative, le futur serait en quelque sorte l'otage de nos actions, notre capacité même d'imaginer l'avenir étant d'ores et déjà colonisée par l'Histoire telle qu'elle est écrite par les vainqueurs. De fait, le futur n'aurait aucune autonomie au regard des erreurs ou des préjudices commis par le passé – une vision hautement problématique pour les peuples colonisés puisqu'elle redouble leur position de victime et strangule de facto toute forme d'agentivité sur leurs destinées.

C'est un nœud que se sont employés à défaire les tenants du courant afrofuturiste, mouvement multidisciplinaire qui se cristallise au tournant des années 1990 en réaction à cette atonie théorique, politique et, ultimement, esthétique. Objet hybride articulé autour des notions d'africanité, de droits civiques, de science-fiction et de futurité, l'afrofuturisme se veut une philosophie de l'émancipation et du libre arbitre, usant au passage d'une panoplie de pratiques et de savoirs écartés par la pensée moderne occidentale. Si le terme connaît une fortune critique grâce à la publication en 1993 de l'article « Black to the Future », de l'auteur Mark Dery, en réaction aux productions artistiques de ses étudiant.e.s mêlant postcolonialisme, nouvelles technologies et sciences, ce type de création métisse émerge bien avant la déferlante postcoloniale. Reynaldo Anderson, théoricien et cofondateur du Black Speculative Arts Movement, fait ainsi remonter l'essor de la « pensée spéculative noire¹ » au tournant du 19^e siècle et à l'influence de littéraires afro-américain.e.s comme la romancière Pauline Hopkins et l'écrivain W. E. B. Du Bois. Dans leurs écrits point ce qui s'apparente à une analyse sociale et politique antiraciste qui, avec des motifs comme l'étranger, la machine, l'espace ou un futur utopique, permet de poser un regard à la fois critique et constructif sur les notions de différence, de progrès, de territoire et d'agentivité. À leur suite, l'afrofuturisme permet d'envisager des avenues décoloniales libératrices à un futur que l'on ne peut plus considérer comme une simple conséquence inévitable du passé.

Cette tension entre tradition et contemporanéité pose d'ailleurs les jalons d'un mouvement

parallèle à l'afrofuturisme, mouvement ayant lui aussi comme ancrage théorique et esthétique une conception du futur émancipatrice : le futurisme autochtone. Définie par la théoricienne anishinabée Grace Dillon dans *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, l'expression désormais consacrée renvoie à l'utilisation par les artistes d'images, de thèmes et de méthodologies tirés de la science-fiction dans le but de modéliser un futur à partir d'une perspective autochtone « de manière à renouveler, récupérer et étendre la portée des voix et des traditions issues des Premières Nations² ». Les questions de la tradition, de la mémoire et de la transmission, moins centrales dans le récit afrofuturiste, se trouvent donc au cœur de l'imaginaire du futurisme autochtone. Cette valorisation de l'héritage symbolique et matériel des générations passées dans la constitution des identités autochtones devient ici un terreau fertile pour réfléchir à de possibles futurités, hors des tropes assimilationnistes du colonialisme.

S'inspirant d'une des animatrices du podcast *Métis in Space*, Molly Swain, et de sa vision d'un présent dystopique (*dystopian now*), Lindsay Nixon, commissaire bispirituel.le d'origine crie-métisse-saulteaux adopte une posture à rebours du supposé enchaînement spatiotemporel cartographié par l'Occident moderne. Suggérant un certain privilège épistémologique des Autochtones au regard du futur, Nixon souligne : « Nous sommes les descendant.e.s d'un futur imaginaire qui est déjà révolu : le résultat des intentions, de la résistance et de la survivance de nos ancêtres³. » La notion de « survivance », également centrale chez Dillon – en anglais, il

s'agit d'un néologisme qui recoupe l'idée de survie et de résistance –, illustre la résilience des Premiers Peuples et l'affirmation d'une identité intemporelle. Pour nombre d'artistes autochtones, cette résistance intrinsèque et historique à s'inscrire dans une linéarité temporelle (l'avènement du colonialisme marquant certainement un hiatus important dans cette séquence) ouvre la porte à un imaginaire où les temps sont ductiles, simultanés ou, tout simplement, non référencés. Cette projection utopique dans un futur « autochtonisé » et performatif répond en outre au besoin vital des communautés d'architecturer des demains viables. Confrontées depuis des siècles à une multitude de violences (culturelle, environnementale, territoriale, familiale, etc.), plusieurs de ces communautés tentent aujourd'hui de mettre de l'avant une vision positive et valorisante de leur identité, laquelle compose avec un bagage culturel complexe qui enchevêtre traditions, contemporanéité et aspirations.

