

Visages d'une contre-appropriation
Le masque autochtone comme objet de lecture de l'identité
Faces of a Counter-Appropriation
The Native Mask as an Object to Read Identity

Alexia Pinto Ferretti

Number 114, Fall 2016

Visages
Faces

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83441ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pinto Ferretti, A. (2016). Visages d'une contre-appropriation : le masque autochtone comme objet de lecture de l'identité / Faces of a Counter-Appropriation: The Native Mask as an Object to Read Identity. *Espace*, (114), 26-35.



VISAGES D'UNE CONTRE-APPROPRIATION :

le masque autochtone comme objet de lecture de l'identité

Alexia Pinto Ferretti

Considéré historiquement comme le miroir de l'âme, le visage est une énigme qui reste à déchiffrer surtout lorsqu'on l'appréhende en rapport à la représentation de l'altérité. Chez les Autochtones d'Amérique du Nord, les visages peuplent le monde : tous les êtres vivants, mais aussi les objets inertes, sont dotés d'une facialité qui peut être découverte par le geste créateur de l'artiste. Au 21^e siècle, la tradition du masque s'inscrit dans une démarche de recontextualisation au présent de l'identité culturelle autochtone après des siècles de mise en transparence dans nos sociétés coloniales. Dans une optique de contre-appropriation, les artistes autochtones actuels utilisent, par exemple, des objets occidentaux comme matière première pour réaliser des masques aux visages humains ou animaliers. Le masque devient ainsi un médium de résurgence pour ces artistes qui déjouent les stratégies occidentales d'assimilation culturelle en recodant des objets selon leurs épistémologies autochtones. Le fascinant travail de l'artiste tlingit Nicholas Galanin s'avère un cas de figure incontournable puisqu'il explore comment les masques sont des vecteurs de changement dans le cadre d'une autohistoire autochtone.

Faces of a Counter-Appropriation: The Native Mask as an Object to Read Identity

The face, historically considered as the mirror of the soul, is an enigma that must be deciphered when it is understood as a representation of otherness. For the Native people of North America, faces populate the world: all living beings, but also inert objects, are endowed with a faciality that can be discovered through the artist's creative gesture. In the 21st century, the tradition of the mask is part of a current re-contextualization process regarding Native cultural identity after centuries of their visibility being erased in our colonial societies. In a counter-appropriation perspective, contemporary Native artists use, for instance, Western objects as raw material to create masks of human or animal faces. The mask thus becomes a resurgence medium for these artists who outflank the Western strategies of cultural assimilation by recoding objects according to their Native epistemologies. Tlingit Nicholas Galanin's fascinating work is an essential case in point: he explores how masks are vectors of change in the framework of a self-defined Native history.

Nicholas Galanin, *The Good Book vol. 15*, 2006.
Pages de livre en papier tranchées et cheveux humains/Carved pages of a book and human hair,
15,2 x 20,3 x 10,2 cm. Photo : Barry McWayne.
Avec l'aimable permission du/Courtesy of the
Museum of the North, University of Alaska. Achat
rendu possible grâce à l'appui du/Purchase made
possible through the support of the Rasmuson
Foundation Art Acquisition Fund.



Alison O Bremner

Le masque : entité vivante et outil de résistance

La tradition du masque autochtone doit avant tout être appréhendée en rapport à l'ontologie de l'animisme : les créatures vivantes et les objets sont considérés comme étant animés d'une intériorité similaire. L'objet est aussi doté d'une agentivité humaine lui permettant d'avoir une vie sociale intentionnelle¹. L'intégration d'indices humains dans les masques, tels des traits du visage, illustre une perception du monde organique dans laquelle les objets ont une vie secrète où ils s'adressent de manière active aux différentes relations composant leur environnement de vie. Si l'intériorité se caractérise par la ressemblance, c'est le corps qui prend véritablement le rôle de marqueur identitaire permettant d'exprimer les distinctions physiques entre les êtres². Les masques représentent ainsi différents esprits de la nature ayant certes une intériorité semblable, mais une apparence animale, végétale ou humaine. Utilisé traditionnellement dans le cadre de rituels de guérison ou lors de performances publiques, le masque permettait au chaman de personnifier différents êtres de l'entre-deux, brouillant ainsi les distinctions entre l'homme et la femme, l'animal et l'humain, le jeune et le vieux. Si le masque délimite l'identité, il s'avère aussi un objet de mémoire visant à célébrer les événements du passé et à transmettre la connaissance. Le masque ne doit donc pas être considéré comme un médium transparent, comme le livre dans les sociétés de tradition écrite, mais il incarne plutôt le message à transmettre puisque sa présence matérielle permet des lectures polysémiques de l'histoire.

