

Rébellion contre l'extinction

—
par Adrian Lahoud

Le texte qui suit est la transcription d'une conférence donnée le 31 janvier 2020 au Verbier Art Summit 2020 aussi publiée dans *Resource Hungry: Our Cultured Landscape and its Ecological Impact* par Koenig Books Londres. Le Verbier Art Summit est une plateforme artistique à but non lucratif qui génère de nouvelles idées et favorise le changement social par l'art.

Je vais évoquer ici ma récente collaboration avec la Triennale d'architecture de Sharjah dont l'édition inaugurale est sur le point de se terminer. Il s'agit de la première plateforme internationale de réflexion sur l'architecture à se pencher sur l'architecture du Sud global, et, en tant que commissaire de cette édition, j'ai proposé pour thème les droits des générations futures. J'ai choisi ce thème afin de mettre en avant l'intergénérationnalité des luttes pour la justice environnementale et spatiale dans les pays du Sud, ce qui impliquait notamment une sorte de décolonisation de ce que nous entendons de prime abord par architecture.

Il est important de dire que le Sud global n'est pas une région. C'est un archipel, un archipel qui a survécu aux empires, au colonialisme, à l'extraction capitaliste. Chaque île de cet archipel incarne une lutte pour maintenir d'autres façons d'être dans le monde, une rébellion contre l'extinction dont on pourrait dire qu'elle dure depuis des siècles.

La Triennale d'architecture de Sharjah rassemble des œuvres d'architectes, d'artistes, de militants, de chorégraphes, d'anthropologues, de scientifiques et de performeurs pour tenter de raconter l'histoire de ces luttes. Chaque projet explore une relation unique entre générations, soulevant des questions sur la crise climatique et sur le rôle de l'architecture dans notre rapport à l'environnement.

L'un des projets les plus emblématiques de cette édition est une peinture de huit mètres sur dix produite par quarante artistes issus de quatre communautés indigènes et qui a passé près de vingt-trois ans dans une caisse dans la réserve de la Mangkaja Arts Resource Agency à Fitzroy Crossing, une petite ville d'Australie-Occidentale. À l'origine de cette peinture, on trouve une histoire assez étonnante. Pour la raconter, nous devons nous tourner vers un autre type d'île, non pas une île dans un archipel mais une île-continent avec sa propre histoire coloniale de peuplement et un récit non encore formulé aussi vaste que sa masse continentale.

L'affaire Mabo contre Queensland a été réglée le 3 juin 1992 par la Cour Suprême d'Australie reconnaissant, pour la toute première fois, des droits fonciers autochtones. Cette décision a souvent été décrite comme historique mais elle n'est somme toute que l'admission sous forme juridique de ce qui, pour tout le monde, était déjà un fait incontestable: que l'Australie était habitée avant sa colonisation et que, par conséquent, ces habitants ont des droits sur ses terres.

On attribue souvent à Mabo, du nom du militant des droits fonciers, Eddie Mabo, le renversement de la *terra nullius*, une expression latine et un concept juridique que l'on traduit par «territoire sans maître». L'on nous enseignait, à nous Australiens, que ce concept constituait un prétexte juridique à la colonisation britannique du continent australien, mais ce que l'on nous enseignait était faux.

Le principe de *terra nullius* commence à encadrer le récit de l'installation des blancs en Australie une centaine d'années après l'arrivée de la «première flotte»; ainsi, ce que Mabo renverse alors n'est pas seulement une fiction morale et juridique, mais une fiction historique. Le continent n'a pas été colonisé, il a été conquis, et les conquérants le savaient.

Comme tant de mensonges qui persistent autour notre histoire, la *terra nullius* est une feuille de vigne très ancienne prise, avec le temps, pour une vérité historique. L'un des mensonges les plus pernicieux est que les Australiens indigènes vivotaient. Selon cette image de la société indigène, précoloniale, la vie n'était guère plus qu'une lutte acharnée et sans fin pour satisfaire des besoins primordiaux avec de très, très maigres moyens. Et c'est un mensonge d'autant plus pernicieux que c'est une chose d'admettre la conquête, mais c'en est une autre d'admettre que les conquis sont vos égaux. Les Australiens précoloniaux ne vivotaient pas, et le temps qu'ils consacraient à leurs cérémonies religieuses en est une preuve évidente.

Les pièges à poissons de Brewarrina — un ensemble extrêmement complexe de barrages et de déversoirs — étaient le fruit d'une véritable conception, un réel projet d'ingénierie, un projet architectural. *Que faisaient ces barrages?* Ils retenaient les poissons dans des bassins fermés afin que les indigènes australiens n'aient jamais faim. Ils leur suffisait de descendre dans le bassin,



Toutes les images sont issues de la conférence d'Adrian Lahoud lors du Verbier Art Summit, le 31 janvier 2020.



d'y attraper les poissons et de les manger. On découvre encore des milliers d'exemples de ce type de structures en Australie. De fait, une révolution est en cours dans le pays en ce qui concerne notre compréhension de notre propre continent, et c'est en partie grâce à des livres incroyables comme *The Biggest Estate on Earth* de Bill Gammage (2017) et *Dark Emu* de Bruce Pascoe (2007).