1 — « Black speculative thought » [trad. libre]. Anderson privilégie ce terme-parapluie à celui d'« afrofuturisme ». Reynaldo Anderson et Charles E. Jones (dir.), *Afrofuturism 2.0: The Rise of Afro-Blackness*, Minneapolis, Lexington Books, 2015.

2 — Grace L. Dillon (dir.), *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, Tucson, University of Arizona Press, 2012, p. 1-2. [Trad. libre]

3 — Lindsay Nixon, « Visual Cultures of Indigenous Futurisms », *GUTS*, 20 mai 2016, <<http://gutsmagazine.ca/visual-cultures/>>. [Trad. libre]



Skawennati

† *Aliens Assembled (I See You)*,
machinimage tirée du projet |
machinimagraph from the project *The
Peacemaker Returns*, 2017.

Photo : avec le soutien de | with support of
AbTeC, permission de | courtesy of the artist &
Ellephant, Montréal

Skawennati

→ *Becoming the Peacemaker*
(*Tekanawá:ta*), machinimage tirée du
projet | machinimagraph from the
project *The Peacemaker Returns*, 2017.

Photo : avec le soutien de | with support of
AbTeC, permission de | courtesy of the artist &
Ellephant, Montréal.



Cette valorisation de l'héritage symbolique et matériel des générations passées dans la constitution des identités autochtones devient ici un terreau fertile pour réfléchir à de possibles futurités, hors des tropes assimilationnistes du colonialisme.

C'est là l'un des ancrages forts du travail de l'artiste inuite Shuvinaï Ashoona, qui puise son inspiration dans les univers de la bédé ou du film d'horreur, mais également dans les traditions et les légendes inuites. La rencontre de ces mondes est au cœur de son œuvre : le Nord s'unit au Sud, l'imaginaire se joint au réel et le passé s'amalgame au présent dans un esprit de collaboration tourné vers l'avenir. Cette symbiose des savoirs et des cultures, transmise de génération en génération et que traduit le mot inuit *Qaujimajatuqangit*, motive de nombreux dessins de l'artiste tels que *Composition (People, Animals, and The World Holding Hands)* (2007-2008) et *Inagododavida* (2015), œuvre réalisée en collaboration avec l'artiste torontoise Shary Boyle lors de la résidence de cette dernière

dans le village natal d'Ashoona, Kinngait. L'iconographie fantastique et traditionnelle d'Ashoona déboulonne les représentations stéréotypées attachées à l'art inuit, adjoignant aux classiques images de paysages arctiques, de pêcheurs, de poissons et de phoques des figures d'extraterrestres, de déesses mythiques ou de dragons. Dans *Composition*, des personnages issus de la mythologie inuite, du monde animal ou plus simplement de la communauté d'Ashoona sont rassemblés en cercle et forment une espèce de conseil de sages autour de la question du futur animal. La Terre elle-même y figure aux côtés de la déesse-sirène Sedna et d'une femme inuite allaitant ses enfants dans les bras de son aïeule, marque de la vision holistique intergénérationnelle et interspéciste du futur de l'artiste. *Inagododavida* nous transporte quant à elle dans un univers intergalactique (mais « nordique » tout de même, si l'on se fie à l'habillement typiquement inuit des personnages) peuplé d'êtres surréalistes. Ce monde extraterrestre à la fois familier et étrange se rit en quelque sorte de l'exotisme curieux qu'a suscité l'exploration colonialiste. Les associations libres et humoristiques entre onirisme, histoire, créatures mythiques ou explorations spatiales et objets ou personnages inuits forment la trame narrative de ses compositions pour mieux exprimer une vision hybride de l'avenir hors des schèmes racistes et dualistes : « imaginer un *devenir* racisé plutôt qu'une *altérité* racisée⁴ ». Cette approche critique, mais bienveillante est emblématique d'une génération d'artistes autochtones avides de changements, mais également lassée des promesses déçues de réconciliation. Tronquant la violence tacite des engagements gouvernementaux non tenus au sujet de la justice pour les offenses commises envers les peuples autochtones, Ashoona sollicite une vision empathique moins moralisatrice du vivre-ensemble en mettant en scène des rencontres improbables entre différentes formes de vie et de non-vivant. La notion d'altérité s'incarne ici non plus uniquement dans notre conception de l'humain, mais aussi dans notre conception des savoirs, des technologies, etc. Loin d'affirmer qu'il n'y a pas de traces d'une critique sociopolitique dans la pratique de l'artiste (bien au contraire), les stratégies visuelles empruntées évitent l'écueil de l'appropriation mesquine ou de l'affrontement accusateur pour laisser la place à la création d'espaces harmonieux et de potentialités. Comme le soutient l'autrice et activiste bell hooks, la mise en place d'« espaces harmonieux » (*harmonious space*), terme qu'elle préfère à celui d'« espace sûr » (*safe space*), n'est pas synonyme de consensus, mais dénote plutôt la part de risque, de chaos et d'inconfort que nécessite la reconnaissance des différences et l'engagement conjoint des individus à assurer le bien-être commun, malgré des divergences d'opinions et d'identités⁵.