Les artistes autochtones contemporains représentent la fluidité de la pratique traditionnelle du masque en réfléchissant plastiquement au concept de métamorphose. Leurs œuvres expriment différentes transitions de l'entre-deux où les distinctions entre l'animal, l'humain et l'objet sont floues. Cette résurgence des formes traduit l'adaptabilité des cultures autochtones dans la contemporanéité, mais elle incarne aussi un mouvement de résistance. En effet, les artistes utilisent le masque comme un véhicule pour s'approprier des références occidentales dans le but de remettre en question l'écriture de l'histoire des Autochtones de l'Amérique du Nord. Par exemple, l'artiste tlingit Alison Bremner, dont l'œuvre *Mona Lisa Smile* (2014) a été présentée lors de la troisième édition de la Biennale d'art contemporain autochtone (2016), remplace le visage des personnages de célèbres peintures européennes par un masque de loutre. En pervertissant des œuvres occidentales reconnues, l'artiste impose la présence active des épistémologies autochtones dans le discours institutionnel eurocentrique.

Une autre stratégie utilisée par les artistes est celle de transformer le statut d'objets occidentaux en les utilisant dans le cadre d'œuvres où les visages émergent des formes. Rappelons que dans l'ontologie du naturalisme occidental, les objets ne sont pas considérés comme possédant une agentivité. Ayant contribué à la désintégration des cultures autochtones durant des siècles, les Occidentaux subissent un processus similaire : leur vision du monde subit les assauts d'une « autochtonisation » se traduisant par un réveil des objets du quotidien qui ont soudainement des visages.

Alison Bremner, *Mona Lisa Smile*, 2014. Giclée, 68,5 x 46 cm. Photo : Alison Bremner.

Les livres-visages de Nicholas Galanin : *What Have We Become?*

Nicholas Galanin est un artiste visuel de la nation tlingit originaire de la ville de Sitka en Alaska. Étoile montante de l'art contemporain autochtone, ses œuvres ont été présentées à l'international dans des expositions d'envergure telles *Beat Nation* (2012) et *Sakahàn* (2013). La démarche de Galanin interroge la perception des représentations autochtones sous l'œil occidental à travers de nouvelles matérialités contemporaines.

Créée initialement comme projet de fin de maîtrise, la série *What Have We Become?* (2004) fut réalisée à une époque où l'artiste cherchait à mieux comprendre son identité en consultant divers documents sur ses ancêtres tlingits. Au fil de ses lectures, il trouva particulièrement ironique d'apprendre à connaître sa propre culture orale dans des ouvrages anthropologiques écrits par des non Autochtones. *What Have We Become?* s'avère donc une critique de cette documentation institutionnelle à travers laquelle l'artiste pose la question suivante : quels sont les points d'ancrage de l'identité des Tlingits au 21^e siècle quand la seule perspective disponible sur leur histoire a été rédigée par des étrangers?

L'auteure maorie Linda Tuhiwai Smith, figure phare de la méthodologie de décolonisation, explique que l'effacement du point de vue autochtone sur leur propre trame historique s'inscrit en continuité avec les dépossession territoriales et culturelles sous l'idéologie impérialiste occidentale. Selon l'auteure, les Occidentaux ont développé, au cours des siècles, une démarche de cannibalisme culturel qui se traduit par

Nicholas Galanin, *Knowledge*, 2008. 2 500 pages du livre/pages of the book *Under Mount Saint Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit* by Frederica de Laguna, 40,6 x 20,3 x 11,4 cm. Photo : Nicholas Galanin.

P. 30-31 : **Nicholas Galanin**, *Kill The Indian, Save The Man*, 2015. Photographie et sculpture sur bois/Photograph and wood carving, 35,5 x 48 cm. Photo : Nicholas Galanin.