Suivant la manière dont on m'a enseigné l'histoire de l'art au lycée, en Australie, la compréhension classique de la peinture de paysage australienne est la suivante: les peintres européens sont arrivés avec la «première flotte» et, parce que leur regard s'est construit dans le contexte européen, ils ne peuvent voir le paysage australien tel qu'il est. Ils le peignent comme s'il s'agissait d'un jardin européen. Mais, dans les années mille neuf cent cinquante-soixante, il y aurait eu une révolution dans la peinture de paysage australienne, les peintres apprenant enfin à regarder le paysage australien avec des yeux australiens. En un sens, ils ont décolonisé leur perspective.

Bill Gammage a fait quelque chose d'incroyablement intéressant: il a passé quinze ans à écrire son livre à partir de ces peintures, visitant les sites où elles ont été réalisées et comparant chaque fois la peinture au paysage. Il a aussi lu des journaux intimes de colons pour savoir ce qu'ils disaient sur le paysage, ce qui lui permet d'affirmer que si le continent australien a été peint par les peintres européens comme s'il s'agissait d'un domaine, d'un jardin, c'est parce qu'il en était ainsi.

Qu'est-ce que cela signifie? La thèse du livre est que le continent australien est une mosaïque. Une petite

étendue de brousse en serait une tesselle, puis juste à côté de celle-ci, mais très clairement définie comme différente, se trouverait une plaine herbeuse. Les indigènes australiens allumaient continuellement de tout petits feux dans le paysage. En fait, le paysage australien a évolué par le feu pendant des dizaines de milliers d'années. Lorsque la végétation se renouvelait après le brûlage, les kangourous, les wallabys et autres marsupiaux commençaient à se déplacer dans le paysage. Les indigènes australiens se cachaient alors dans la brousse et chassaient les marsupiaux au fur et à mesure de leurs déplacements. Ce qu'ils faisaient, c'était coordonner la migration des marsupiaux par le design du paysage, par le brûlage stratégique de ces parcelles de la mosaïque qui couvrait le continent australien. C'était déjà extraordinaire, mais il y a encore plus incroyable. Dans chacun des groupes linguistiques que j'ai rencontrés, un des membres de la communauté se voit attribuer un totem. Le totem peut être un animal ou une plante, et la personne qui en hérite est responsable de l'écosystème entier dont cette plante ou cet animal dépend pour sa survie. C'est sa responsabilité, sa responsabilité et son obligation légales, de veiller sur lui, quoi qu'il arrive. Cela signifie que si une personne dont le totem est un émeu ou un kangourou rencontre une autre communauté, elle sera présentée au membre de cette communauté qui est également responsable de cet animal. Ainsi, bien que de groupes linguistiques différents, les indigènes australiens liaient de manière transversale la gestion écologique de la terre à travers tout le continent. Gammage affirme que la seule manière de comprendre

le continent australien avant la colonisation est de le considérer comme un seul domaine.

Le continent a donc été désigné, mais de quel genre de design s'agissait-il? C'était un design que les colons blancs ne pouvaient pas reconnaître lorsqu'ils sont arrivés. Les écosystèmes du continent ont été modifiés, ses rivières contrôlées, ses champs cultivés, ses mouvements, ses cycles et ses rythmes manipulés et exploités en une chorégraphie totale s'étendant sur des milliers d'années. Que pensez-vous de ça comme image de l'Australie? Un grand projet de design intergénérationnel à l'échelle de tout un continent.

Malgré les preuves, comme je le disais, les Australiens blancs ne purent le reconnaître. Ils ne le peuvent toujours pas, mais c'est en train de changer. Un jour, cela deviendra aussi un fait incontestable.

Prenons un récent travail de recherche sur la véracité des témoignages oraux en Australie. Des chercheurs ont mené une expérience dans le cadre de laquelle ils ont interrogé vingt-trois communautés aborigènes différentes de la côte australienne, en leur demandant si leur tradition orale comportait des histoires évoquant le niveau de la mer, des histoires sur là où était situé le littoral. Et ils ont constaté que vingt-et-une des vingt-trois communautés interrogées ont corroboré avec précision la position exacte du littoral.

Cela pourrait sembler sans grand intérêt, si ce n'était que les niveaux de la mer décrits sont ceux d'il y a entre 7 000 et 18 000 ans. Il s'agit d'une histoire empiriquement vérifiable transmise sur trois à sept cents générations! Pensez au type de structure sociale que requiert une transmission de récits aussi précise sur une aussi longue période. On est avant l'invention de l'écriture, avant l'invention du langage. Malgré le temps qui s'est écoulé, malgré toutes les tentatives de faire taire les messages qu'ils véhiculent, malgré tout ce qui s'est passé sur cette île-continent depuis 1788, ces signaux sont toujours là, et nous pouvons les distinguer si nous sommes prêts à les écouter. Si nous ne sommes pas prêts à écouter, voilà ce qui se passe [démarrant une vidéo de récents feux de brousse].

En ce moment a lieu un débat très politisé en Australie, dans lequel une seule des parties dit que nous devons apprendre des systèmes indigènes de gestion des terres. La gestion indigène des terres n'est pas séparée de l'environnement, et l'environnement australien a évolué autour du feu. Le feu est un élément naturel de l'environnement australien et, curieusement, le premier ministre du gouvernement conservateur actuellement en place, qui a-t-il choisi d'attaquer? Il a choisi d'attaquer les auteurs des deux livres dont je viens de parler. Cela montre à quel point ces idées sont dangereuses. Imaginez, le premier ministre attaquant un universitaire qui écrit un livre sur la gestion des terres? Il suffit de regarder le mont Kosciuszko après les incendies, c'est une vision d'apocalypse.