Cette volonté de créer un espace performatif pour générer des futurs divergents – ou du moins la volonté de se constituer un territoire « vierge » du poids de l'histoire – est également un leitmotiv important du futurisme

autochtone. Dans l'ouvrage *Reconciling in the Apocalypse*, la philosophe et militante nêhiyaw Erica Violet Lee souligne cette réciprocity nécessaire entre l'idée d'une réconciliation pérenne et celle d'un lieu propre au déploiement des identités autochtones. Si l'autrice envisage la nature comme étant sans doute le socle privilégié pour cristalliser cette réconciliation, l'univers virtuel propose lui aussi des fondations solides pour édifier des devenirs autochtones. La pratique multimédia de l'artiste mohawk Skawennati est incontournable pour qui souhaite réfléchir à cette question d'un futur de l'autochtonie à travers une réappropriation des technologies. Cofondatrice du collectif de recherche-crédation Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTeC), réseau voué à assurer la présence et la visibilité des communautés autochtones sur le Web, Skawennati use du monde virtuel comme d'une plateforme d'autonomisation, le cyberspace étant la terra nullius des identités autochtones de demain.

Tablant sur une esthétique et une narrativité participative issues des jeux de personnalisation, l'œuvre *TimeTraveller™* (2008-2013) met ainsi en scène Hunter, un jeune Mohawk du 22^e siècle, et Karahkwenhawî, une Mohawk du 21^e siècle, qui voyagent dans le passé afin d'entrer en contact avec l'histoire de leur peuple. Constitué d'une série de neuf *machinimas* (courts films réalisés dans l'environnement virtuel du jeu *Second Life*), le projet relate autant d'événements historiques forts tels que la crise d'Oka ou la mort de la sainte mohawk Kateri Tekakwitha. Témoin actifs performant leur passé (Hunter et Karahkwenhawî personnifient certains acteurs emblématiques de ces événements), il et elle agissent non plus comme les simples figurants passifs de l'histoire, mais se réapproprient la trame narrative de leur patrimoine et l'agentivité de leur futur. Avec ces va-et-vient historiques, Skawennati nous invite à revoir le grand récit colonialiste de la modernité nord-américaine à travers le regard du colonisé. Motif central dans cette série, d'ailleurs, les lunettes (le *TimeTraveller™*) sont l'outil précieux avec lequel voyagent les deux protagonistes. Cet esthétisme, que l'on pourrait lier au « réalisme magique » et au réenchâtement de l'ordinaire, propose une réappropriation du réel et de l'histoire qui tient compte d'un métissage culturel indigène propre à une pensée décoloniale : c'est que ce nouveau métissage entraîne une respirationnalisation de l'imaginaire et de la conscience occidentaux.

Une fois encore, les temps se chevauchent de manière non linéaire, interrogeant du même coup la possibilité qu'offre le Web d'habiter un espace-temps réellement décolonisé.

4 — Grace L. Dillon, op. cit., p. 65. [Trad. libre; c'est l'auteure qui souligne.]

5 — The New School, « bell hooks and Laverne Cox in a Public Dialogue at The New School », enregistrement vidéo, 13 octobre 2014, YouTube, 1 h 36 min 8 s, <www.youtube.com/watch?v=9oMmZlJijY>.