The Mask: a Living Entity and a Resistance Tool

The Native mask tradition must primarily be understood in relation to the ontology of animism: living beings and objects are considered as being animated by a similar interiority. The object also is endowed with a human agency that allows it to have an intentional social life.¹ The integration of human-like elements in the masks, such as facial features, points to a perception of an organic world in which objects have a secret life and actively address various relationships that make up the living environment. Although interiority is characterized by resemblance, it is the body that truly takes on the role of an identity marker making it possible to express the physical distinction between beings.² Masks thus represent various nature spirits that certainly have a similar interiority, but also an animal, plant or human appearance. Traditionally used in healing rituals or during public performances, the mask enables a shaman to personify various in-between beings, thereby blurring the distinction between man and woman, animal and human, young and old. Although the mask defines identity, it is also an object of memory, serving to celebrate past events and to transmit knowledge. The mask therefore must not be considered as a transparent medium, like the book in societies with a written tradition, instead it embodies the message to be transmitted, since its material presence makes polysemous readings of history possible.

Contemporary Native artists represent the fluidity of the traditional practice of masks by physically reflecting the concept of metamorphosis in the materials they shape. Their works express various transitions of the in-between in which the distinctions between animal, human and object are blurred. This resurgence of forms translates the adaptability of Native cultures in contemporaneity, but it also embodies a movement of resistance. Indeed, the artists use the mask as a means to appropriate Western references with the aim of questioning the writing of Native history in North America. For example, Tlingit artist Alison Bremner, whose work *Mona Lisa Smile* (2014) was shown at the third edition of the Contemporary Native Art Biennial (2016), replaced the faces of famous figures in European painting with the mask of an otter. In perverting renowned Western works, the artist imposes the active presence of Native epistemologies in the Eurocentric institutional discourse.

Another strategy the artists use is to transform the status of Western works by using them as part of works in which faces emerge from the forms. It is worth recalling that in the ontology of Western naturalism, objects are not granted agency. Having contributed to the disintegration of Native cultures for centuries, Westerners are undergoing a similar process: their vision of the world is subjected to a “nativefication” onslaught that is occurring through an awakening of everyday objects that suddenly have faces.

Nicholas Galanin’s Book-Faces: *What Have We Become?*

Nicholas Galanin is a visual artist from the Tlingit nation who was born in the city of Sitka in Alaska. A rising star in Native contemporary art, his works have been shown internationally in major exhibitions such as *Beat Nation* (2012) and *Sakahàn* (2013). In his work, Galanin uses new contemporary materialities to question the Western perception of Native representations. Initially created as a final MFA project, the series *What Have We Become?* (2004) was produced at a time when

the artist sought to better understand his identity and consulted various documents about his Tlingit ancestors. During his readings, he found it particularly ironic that he was getting to know his own oral culture by way of anthropological books written by non-Natives. *What Have We Become?* is thus a critique of this institutional documentation through which the artist asks the following question: what are the roots of Tlingit identity in the 21st century when the only available perspective on their history has been written by strangers?

Maori writer Linda Tuhiwai Smith, a leading figure of decolonization methodology, explains that erasing the Native point of view of their own historical narrative is in continuation with the territorial and cultural dispossessions imposed by Western imperial ideology. According to the author, over the centuries Westerners have developed a cultural cannibalism process that is expressed through the archiving of Native histories in a foreign terminology, thereby marking their absence from the dominant discourses.³ Driven by an urgent need to give artistic shape to this problematic, Galanin created this series of sculptures in which the primary material is books, such as ethnographic essays and bibles. Emblems of colonialism, these books have contributed to the digestion of Native identity by Westerners. Through a scanner-assisted sculpting technique, Galanin gives these books a second life by transforming them into various forms: traditional Tlingit masks, but also human faces. In deconstructing these documents through the integration of a human agency, Galanin turns them into “closet-objects.” This term, coined by Wendat sociologist Guy Sioui Durand, defines objects forming a synecdoche of the individual through the integration of various indices, such as the representation of a face or through the addition of bodily residues.⁴

In the sculpture *Knowledge* (2008), the artist reproduces his own face in one of the three volumes of the imposing anthropological essay *Under Mount Saint-Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit* (1972) by Frederica de Lagunas. In integrating his self-representation in a book that a Westerner has written about Tlingit culture, the artist applies a self-determining healing gesture in which he reclaims his Native heritage and identity. The work *The Good Book* (2006) is a reproduction of a raven mask sculpted in a Bible. In Tlingit cosmology, the raven is considered to be the creator of the world, because it gave humans sunlight and fire. This fusion between the mask and the Bible is particularly revealing, since it synthesizes two objects that, according to written and oral traditions, had the function of recalling the past and telling mythological tales. Finally, as an alternative response to the question *What Have We Become?*, Galanin also proposes works that have been sculpted in white sheets of paper exempt of Western words, thereby illustrating the faces of a possible Native future open to new definitions.