En 1993, suite à l'arrêt Mabo, fut établi le Native Title Tribunal. Vous le savez sans doute, en Australie, l'État est la seule source de droit. Ce droit, en matière de propriété, consiste en des déclarations publiques et vérifiables telles que des cartes, des levés, des titres et des actes. Mais il existe un autre ordre juridique en Australie dans lequel l'État n'est pas la seule source de droit, même si cet ordre juridique transmet sa loi oralement. Il n'est pas écrit; il n'a pas édité de cartes, de levés, de titres de propriété; il valorise le secret et l'initiation plutôt que les déclarations publiques.

Avec la loi sur les titres autochtones¹, deux ordres juridiques, moraux et écologiques radicalement différents sont entrés en contact. Leur rencontre soulève des questions difficiles sur le passé, le présent et l'avenir des relations entre les Australiens noirs et blancs.

Voyons comment fonctionne la revendication d'un titre autochtone. En 1993, un groupe de communautés du Grand Désert de Sable s'est réuni à Lampu Well, à l'extrémité nord de la Canning Stock Route. Le président du Conseil foncier de l'époque a expliqué qu'en vertu de la loi sur les titres fonciers autochtones, les demandeurs devaient prouver trois choses: leur culture et leur droit; d'où ils venaient et qui ils étaient; et où ils ont marché sur la terre.

Au cours des quatre années suivantes, des membres de ces communautés, en collaboration avec des anthropologues et le directeur de l'Agence des ressources artistiques de Mangkaja, sont retournés sur place pour tenter de définir la zone de revendication des titres autochtones.

La zone qu'ils cherchaient à «reconquérir» avait une surface de 83 886 kilomètres carrés, soit environ deux fois la taille des Pays-Bas. Mais au cours de ce processus, la question restait de savoir comment établir, devant un tribunal australien, leur culture, leur droit, leur origine et leur identité. En d'autres termes, qu'est-ce qui, aux yeux du système juridique australien, pouvait constituer une preuve du fait que leurs droits fonciers remontent à des dizaines de milliers d'années?

Ils ont alors pris la décision la plus surprenante qui soit: ils ont décidé de réaliser une peinture qui prouverait leur revendication de titre. Ce fut la première et, jusqu'à présent, la seule fois dans l'histoire australienne qu'une peinture était inscrite comme preuve d'un titre foncier autochtone.

Les artistes ont dû décider du type d'histoires à partager entre eux, car les différentes communautés ont chacune leurs propres histoires et, en des circonstances normales, elles sont légalement tenues de ne pas partager ces histoires avec d'autres. Ils ont également dû décider de ce qu'ils allaient partager avec le système juridique australien parce qu'ils éprouvaient évidemment une grande méfiance envers ce dernier. Ils ont décidé d'enfreindre leurs propres lois et de partager ces histoires entre eux, mais de les partager aussi

avec le public et le système juridique australien afin de reconquérir leur terre, ce qui fait que ce projet est totalement contemporain, ce n'est pas une peinture traditionnelle. Ils ont ensuite pris une autre décision incroyable: ils ont décidé que, malgré leurs différences linguistiques et culturelles, ils peindraient des trous d'eau. Ils les appellent des «jilas» parce que c'est l'eau qui a rendu toutes leurs histoires égales — il est évident que l'eau est une chose incroyablement précieuse dans le désert.

Le 9 mai 1997, après quatre années de réunions, un groupe de plus de quarante hommes et femmes aborigènes des communautés de Walmajarri, Wangkatjungka, Mangala et Juwaliny se réunissent à l'avant-poste de Pirnini qui se trouve à environ six heures de route au sud de Fitzroy Crossing, dans le Grand Désert de Sable. La session plénière du National Native Title Tribunal était prévue une dizaine de jours plus tard.

Le jour suivant, le 10 mai, Jimmy Pike, l'un des artistes, prend un pinceau et fait la première marque, traçant une ligne de la Canning Stock Route. C'est la première ligne tracée sur la toile de huit mètres sur dix, et ce d'un bout à l'autre de la toile. Ses collègues artistes «trouvent» leur région, s'assoient et commencent à peindre.

Il aura fallu dix jours aux quarante artistes réunis à Pirnini pour peindre la preuve d'un régime foncier intergénérationnel pour l'Australian Native Title Tribunal. La peinture est intitulée *Ngurrara II*. Le mot «ngurrara» exprime le sentiment d'être chez soi. *Ngurrara Canvas II* est évidemment tellement plus qu'une simple peinture: c'est une intervention stratégique dans une revendication de droits fonciers qui adopte et adapte les lois et les histoires traditionnelles du «pays» pour produire des effets juridiques et politiques par des moyens esthétiques. Tout cela la rend parfaitement unique dans la tradition déjà très riche de la peinture indigène.