Clin d'œil à la célébrité série de science-fiction *Star Wars*, la machinima *The Peacemaker Returns* (2017) se déroule elle aussi dans une temporalité disjonctée. Campée en 3025 sur une planète Terre soumise à l'invasion, cette saga futuriste met en scène Iotetshèn:en, une Iroquoise confinée sur un vaisseau spatial et mandatée pour créer une alliance intergalactique pour la paix et la transmission des savoirs autochtones. Initialement réalisée pour un public de 5 à 11 ans, l'œuvre permet de se familiariser avec les traditions et les pratiques des Premières Nations et d'entrevoir l'histoire dans une perspective autochtone. Projetée devant ce que l'on conçoit comme une maison longue du futur, la vidéo met en scène de multiples avatars historiques (Jacques Cartier, Donald Trump, Kateri Tekakwitha) ou fictifs (Iroquois ayant des pouvoirs surnaturels, extraterrestres de toutes sortes), de manière à transmettre une vision actualisée et positive de l'autochtonie comme culture légitime du futur. Dans la lignée des artistes du cyberpunk, sous-genre de la science-fiction où évoluent, dans des univers postapocalyptiques technodéficients, des anti-héroïnes et anti-héros, Skawennati propose dans son travail un *No Future* du temps colonial tel que le véhicule l'idéologie progressiste des Lumières, déboulonnant du même coup la posture passéiste souvent accolée aux identités autochtones.

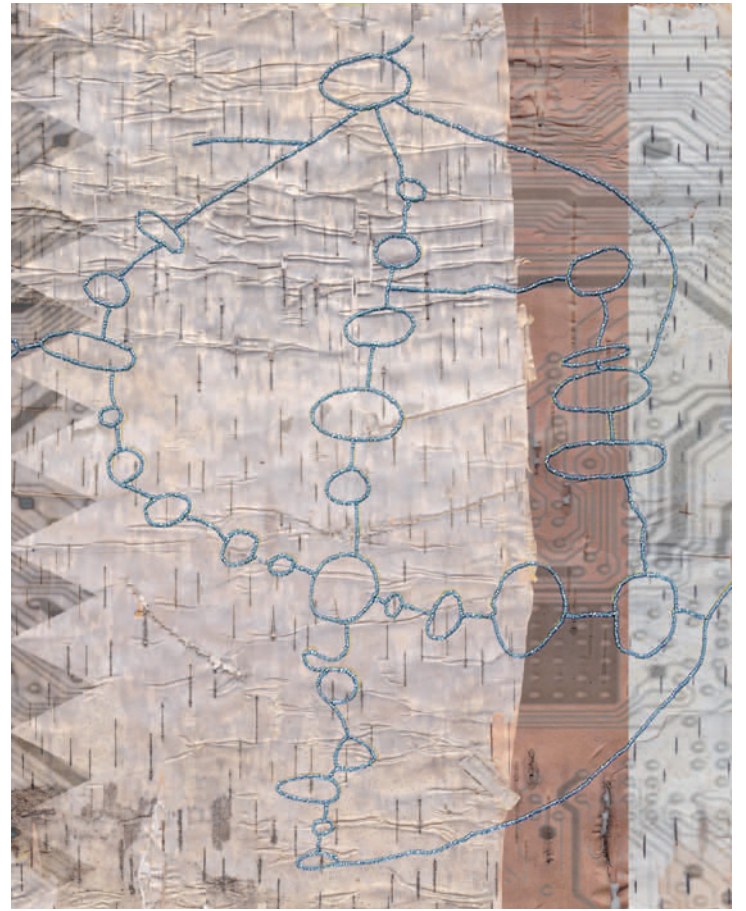
Ce temps colonial est rythmé par les avancées technologiques, avancées qui, comme le souligne l'auteur.e bispirituel.le navajo Lou Cornum, prétendent à tort s'accompagner de révolutions sociales et humanistes – idéologie qu'interroge d'ailleurs le futurisme autochtone : « Le futurisme autochtone remet en question la notion de technologie avancée et la notion subséquente de civilisation avancée. [...] Les entreprises d'extraction et d'exploitation ne sont qu'un des aspects de l'élan mortifère du colon, que le futurisme autochtone cherche à surmonter en imaginant différentes façons de se positionner par rapport aux notions de progrès et de civilisation⁶. »