While Nicholas Galanin examines the future of Native Americans, Denne-za nation artist Brian Jungen pursues new avenues of comprehension that he expresses through various materialities taken from Western consumer culture. In the series *Prototypes for a New Understanding* (1998–2005), Jungen thus destroys a Western object so that it becomes meaningful in Native culture: he transforms Nike Air shoes into Kwakwaka’wakw ritual masks bearing animal faces. The artist more specifically criticizes the ways in which Native artefacts are displayed by Western ethnographers, who thereby recode the masks as art objects even though their main function was of a ritual nature.⁵

l'archivage des histoires autochtones dans une terminologie étrangère marquant ainsi leur absence des discours dominants³. C'est dans l'urgence d'incarner plastiquement cette problématique que Galanin créa cette série de sculptures dont le matériel principal est des livres, tels que des essais ethnographiques reconnus et des bibles. Emblèmes du colonialisme, ces livres ont contribué à la digestion de l'identité des Autochtones par les Occidentaux. Par une technique de sculpture au scanneur, Galanin donne une seconde vie à ces ouvrages en les transformant en plusieurs formes différentes : des masques traditionnels tlingit, mais aussi parfois des visages humains. En déconstruisant ces documents par l'intégration d'une agentivité humaine, Galanin les métamorphose en « objet-placard ». Ce terme, utilisé par le sociologue wendat Guy Sioui Durand, définit des objets constituant une synecdoque de l'individu par l'intégration de différents indices, telle la représentation d'un visage ou par le rajout de résidus corporels⁴.

Dans la sculpture *Knowledge* (2008), l'artiste réplique son propre visage dans un des trois volumes de l'imposant essai anthropologique *Under Mount Saint-Elias : The History and Culture of the Yakutat Tlingit* (1972) par Frederica de Lagunas. En intégrant son autoreprésentation dans un livre écrit par un Occidental sur la culture tlingit, l'artiste s'inscrit dans un geste guérisseur de souveraineté où il reprend possession de son héritage et de son identité autochtones. L'œuvre *The Good Book* (2006) est une reproduction d'un masque de corbeau sculpté dans une Bible. Dans la cosmologie tlingit, le corbeau est considéré comme étant le créateur du monde, car il aurait offert à l'homme la lumière du soleil et le feu. Cette fusion entre le masque et la Bible est particulièrement révélatrice, car elle synthétise deux objets qui, dans les traditions écrite et orale, ont pour fonction de rappeler à la mémoire de l'homme le passé et les histoires mythologiques. Finalement, en guise de réponse alternative à la question *What Have We Become?*, Galanin propose aussi des œuvres qui ont été sculptées dans des feuilles blanches exemptes de mots occidentaux, illustrant ainsi les visages d'un possible avenir autochtone ouvert à de nouvelles définitions.

Si Nicholas Galanin s'interroge sur l'avenir des Autochtones de l'Amérique, l'artiste de la nation denne-za Brian Jungen s'attaque à de nouvelles pistes de compréhension qu'il traduit dans différentes matérialités du monde de la consommation occidentale. Dans la série *Prototypes for a New Understanding* (1998-2005), Jungen détruit lui aussi un objet occidental pour qu'il devienne signifiant dans la culture autochtone : il transforme des chaussures Nike Air en masques rituels kwakwaka'wakw aux visages animaliers. L'artiste critique plus spécifiquement les dynamiques de mise en exposition des artefacts autochtones par les ethnographes occidentaux qui recodaient les masques en des objets d'art bien que leur fonction principale ait été de nature rituelle⁵. En tant qu'archives vivantes, la mise en exposition des masques dans des « musées-mouroir⁶ » s'est avérée particulièrement problématique dans l'histoire puisqu'ils ne sont pas destinés à être présentés au public, mais plutôt à être utilisés dans le cadre de cérémonies dans leurs milieux de vie. L'artiste reproduit ce processus en l'appliquant au monde occidental, métamorphosant les chaussures Nike en des objets animés hors de leurs milieux naturels (dans la vitrine d'une boutique ou au pied d'un individu) pour qu'ils participent ainsi à la régénérescence d'une nouvelle facilité autochtone.