D'une part, c'est une véritable carte, car on peut dire qu'elle indique des choses, et c'est d'ailleurs ainsi qu'elle a été utilisée. En un sens très littéral et même matériel, elle est le pays de ces

² Kirsten Anker, *Declaration of Interdependence: A Legal Pluralist Approach to Indigenous People* (2014), Routledge 2017.



communautés. Lorsque leurs membres s'y tiennent debout, ils disent qu'ils se tiennent sur leur pays. Elle est une manière d'exprimer la loi. Elle exprime aussi la manière dont le «droit de raconter des histoires» peut être différent pour les membres d'une même communauté. Elle est un lieu de cérémonies de purification, d'entretien, d'éveil. Elle est l'incarnation de la parentèle et la maison des ancêtres. Tout cela est dans la peinture. C'est aussi un tapis. On peut marcher et danser dessus. Même les chiens peuvent marcher dessus. Il y a une histoire formidable au sujet du directeur d'une institution très connue d'Australie qui vient voir le tableau, devient furieux quand il voit des aborigènes marcher dessus et s'exclame: «Vous devez décider de ce qu'elle est!» Ce qui est si beau, c'est justement qu'ils n'ont pas à décider de ce qu'elle est. En fait, c'est indécidable. C'est un objet unique à plusieurs niveaux comme je n'en ai jamais rencontré d'autre dans ma vie et que les non-indigènes n'appréhenderont jamais qu'aux limites de sa signification.

La peinture terminée, les artistes insistèrent pour que l'audience ait lieu sur la zone même. Dans une sorte de moment Fitzcarraldoesque à la Werner Herzog, le système juridique australien lève le camp pour se rendre dans le désert, au loin, et entendre *Kogolo contre le gouvernement de l'État d'Australie occidentale*.

Alors qu'ils sont appelés à témoigner, les différents artistes se dirigent vers la partie qui représente leur région. Ils s'y tiennent debout et, parlant soit en anglais soit dans l'une des quatre langues indigènes, ils racontent l'histoire de leur vie. Ils racontent qui ils sont, comment ils se sont déplacés à travers le pays. Ils expriment leur culture, leur droit, leur origine.

L'un des membres du tribunal déclare (dans les témoignages) qu'il s'agit de «la preuve la plus éloquente et la plus accablante qui ait été présentée devant un système juridique australien».

Le verdict a été rendu dix ans plus tard, en 2007. Ont-ils eu gain de cause? Bien sûr.

Au cours de son jugement, le juge Gilmour a déclaré: «Puis-je dire qu'en rendant ces ordonnances, cette Cour ne vous donne pas un titre autochtone? La Cour détermine que le titre autochtone existe déjà. Qu'il détermine que c'est votre terre. Qu'il est basé sur vos lois et coutumes traditionnelles et qu'il l'a toujours été. Cette législation dit à tous les Australiens que c'est votre terre et que cela a toujours été votre terre.» Et nous devrions ajouter que ce sera toujours leur terre, une zone de plus de 80 000 kilomètres carrés rendue à ses propriétaires coutumiers au moyen d'une peinture de huit mètres sur dix, ce n'est pas si mal...

Pour ma part, j'ai découvert l'existence de cette peinture dans un ouvrage de 2014 intitulé *Déclaration d'interdépendance: une approche juridique pluraliste des populations autochtones*² écrit par l'anthropologue Kirsten Anker et j'ai pensé:

¹ Le Native Title Act 1993 est une loi adoptée par le Parlement australien dont l'objectif est de «fournir un système national pour la reconnaissance et la protection des titres fonciers autochtones et pour leur coexistence avec le système national de gestion des terres».

«Il n’y a aucune chance que cette histoire soit vraie! Comment aurais-je pu ne jamais en entendre parler?»

Il s’avère qu’en fait personne ou presque n’a entendu parler de cette peinture. Nous travaillions sur le projet depuis des mois, mais depuis Londres, du point de vue de l’Institute of Contemporary Arts. J’ai été ravi quand, après des mois de discussion, l’ICA a accepté de me rencontrer.

En avril 2019, je me suis rendu en Australie occidentale pour rencontrer les artistes survivants et les descendants désignés des artistes décédés. En fait, il n’y a que six artistes sur les quarante du groupe initial qui soient encore en vie. Au centre éducatif Karrayili de Fitzroy Crossing, je leur ai expliqué mes ambitions pour la Triennale de Sharjah, et j’ai écouté leurs ambitions pour la peinture.

Terry Murray était le plus jeune de ces peintres. Il a ouvert la séance par une minute de silence pour toutes celles et ceux qui étaient décédés, pour toutes les générations précédentes qui avaient fait partie de la peinture mais ne pouvaient être là. Dès le départ, l’idée des droits intergénérationnels n’aurait pu être exprimée avec plus de force.

Comme vous l’avez peut-être remarqué, la peinture s’appelle *Ngurrara II*, car les artistes en ont réalisé deux. De leur propre aveu, ils ont un peu raté *Ngurrara I*, mais comme il s’agissait de la première édition, elle a été néanmoins acquise par la National Gallery of Australia. Ainsi, *Ngurrara II* est l’une des seules œuvres collectives à rester propriété collective en Australie. Le rêve de ses auteurs est de l’exposer sur le site où elle a été peinte, dans une partie reculée du désert australien, et d’essayer de développer une économie autour d’elle, ce qui est le projet sur lequel nous commençons tout juste à travailler.