Celles-ci sont importées par le colonialisme et mises à mal par la futurité représentée ou imaginée par les artistes autochtones. Les scénarios apocalyptiques de villes infinies où suffoquent dans la pollution des êtres encapsulés sont troqués contre des entités ou des objets métis en symbiose avec une nature teintée d'animisme dans laquelle ils puisent une technologie et un savoir millénaires. Traditions et coutumes ne sont donc plus l'apanage du passé, mais l'héritage de l'avenir, renversant radicalement les rapports aux temps, au patrimoine et à l'imaginaire. Sensible à ces rapports de réciprocité entre

nature et technologie, l'artiste crie-ojibwée KC Adams s'engage à déconstruire les stéréotypes technophobes qui stigmatisent les autochtones et les confinent au passé et à une sorte de primitivisme. Combinant peinture, perlage et impression numérique de circuits électroniques, la série *Birch Bark Technology* (2017-2020) réfléchit ainsi au concept même de « technologie » à travers le motif de la rivière. Sur de l'écorce de bouleau sont imprimés des circuits électroniques auxquels l'artiste a cousu des perles de verre bleues de manière à créer des cartographies abstraites évoquant sommairement des réseaux hydrographiques (*Gage'gajiiwaan*, 2020) ou laissant deviner des vues topographiques (*Close to the Water*, 2020). Outrepassant la simple métaphore de l'artère vitale assurant la libre circulation du capital humain, culturel ou matériel, la rivière s'impose chez Adams comme une forme de technologie intemporelle nécessitant une connaissance incarnée du territoire et une maîtrise de savoirs précis au sujet de la nature, du climat, des communautés riveraines, etc. – savoirs qui sont d'ailleurs transmis de génération en génération et que l'artiste souhaite mettre en lumière. À l'instar de la curiosité scientifique que peuvent susciter des prouesses techniques telles que la construction du Machu Picchu ou des pyramides, *Birch Bark Technology* pose la question d'un passé indigène technologiquement « avancé », contrairement à la vision réactionnaire qu'en ont donnée les grands récits de la modernité. Sans prétendre être « supérieurs » aux épistémés actuelles, les savoirs ancestraux puisés de la nature nous invitent néanmoins à revoir notre conception du progrès et à démonter la fausse dichotomie qui oppose culture et nature, futur et autochtonie.

La réappropriation du futur par les imaginaires autochtones est une part essentielle de ce long processus de décolonisation des savoir-faire. Le pouvoir d'évocation que suscite la science-fiction et sa capacité de mobiliser des devenirs identitaires émancipés de l'Histoire – Histoire édifée sur les piliers du colonialisme, du patriarcat et du capitalisme – ouvrent ainsi la voie à des futurités encore impensées. En ce sens, le futurisme autochtone, fondamentalement politique et performatif, partage les préoccupations des mouvements féministes, anarchistes ou écologistes, lesquels militent pour une refonte radicale de nos façons de vivre le présent et de penser l'avenir. ●

⁶ — Lou Cornum, « The Space NDN's Star Map », *The New Inquiry*, 26 janvier 2015, <<https://thenewinquiry.com/the-space-ndns-star-map/>>. [Trad. libre]



KC Adams

(de gauche à droite | from left to right)

Water is Life; *Gage'gajiiwaan*, de la

série | from the series *Birch Bark*

Technology, 2020.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

Indigenous Intemporalities and Performative Futurities

Anne-Marie Dubois

Deeply rooted in colonial culture, the Western conception of a future intrinsically dependent on a teleological and inviolable past and present undoubtedly influences our understanding of time. Following this linear and cumulative logic, the future would, to some extent, be hostage to our actions, even to our ability to imagine the future, determined and colonized as it is by history as written by the victors. Hence, the future would have no autonomy from the mistakes and prejudices of the past—a highly problematic vision for colonized peoples, as it reinforces their position of victim and therefore stifles any form of agency regarding their destinies.

Attempting to undo this knot are proponents of Afrofuturism, a multidisciplinary movement that crystallized at the turn of the 1990s in response to theoretical, political, and ultimately aesthetic lethargy. A hybrid object articulated around the notions of Africanness, civil rights, science fiction, and futurity, Afrofuturism is positioned as a philosophy of emancipation and free will, using an array of practices and knowledge precluded from modern Western thought. Although the term first gained critical traction following the publication in 1993 of Mark Dery's article "Black to the Future," in response to his students' art production combining postcolonialism and new science and technology, such creative *métissage* emerged long before this postcolonial flood. Reynaldo Anderson, theoretician and cofounder of the Black Speculative Arts Movement, attributes the rise of "Black speculative thought"¹ to the influence of Afro-American literature at the turn of the nineteenth century, including the works of novelist Pauline Hopkins and writer W.E.B. Du Bois. Their writings, resembling antiracist socio-political analyses, with subjects such as the foreigner, the machine, space, and a utopian future, take a critical and constructive look at the notions of difference, progress, territory, and agency. Picking up on their ideas, Afrofuturism envisages liberating decolonial alternatives to a future that can no longer be considered a simple and inevitable consequence of the past.