Brian Jungen, *Prototype for New Understanding #16*, 2004. Chaussures Nike Air Jordans et cheveux humains/ Nike Air Jordans and human hair, 57,3 x 30,5 x 45,7 cm. Photo : Trevor Mills. Avec l'aimable permission de/ Courtesy of the Vancouver Art Gallery.

As living archives, putting masks on display in “museum–mortuaries”⁶ has turned out to be particularly problematic throughout history because they are not intended to be presented to the public, but rather to be used for ceremonies in the living environments. The artist reproduces this process by applying it to the Western world, transforming Nike shoes into animated objects outside of their natural settings (in a window display or on a person’s feet) so that they participate in the regeneration of a new Native faciality.

—
Kill the Indian, Save the Man

While the integration of an animist dimension in Western objects proves to be an effective decolonization strategy, the complete erasure of the face also proves to be particularly revealing. Shown at the Contemporary Native Art Biennial at Stewart Hall Gallery pavilion, Nicholas Galanin’s work *Kill The Indian, Save The Man* (2015) conveys the consequences of colonial violence on Native peoples’ sense of belonging. The shocking title of this work is a quote from Captain Richard Henry Pratt (1815–1924) who actively participated in the development of the cultural assimilation ideology in the context of Native residential schools in North America. According to Pratt, one must eliminate Native identity so that humanity may be protected from these people.

Presented as a triptych, the first photograph displays a red and black Tlingit wooden mask with humanoid features. In the second image, the initial mask appears to have been destroyed, because only a heap of wood shavings remains. A three-dimensional mask, titled *The Saved Man*, comprised of these wood fragments, but also human hair, completes this illustration of the Westernization of Native Americans. The photograph of the wood pieces represents the erasure of Native youths’ identity after leaving residential schools. This image conveys the way in which the recomposed identity of Native people is fragmentary, according to a Western outlook, because it does not allow for any sort of coherent figuration. The Native, whose face has been erased by colonialism, is thus dissolved in the mass, and his singular presence becomes an absence.

However, the mask *The Saved Man* turns out to be a symbol of resurgence, signalling the emergence of a new native face in the ruins of colonialism. Indeed, the wood chips have once again taken the initial shape of a Tlingit mask to which human hairs, a traditional element in mask creation, have been added. This new mask illustrates the survival of Native people, who, despite centuries of forced cultural disintegration, continue to find means, through creation, to be in symbiosis with their views of the world.

The contemporary practice of masks prompts new thinking about the identity affirmation dynamics inherent in self-representation and collective representation related to the need for a self-defined Native history. This brief overview of Native artists appropriating Western objects highlights the way masks, considered as living archives, are weapons to counter the collective amnesia that overshadows the role of colonial history. These masks actively participate in the negotiations of Native peoples’ identities in Western societies. In relation to the invisibility of the Other, the mask becomes an object of interpretation, serving to decipher the faces of a Native future.

Translated by Bernard Schütze

1.

In regard to agency, see: Alfred Gell, *L’art et ses agents: une théorie anthropologique* (Paris: Les Presses du réel, 2009), 327 p.

2.

Philippe Descola, “La fabrique des images,” *Revue Anthropologies et sociétés*, v. 30, no. 3, 2006, 170.

3.

Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (London: Zed Books, 2012 [1999]), 29–40.

4.

Guy Sioui Durand, *L’esprit des objets*, Montréal (La Maison Amérindienne de Saint-Hilaire: 2013), 8. (Our translation)

5.

Bill Brown, “Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things),” *Critical Inquiry*, v. 36, no. 2, 2010, 183–217.

6.

Guy Sioui Durand, “Un Wendat nomade sur la pistes des musées: pour des archives vivantes,” *Revue Anthropologie et Sociétés*, v. 38, no. 3, 2014, 271. (Our translation)

Alexia Pinto Ferretti is pursuing doctoral studies in art history at Université de Montréal. Applying an intercultural approach of mutual understanding to her professional and academic life, she has held positions as both a research and a teaching assistant. She also has been a curatorial assistant and a writer for organizations such as Vues d’Afrique, Musée des maîtres et artisans and the webzine inVISIBLES. Her doctoral research focuses on self-representation strategies of Native identity in the work of First Nation artists who are interested in cyberspace.