Quant à mon ambition — exposer cette toile à Sharjah — je n’ai pas eu besoin de leur expliquer mon projet. Ils l’ont compris d’emblée. La seule question qu’ils m’ont posée était: «Est-ce que les gens qui ont réalisé les autres œuvres de l’exposition se soucient eux aussi de leur pays?» J’ai pu répondre positivement et la toile est arrivée à la Triennale et a été installée dans l’un des espaces de la Sharjah Art Foundation. Au troisième jour du programme d’ouverture, il y a eu une cérémonie d’éveil pendant laquelle, de façon tout à fait spontanée, a été répété ce qui s’était passé lors de l’audience, sauf que, cette fois, c’était, en un sens, chargé d’émotion, parce que ce n’étaient pas les artistes eux-mêmes qui partageaient cela, c’étaient les fils et les filles des artistes qui marchaient vers les régions que leurs parents avaient peintes et nous expliquaient ce que chaque partie de la peinture signifiait pour elles et pour eux.

J’aimerais conclure en évoquant un tout petit aspect de la peinture: ce cercle bleu avec les lignes blanches

qui s’en échappent, c’est le jila, le trou d’eau. Le jila a presque la même taille dans la peinture que dans la zone réelle de 83 886 kilomètres carrés, mais le petit jila est considéré comme si précieux, et la relation à l’eau qu’il exemplifie est si sacrée, que c’est ainsi que ces artistes lisent l’environnement. Ce qui est absolument extraordinaire à mes yeux, c’est que l’échelle du jila dans la peinture n’a rien à voir avec sa dimension dans la vie réelle parce qu’en fait, elles sont proportionnelles. Plus que cela, les lignes blanches représentent les chemins que les gens empruntent, au travers d’un vaste désert de sel, pour arriver au jila. Les chemins eux-mêmes (vous devrez imaginer une surface blanche complètement plane) ont une profondeur de quelques millimètres. Ils sont presque invisibles, ce ne sont que de très légères dépressions. Chaque communauté suit ce chemin parce qu’elle sait que c’est le chemin qu’ont emprunté ses ancêtres pour se rendre au jila.

Ce qui est vraiment beau ici, c’est qu’il est rendu avec une sorte de clarté d’un site qui est si sacré qu’il forme le centre de tout un système conceptuel, juridique, religieux et rituel dans l’un des environnements les plus chauds et les plus secs de la planète, et ce depuis des dizaines de milliers d’années.

Quel signal cela nous transmet-il aujourd’hui? Ces humbles faits nous orientent vers quelque chose qui me semble fondamental. Dans cette peinture, ce que nous voyons n’est pas seulement un archipel de jilas mais la matérialisation d’un mode d’existence alternatif; un ensemble alternatif de compréhensions, de perceptions, de sentiments entre les gens, et entre ces gens et leur pays.

La Triennale d’architecture de Sharjah a réuni différents sites de lutte sociale pour tenter d’expliquer combien ces modes d’existence alternatifs sont précieux, en particulier dans la manière dont ils incarnent différentes manières d’être dans le monde, hors des modes de relation xénophobes, extractifs et capitalistes qui dominent actuellement le monde, qui nous mènent à l’épuisement et, bientôt, à l’extinction.

La lutte du peuple Ngurrara est l’une des innombrables luttes qui se déroulent dans le Sud global. Nous vivons dans un crépuscule entre deux mondes. La planète sur laquelle nous pensons vivre n’existe plus. L’augmentation de la température mondiale rendra bientôt le centre de l’Australie impropre à la vie humaine. Bientôt, une deuxième série de processus irréversibles amènera les indigènes australiens à quitter leur pays — peut-être pour toujours.

Aujourd’hui, tous les murs du monde, tous les centres de détention de réfugiés, toutes les installations de traitement, toutes les exterminations et décimations des cultures indigènes, tous les Trump, tous les Bolsonaro, tous les Morrison, ne peuvent empêcher le Nord de faire l’expérience de ce que signifie l’extinction d’un monde.

Rebellion Against Extinction

—
by Adrian Lahoud

This talk was first given on 31 January 2020 during the 2020 Verbier Art Summit and was first published in Resource Hungry: Our Cultured Landscape and its Ecological Impact by Koenig Books London. The Verbier Art Summit is a non-profit art platform generating new ideas and driving social change through art.

I’m going to talk about my recent work with the Sharjah Architecture Triennial, which will close very soon. It is the first major international platform on architecture to look at the architecture of the Global South, and, as curator of the first edition, I proposed the theme *Rights of Future Generations*. I chose this in order to foreground the intergenerational relationship in terms of struggles for environmental and spatial justice in the Global South, and part of doing that meant a kind of decolonisation of what we mean by architecture in the first place.

It is important to say that the Global South is not a region. It’s an archipelago, an archipelago that has survived empires, colonialism, capitalist extraction. Each island in that archipelago embodies a struggle to sustain alternative ways of being in the world, a rebellion against extinction that we could say has been going on for centuries.

The Sharjah Architecture Triennial gathers works by architects, artists, activists, choreographers, anthropologists, scientists, and performers to try to tell the stories of these struggles. Each project explores a unique relationship between generations, raising questions about the climate crisis and architecture’s broader environmental role.

One of the most emblematic projects in the Triennial is an eight by ten metre painting produced by forty artists in four indigenous communities. The painting has lived in a large box in the storeroom of the Mangkaja Arts Resource Agency in Fitzroy Crossing for almost twenty-three years. How the painting came into existence is a rather astonishing story. In order to tell it, we have to turn to another kind of island, not one in an archipelago, but rather a continent with its own settler colonial history and an untold narrative which is as vast as its landmass.