This tension between tradition and contemporaneity sets the course for another movement parallel to Afrofuturism, one that is also anchored in a theoretical and aesthetic conception of an emancipatory future: Indigenous futurism. Defined by Anishinabe theoretician Grace Dillon in *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, the expression finds its roots in images, themes,

and methodologies that draw on science fiction with the aim of modelling a future from an Indigenous perspective as "a way to renew, recover, and extend First Nations peoples' voices and traditions."² Less central in the Afrofuturist narrative, questions of tradition, memory, and transmission are at the heart of the Indigenous futurist imaginary. This valorization of the symbolic and material heritage of past generations in the constitution of Indigenous identities becomes fertile ground, here, for reflection on possible futurities beyond the assimilationist tropes of colonialism.

Inspired by Molly Swain, one of the hosts of the podcast *Métis in Space*, and her vision of a *dystopian now*, Lindsay Nixon, Two-spirit curator of Cree-Métis-Saulteaux origin, adopts a stance that counteracts the putative spatiotemporal sequence mapped out by modern Western society. Suggesting a specifically Indigenous epistemological prerogative regarding the future, Nixon underlines, "We are the descendants of a future imaginary that has already passed; the outcomes of the intentions, resistance, and survivance of our ancestors."³ The notion of *survivance*—a neologism at the intersection of survival and resistance—also central to Dillon's thought, illustrates the resilience of First Peoples and affirms a timeless identity. For many Indigenous artists, this intrinsic and historical resistance to being inscribed in a temporal linearity (with the advent of colonialism marking an important hiatus in this sequence) opens the door to an imaginary in which time is tractable, simultaneous, or simply not referenced. Furthermore, the utopian projection into an "Indigenized" and performative future responds to the communities' vital need to architect renewable tomorrows. Confronted for centuries by myriad forms of violence (cultural, environmental, territorial, familial, and others),

many of these communities are attempting to advance a positive and empowering vision of their identity that takes into account a complex cultural legacy in which traditions, contemporaneity, and aspirations overlap.

This notion forms an important anchor in the work of Inuit artist Shuvinai Ashoona, who draws inspiration not only from the universe of comic strips and horror films but also from Inuit traditions and legends. The encounter between these worlds is central to her work: the North is united with the South, the imaginary with the real, and the past with the present in a spirit of future-oriented collaboration. This symbiosis of knowledge and cultures, transmitted from generation to generation, conveyed by the Inuk word *Qaujimagatuqangit*, is a motif in many of Ashoona's drawings, including *Composition (People, Animals, and the World Holding Hands)* (2007–08) and *Inagododavida* (2015), works created in collaboration with Toronto-based artist Shary Boyle during the latter's residency in Ashoona's native village, Kinngait. Ashoona's fantastical and traditional iconography debunks stereotypical representations associated with Inuit art by adding to the classic images of Arctic landscapes, fishermen, fish, and seals,

1 — Anderson favours this umbrella term over "Afrofuturism." Reynaldo Anderson and Charles E. Jones (eds.), *Afrofuturism 2.0: The Rise of Afro-Blackness* (Minneapolis: Lexington Books, 2015).

2 — Grace L. Dillon (ed.), *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction* (Tucson: University of Arizona Press, 2012), 1–2.

3 — Lindsay Nixon, "Visual Cultures of Indigenous Futurities," *GUTS*, May 20, 2016, <<http://gutsmagazine.ca/visual-cultures/>>.