Kill the Indian, Save the Man

Si l'intégration d'une dimension animiste aux objets occidentaux s'avère une stratégie efficace de décolonisation, l'effacement complet du visage s'avère aussi particulièrement révélateur. Présentée à la Biennale d'art contemporain autochtone au pavillon de la Galerie Stewart Hall, l'œuvre *Kill The Indian, Save The Man* (2015) de Nicholas Galanin illustre les conséquences de la violence coloniale sur le sentiment d'appartenance des Autochtones. Cette œuvre au titre-choc est une citation de l'officier Richard Henry Pratt (1815-1924) ayant participé activement au développement de l'idéologie d'assimilation culturelle dans le contexte des pensionnats autochtones en Amérique du Nord. Selon Pratt, il fallait éliminer l'identité autochtone pour que l'humanité soit préservée de ces individus.

Sous le mode du triptyque, la première photographie illustre un masque tlingit en bois rouge et noir aux traits humanoïdes. Dans la deuxième image, le masque initial semble avoir été détruit puisqu'il ne reste qu'un amas de copeaux de bois. Un masque tridimensionnel, intitulé *The Saved Man*, composé de ces fragments de bois, mais aussi de cheveux humains, vient terminer cette illustration du processus d'occidentalisation de l'Autochtone d'Amérique. La photographie des morceaux de bois représente l'effacement de l'identité des jeunes autochtones après leur sortie des pensionnats. Cette image traduit la façon dont l'identité recomposée des Autochtones, selon la vision occidentale, est fragmentaire puisqu'elle ne permet aucun type de figuration cohérente. L'Autochtone, dont le visage subit l'effacement par le colonialisme, se dissout donc dans la masse, et sa présence singulière devient absence.

Le masque *The Saved Man* s'avère cependant un symbole de résurgence en signifiant l'émergence d'un nouveau visage autochtone dans les ruines du colonialisme. En effet, les copeaux de bois ont repris la forme initiale d'un masque tlingit auquel sont venus se greffer des cheveux humains, un élément traditionnel dans le processus de création des masques. Ce nouveau masque illustre ainsi la survivance des Autochtones qui, malgré des siècles de désintégration culturelle forcée, trouvent toujours des moyens, entre autres à travers la création, d'être en symbiose avec leurs visions du monde.

La pratique contemporaine du masque invite à de nouvelles réflexions sur les dynamiques d'affirmation identitaire inhérentes à l'autoreprésentation du Soi et du collectif en lien avec la nécessité d'une autohistoire autochtone. Ce bref survol sur l'appropriation d'objets occidentaux par des artistes autochtones met ainsi en relief la manière dont les masques, en étant des archives vivantes, sont des armes pour contrer l'amnésie collective qui relègue à l'arrière-plan l'histoire coloniale. Ces masques participent donc activement à la négociation des identités autochtones dans les sociétés occidentales. Relativement à l'invisibilité des identités de l'Autre, le masque devient un objet de lecture servant à déchiffrer les visages d'un avenir autochtone.

1. À propos de l'agentivité des objets, voir : Alfred Gell, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Les Presses du réel, 2009, 327 p.
2. Philippe Descola, « La fabrique des images », *Revue Anthropologies et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 170.
3. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous Peoples*, Londres, Zed Books, 2012 [1999], p. 29-40.
4. Guy Sioui Durand, *L'esprit des objets*, Montréal, La Maison Amérindienne de Saint-Hilaire, 2013, p. 8.
5. Bill Brown, « Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things) », *Critical Inquiry*, vol. 36, n° 2, 2010, p. 183-217.
6. Guy Sioui Durand, « Un Wendat nomade sur la piste des musées : pour des archives vivantes », *Revue Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 3, 2014, p. 271.

Alexia Pinto Ferretti est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal. S'inscrivant dans une démarche de rapprochement interculturel dans sa vie professionnelle et académique, elle a occupé des postes universitaires d'auxiliaire de recherche et d'enseignante. Elle a aussi été assistante au commissariat et rédactrice pour des organismes tels Vues d'Afrique, le Musée des maîtres et artisans et le webzine inVISIBLES. Ses recherches doctorales portent sur les stratégies d'autoreprésentation de l'identité autochtone dans le travail d'artistes des Premières Nations s'intéressant au cyberspace.