The legal case of Mabo versus Queensland was settled on 3 June 1992 in Australia and, for the very first time, it recognised native title. It’s often been

described as a landmark decision but it merely admits in legal form, what, to everyone, was already an undisputable fact: that Australia was inhabited before it was colonised and that, therefore, these inhabitants have claim to the land.

Mabo, named after the land-rights campaigner, Eddie Mabo, is often credited for overturning *terra nullius*, which is a Latin phrase, a legal concept, that translates as ‘nobody’s land’. Most of us Australians were taught that it formed a legal pretext for British settlement of the Australian continent, but we were all taught wrong.

Terra nullius begins to frame the account of white settlement in Australia about a hundred years after the arrival of the first fleet, so what Mabo overturns then is not only a moral fiction and a legal fiction, but a historical one. The continent was not settled; it was conquered—and the conquerors knew it.

Like so many of the lies that linger around our history, *terra nullius* is a fig leaf cast back in time, eventually taken for a historical truth. One of the most pernicious lies is that indigenous Australians lived in a state of subsistence. According to this image of pre-colonial, indigenous society, life was little more than a harsh, unending struggle to satisfy primordial needs with very, very meagre opportunities. And it’s a more pernicious lie because it is one thing to admit to conquering, but it’s another thing to admit that the conquered are your equals. Pre-colonial Australians did not live in a state of subsistence, and the ample time they allocated to their religious ceremonies is a ready proof of this.

The Brewarrina fish traps—an extremely complex set of weirs and dams—were indeed, a design project, an engineering project, an architectural project. What does the dam do? It collects fish in an enclosed pool so that indigenous Australians were never hungry. They could just go into the pool, pick up the fish, and eat them. We’re discovering thousands of examples of these kinds of structures in Australia. In fact, there is a revolution taking place in Australia in terms of the way that we understand our own continent—and part of that is the work of incredible books like *The Biggest Estate on Earth* by Bill Gammage (2017) and *Dark Emu* by Bruce Pascoe (2007).

As I learned art history in Australia in high school, the classic understanding of Australian



All images are from Adrian Lahoud's lecture at the Verbier Art Summit on January 31, 2020.

landscape painting is this: European painters arrived with the First Fleet and, because their eyes are developed in the European context, they can't see the Australian landscape as it is. They paint it as if it's a European garden. Then we were taught of a revolution in Australian landscape painting in the nineteenfifties and sixties, as painters finally learn to see the Australian landscape with Australian eyes. In a sense they decolonised their perspective.

Bill Gammage does something incredibly interesting. He spent fifteen years writing his book, by taking these paintings, standing on the site where they were painted, and comparing the painting to the landscape. He read a series of settler diaries to learn what the diarists said about the landscape, and he makes the claim that the reason the Australian continent was painted by European painters as if it was an estate—a garden—was because it was.

So, what does that mean? The thesis in the book is that the entire Australian continent is made up of a series of mosaics. One of the mosaics is this small growth of bush, and then alongside that mosaic, is a patch of open grass, with a very clear definition between one and the other. Indigenous

Australians would continually set very, very small fires to the landscape. Actually, the Australian landscape evolves in relationship to fire over tens of thousands of years. As the new grasses came through after the burn-off, kangaroos, wallabies and other marsupials would start to move through the landscape. Indigenous Australians would hide in the bush, and they would hunt the marsupials as they moved. What they were doing was coordinating the migration of marsupials through the design of the landscape, through the strategic burning-off of these patches in this mosaic that covered the entire Australian continent. That's already extraordinary. But there's another dimension to the story which is even more incredible. In each one of the language groups that I met, one of the members of the community would be allocated a totem. The totem might be an animal, or it might be a plant. That person was responsible for the entire ecosystem that that plant or that animal depended on for their survival. It was their responsibility—their legal responsibility and obligation, to look after it, no matter what. What that meant was, if someone whose totem was an emu, or a kangaroo, went from one community to another community, they would be introduced to the person in that community who was also responsible for looking after that animal. So, although they had different language groups, there was a transversal line that allowed them to connect ecological management of the land across the entire continent. Gammage's claim is that the only way to understand the Australian continent prior to settlement, is as a single estate.

So, the continent was designed—but what kind of a design was it? It was a design that we couldn't recognise when white settlers arrived. Its ecologies were modified, its rivers were controlled, its fields were cultivated, its movements and cycles and rhythms were manipulated and harnessed in a grand choreography spanning thousands of years. How's that for an image of Australia? A vast intergenerational design project at the scale of an entire continent.

Despite the evidence, as I said, white Australians couldn't recognise it. They still can't—but it's changing. Eventually, though, it too will become an indisputable fact.

Let's take a recent piece of research on the veracity of oral testimony in Australia. Researchers conducted an experiment where they interviewed twenty-three different Aboriginal communities around the coast of Australia, asking them whether they had stories about the historical sea level within their oral tradition—stories about where the shoreline used to be. And they found that twenty-one out of the twenty-three communities they interviewed, accurately corroborated the exact position of the shoreline.

Now, that might seem unremarkable, except that the sea levels that were being described, were between 7,000 and 18,000 years old. Think about

that: that's an empirically verifiable story, transmitted across three hundred to seven hundred generations. Think about the kind of social structure it requires to accurately transmit stories that far in time. It's before the invention of writing; before the invention of language. Despite the time that's passed, despite every attempt to silence the messages that they carry, despite everything that's happened on that island continent since 1788, those signals are still with us, and they can be made out if we're prepared to listen. If we're not prepared to listen, then this is the consequence [showing video of recent bush fires].