The desire to create a performative space to generate alternative futures—or, at least, the desire to establish a “virgin” territory free of the millstone of history—is also an important leitmotif of Indigenous futurism.

images of extraterrestrial creatures, mythical goddesses, and dragons. In *Composition*, characters from Inuit mythology, the animal realm, and Ashoona’s community gather in a circle, forming a kind of Council of the Wise to contemplate the future of the animal world. Earth itself is portrayed alongside siren goddess Sedna and an Inuit woman nursing her children in the embrace of an ancestor, suggesting a holistic intergenerational and interspeciesist vision of the artist’s future. *Inagododavida* transports us to what Ashoona calls an intergalactic universe inhabited by surrealist beings (a “Northern” universe, nevertheless, given the typical Inuit clothing worn by those portrayed). This strange yet familiar extraterrestrial world seems to poke fun at the curious exoticism sparked by colonial exploration. Free and humorous associations among oneirism, history, mythical creatures, spatial explorations, and Inuit objects and figures form the narrative thread of Ashoona’s compositions, expressing a hybrid vision of the future beyond racist and dualist schema: “Imagining racialized *becoming* in place of racialized *othering*.”⁴ This critical yet benevolent approach is emblematic of a generation of Indigenous artists avid for change but

also disappointed by unfulfilled promises of reconciliation. Truncating the tacit violence of broken governmental promises regarding reparative justice for wrongs committed against Indigenous peoples, Ashoona solicits an empathic, less-moralizing vision of living together by depicting improbable meetings between different forms of life and the non-living. The notion of otherness is embodied here by both our conception of humanity and our perception of knowledge, technology, and other spheres. Far from affirming that there is no trace of socio-political critique in Ashoona’s practice (quite the contrary), the visual strategies that she uses avoid the pitfalls of misguided appropriation and accusatory confrontation, making way for the creation of spaces rich in harmonious potential. As author and activist bell hooks suggests, the creation of *harmonious spaces*, a term that she favours over *safe spaces*, is not synonymous with consensus but instead denotes the risk, chaos, and discomfort inherent to the recognition of difference and to the joint commitment of individuals to safeguarding common welfare, despite divergent opinions and identities.⁵

The desire to create a performative space to generate alternative futures—or, at least, the desire to establish a “virgin” territory free of the millstone of history—is also an important leitmotif of Indigenous futurism. In her book *Reconciling in the Apocalypse*, Nēhiyaw philosopher and militant Erica Violet Lee emphasizes the necessary reciprocity between the idea of a lasting reconciliation and that of a space conducive to the development of Indigenous identities. Although Lee envisages nature as the favoured bedrock for crystallizing this reconciliation, the virtual universe also offers a solid foundation for the construction of Indigenous futures. Mohawk artist Skawennati’s multimedia practice is indispensable for those interested in reflecting on this question of future Indigenousness through the appropriation of technologies. Co-founder of the research-creation collective Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTeC), a network dedicated to the presence and visibility of Indigenous communities on the web, Skawennati utilizes the virtual world as a platform for empowerment, with cyberspace being the *terra nullius* of tomorrow’s Indigenous identities.

By building on a participative aesthetic and narrative common to personification games, Skawennati’s work *TimeTraveller™* (2008–13) tells the story of Hunter, a young Mohawk from the twenty-second century, and Karahkwenhawi, a twenty-first-century Mohawk, who travel to the past to connect with their people’s history. Comprising a series of nine machinimas (short films created in the virtual environment of the game *Second Life*), the project relates major historical events such as the Oka Crisis and the death of Mohawk saint Kateri Tekakwitha. Active witnesses performing their past (Hunter and Karahkwenhawi embody certain emblematic figures in these events), they no longer act as passive extras in history but appropriate the narrative weft

of their heritage, as well as agency over their future. With these historical back-and-forths, Skawennati invites us to reconsider the colonial narrative of North American modernity through the gaze of the colonized. A central motif in this series is eyeglasses (the *TimeTraveller™*), a precious gadget with which the protagonists travel. This aestheticism, which could be linked to magical realism or the re-enchantment of the ordinary, proposes a reappropriation of history and the real, while taking into account an Indigenous cultural métissage specific to decolonial thought; this new métissage calls for a re-spiritualization of the Western imaginary and consciousness.