Right now, in Australia, there is a very politicised argument taking place where only one side is saying we have to learn from indigenous land management systems. Indigenous land management is not separate from the environment, and the Australian environment has evolved around fire. Fire is a natural part of the Australian environment, and, interestingly, the prime minister of the conservative government that we have at the moment—who did he choose to attack? He chose to attack the authors of those two books that I just discussed. That shows how dangerous those ideas are. Imagine, the prime minister attacking a scholar writing a book about land management? Just look at Mount Kosciuszko after the fires, it's a complete apocalypse.

In 1993, in the aftermath of the Mabo decision, the Native Title Tribunal was established in Australia. As you will all know, in Australia the state is the sole source of law. That law, when it comes to property, consists of public, verifiable statements such as maps, surveys, titles, and deeds. But there is another legal order in Australia in which the state is not the only source of law—however that legal order transmits its law orally. It's not written; it doesn't have maps; it doesn't have surveys; it doesn't have title deeds; it values secrecy and initiation rather than public statements.

With the Native Title Act¹, two radically different legal, moral, and ecological orders came into contact. Their encounter raises difficult questions about the past, present, and future of relationships between black and white Australians.

So, let's explore how it works to make a native title claim. In 1993, a group of communities from the Great Sandy Desert met at Lampu Well, which is on the northern end of the Canning Stock Route. The Land Council chairman at the time explained that, under the Native Title Act, the claimants would have to prove three things:

- Their culture and their law;
- Where they came from and who they were; and
- Where they walked on the land.

Over the next four years, community members, working with anthropologists and the manager of the Mangkaja Arts Resource Agency, returned to the country to try defining the area of the native title

claim. The claim area that they would eventually seek to 'win back' was 83,886 square kilometres, which is about twice the size of the Netherlands. But during this process, the question remained over how to establish, in front of an Australian legal tribunal, their culture, their law, where they came from, and who they were. In other words, what, in the eyes of the Australian legal system, would constitute proof of the fact that they have had land tenure going back tens of thousands of years?

Then they made the most startling decision: they decided to make a painting to prove their title claim. It would be the first and, so far, the only time in Australian history, that a painting would be entered as evidence of native title.

The artists had to decide what kinds of stories to share with each other, because the different communities each have their own stories, and—under normal circumstances, they're legally obliged to not share those stories with other people. They also had to decide what to share with the Australian legal system because, of course, there's huge amounts of distrust.

They decided to break their own laws, and to share the stories with each other, and to share them with the Australian public and the Australian legal system in order to win their land back, which makes this project—the painting they eventually make—completely contemporary, it's not a traditional painting. Then they made another really incredible decision: they decided that, despite their linguistic differences and their cultural differences, they would paint waterholes. It's something they call 'jila' because it was water that made all of their stories commensurate. Obviously, water is an incredibly valuable thing in the desert.

On 9 May 1997, after four years of meetings, a group of more than forty Aboriginal men and women from the Walmajarri, Wangkatjungka, Mangala and Juwaliny communities get together at the Pirnini outstation, which is about a six-hour drive south of Fitzroy Crossing in the Great Sandy Desert. The plenary session with the National Native Title Tribunal was just about ten days away.

The following day, on 10 May, Jimmy Pike, one of the artists, takes a brush and makes the first mark, drawing a line of the Canning Stock Route. That's the first line made on the eight by ten metre canvas—from one end of the canvas to the other. His fellow artists 'find' their country; they sit down; and they begin painting.

After ten days of painting, the forty artists that had gathered in Pirnini to paint proof of intergenerational land tenure for the Australian Native Title Tribunal, finished their work. The painting is called *Ngurrara II*. 'Ngurrara' means the feeling you have when you're at home. *Ngurrara Canvas II* is so much more than a painting. It's a strategic intervention in a land-rights claim; one that adopts, and adapts, traditional laws and stories about 'country' to produce legal

¹ The Native Title Act 1993 is a law passed by the Australian Parliament, the purpose of which is "to provide a national system for the recognition and protection of native title and for its co-existence with the national land management system."

and political effects by using aesthetic means. That makes it completely singular in an already rich tradition of indigenous painting.

On one hand, it's a map in a cartographic sense because it can be said to point to things, and indeed, that's also how they use it. In a very literal and material sense, it is their country. When they stand on it, they say that they're standing on country. It's how the law is expressed. It also talks about the way 'rights to tell stories' are differentiated amongst different members of the community. It's a site for ceremonies of cleaning, of maintaining, of awakening. It's the embodiment of kin and the home of ancestors—those things are in the painting for them. It's a carpet. You can stand on it, and you can dance on it. They let their dogs walk on it. There's a terrific story of the head of a very well-known institution in Australia coming to see the painting and being absolutely furious when he sees them walking on it. He says, "You have to decide what it is!" What's so beautiful is that they don't have to decide what it is. In fact, it's undecidable. It's a unique multi-level object, the likes of which I've never come across in my life, and that non-indigenous people will only ever apprehend at the very edges of its meaning.

With the painting completed, the artists insist that the hearing takes place on land. In a kind of Werner Herzog, Fitzcarraldo-esque moment, the Australian legal system decamps to a remote site in the Australian desert to hear Kogolo versus the State Government of Western Australia.

As they're called to testify, the various artists walk over to the part of the painting that represents their country. They stand on it and speaking either in English or in one of the four indigenous languages, they tell the story of their life. They tell the story of who they were, of how they moved through the country. They expressed their culture, their law, where they came from.

One of the tribunal members says (in the evidence) that it was "the most eloquent and overwhelming piece of evidence that had been presented before an Australian legal system".

The verdict took place ten years later, in 2007. Were they successful? Of course they were.

In the course of delivering his judgement, Justice Gilmour said, "Can I say that in making these orders this Court does not give you native title? Rather the Court determines that native title already exists. It determines that this is your land. That it is based upon your traditional laws and customs and it has always been. The law says to all the people in Australia that this is your land and that it has always been your land." And we should add that it will always be their land into the future, an area of more than 80,000 square kilometres returned to its traditional owners using an eight by ten metre painting, that's not bad...

I actually first learned about the painting in a legal text *Declaration of Interdependence: A Legal*

*Pluralist Approach to Indigenous People*² (2014) by an anthropologist called Kirsten Anker and I thought, "There's no way this story can be true! How come I've never heard of it?" Of course, it turns out that nobody, or very few people, have heard of the existence of this painting. We'd been working on the project for months—but from London, from the perspective of the Institute of Contemporary Arts (the ICA). I was thrilled when, after months of discussion, the ICA agreed to meet with me.

In April 2019, I travelled to Western Australia to meet the surviving artists and nominated descendants of the deceased artists. In fact, there's only six surviving artists out of the original group of forty. At the Karrayili Education Centre in Fitzroy Crossing, I came to explain my ambitions for the Sharjah Architecture Triennial, and to hear from them their ambitions for the canvas.

Terry Murray was the youngest of the painters on the canvas. He opened up the session with a minute's silence for all the people that had deceased, for all the previous generations who'd been part of the canvas, but who could not be there. From the very start, the whole idea of intergenerational rights could not have been expressed more powerfully.

As you may have noticed, the painting is called *Ngurrara II*, as the artists made a second painting. They kind of mucked up *Ngurrara I*—by their own admission, they just didn't get it right, but because it's a first edition, it gets acquired by the National Gallery of Australia. So, the really important painting, *Ngurrara II*, is one of the only collective works to remain in community ownership in Australia. Their dream is to exhibit the canvas on the site where it was painted, in a remote part of the Australian desert, and to try and develop an economy around it, which is the project we're just about to start working on.

And as to my ambition—to bring this painting to Sharjah, I didn't need to explain the project to them. They just got it. The only question they asked me was "Do the people who made the other works in the exhibition care about their country?" I could answer positively and the canvas arrived at the Sharjah Architecture Triennial and was installed in one of the Sharjah Art Foundation spaces. During the opening programme, on the third day, there was an awakening ceremony, when completely spontaneously, it was repeated what had taken place during the hearing, except, this time, it was in a sense very emotionally charged because it wasn't the artists themselves sharing this. It was the artists' sons, or the artists' daughters, walking over to the spot on the country that parents had painted and explaining to us what each part of the painting meant to them.

I'd like to conclude by just talking about one very small aspect of the painting: that blue circle with the white lines extending out from it, is the jila, the waterhole. The jila has almost the same size in the painting as it has in the actual 83,886 square

kilometre area, but the tiny little jila is being understood as so precious, and the relationship to water that comes along with that is so sacred, that this is how they read the environment. What is absolutely extraordinary to my mind is that the scale of the jila in the painting has got nothing to do with its dimension in real life because, in fact, they're commensurate. More than that, the white lines represent the pathways that people take, entering a vast salt pan from every single direction, to come to the jila. The paths themselves (you'll have to imagine a completely flat white surface) are a couple of millimetres deep. They're almost invisible—just very slight depressions. Each community follows that path because they know that was the path their ancestors walked on to get to the jila.

What's really beautiful here, is that it is rendered with a kind of clarity of a site that is so sacred that it forms the focus of an entire conceptual, legal, religious, and ritual system in one of the hottest and driest environments on the planet, and it has done so for tens of thousands of years.

What signal does that transmit to us today? These small facts point us towards something which I think is very fundamental. In this painting, what we find is not just an archipelago of jilas, but the materialisation of an alternative mode of existence; an alternative set of understandings, of perceptions,

of feelings between people, and between those people and their country.

The Sharjah Architecture Triennial brought together various sites of social struggle to try to explain how precious these alternative modes of existence are—especially the way that they embody different ways of being in the world, outside of the xenophobic, extractive, capitalist modes of relationship that currently dominate the world, that lead us to exhaustion, and soon to extinction.

The struggle of the Ngurrara people is one of countless struggles that occur across the Global South. We are living in the twilight between worlds. The planet that we think we're living on, no longer exists.

Global temperature rises will soon make the centre of Australia unviable for human life. Soon, a second set of irreversible processes will lead indigenous Australians to leave their country—maybe for ever.

Today, all of the walls in the world, all the refugee detention centres, all of the processing facilities, all of the exterminations and decimations of indigenous cultures, all of the Trumps, all of the Bolsonaros, all of the Morrisons, cannot insulate the Global North from experiencing what it means to extinguish a world.



² Kirsten Anker, *Declaration of Interdependence: A Legal Pluralist Approach to Indigenous People* (2014), Routledge 2017.