Again here, time overlaps in a non-linear fashion, thus challenging the web’s potential to offer a habitat for a truly decolonized space-time. In a nod to the *Star Wars* films, the machinima *The Peacemaker Returns* (2017) also plays out in a disjointed temporality. Set in 3025 on a planet Earth in the midst of an invasion, this futuristic saga presents the story of Iotetshèn:’en, a spaceship-confined Iroquois whose mission is to create an intergalactic alliance for peace and the transmission of Indigenous knowledge. Initially created for a young audience (five- to eleven-year-olds), the work familiarizes viewers with First Nations traditions and practices, thus allowing history to be experienced from an Indigenous perspective. Set in front of what seems to be a futuristic longhouse, the video depicts numerous avatars, both historical (Jacques Cartier, Donald Trump, Kateri Tekakwitha) and fictional (Iroquois with supernatural powers and all kinds of extraterrestrials), in a way that conveys a positive and updated view of Indigenousness as a legitimate culture of the future. In line with the artists of cyberpunk, a sub-genre of science fiction in which antiheroes exist in post-apocalyptic techno-deficient universes, Skawennati proposes a No Future view of colonial times, as put forward by the progressive ideology of the Enlightenment, while debunking an oft-proposed and outdated view of Indigenous identities.

This version of colonial times is cadenced by technological advancements that, as Two-spirit Navajo author Lou Cornum underlines, are falsely claimed to go hand in hand with social and humanist revolutions—an ideology that Indigenous futurism also questions: “Indigenous futurism seeks to challenge notions of what constitutes advanced technology and consequently advanced civilizations... Extractive and exploitative endeavors are just one mark of the settler death drive, which indigenous futurism seeks to overcome by imagining different ways of relating to notions of progress and civilization.”⁶

These endeavours are imported by colonialism and undermined by a futurity portrayed or imagined by Indigenous artists. Apocalyptic scenes of infinite cities inhabited by encapsulated beings suffocating from pollution are exchanged for blended entities or objects—in symbiosis with an animistic form of nature—that draw on

Skawennati

(en haut | top) *Five Roses*, 2013;
 (en bas | bottom) *Watching the
 News Behind the Barricades*, 2010,
 machinimages tirées du projet |
 machinimagraphs from the project
TimeTraveller™, 2008-2013.

Photos : avec le soutien de | with support of
 AbTeC, permission de | courtesy of the artist &
 Ellephant, Montréal.



ancient technology and wisdom. Traditions and customs are no longer the purview of the past but the heritage of the future, radically overturning relationships with time, heritage, and the imaginary. Sensitive to these reciprocal relationships between nature and technology, Cree-Ojibway artist KC Adams deconstructs technophobic stereotypes that stigmatize Indigenous peoples and circumscribe them to the past and a kind of primitivism. Combining painting, beading, and digital prints of circuit boards, the *Birch Bark Technology* series (2017-20) reflects the very concept of “technology” through the motif of the river. Printed on birch bark are images of circuit boards onto which blue glass beads have been sewn to create abstract maps evoking hydrographic networks (*Gage’gajiiwaan*, 2020) and topographic perspectives (*Close to the Water*, 2020). In Adams’s work, overriding the simple metaphor of a vital artery that ensures the free circulation of human, cultural, or material capital, the river takes on the form of a timeless technology that requires an inherent understanding of the territory and the mastery of precise knowledge regarding nature, the climate, riverside communities, and other elements—knowledge that is transmitted from generation to generation and that Adams wishes to bring to light. Following in the vein of the technical expertise associated with the construction of Machu Picchu or the pyramids and the scientific interest that they elicit, *Birch Bark Technology* suggests a technologically “advanced” Indigenous past, in stark contrast to the reactionary vision set forth in the grand

narratives of modernity. Without claiming to be “superior” to contemporary epistemology, ancestral wisdom rooted in nature invites us to rethink our conception of progress and to dismantle the false dichotomy that sets culture against nature, and future against Indigenoussness.

The reappropriation of the future by Indigenous imaginaries is an essential part of this long process of decolonizing savoir-faire. The evocative power of science fiction and its capacity to mobilize identity-related futures emancipated from history—a history built on the pillars of colonialism, patriarchy, and capitalism—thus paves the way for yet unimagined futurities. In this sense, Indigenous futurism, fundamentally political and performative, shares the preoccupations of feminist, anarchist, and ecological movements in advocating for a radical overhaul of how we live in the present and imagine our future.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

4 — Dillon, *Walking the Clouds*, 65.

5 — The New School, “bell hooks and Laverne Cox in a Public Dialogue at The New School,” 1:36:8, October 13, 2014, <www.youtube.com/watch?v=9oMmZLjigY>.

6 — Lou Cornum, “The Space NDN’s Star Map,” *The New Inquiry*, January 26, 2015, <<https://thenewinquiry.com/the-space-ndns-star-map/>>.