

Catégorisations heuristiques : l'art contemporain autochtone au Québec

Heuristic Categorizations: Contemporary Aboriginal Art in Québec

Aseman Sabet

Numéro 81, printemps 2014

Avoir 30 ans
Being Thirty

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71653ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

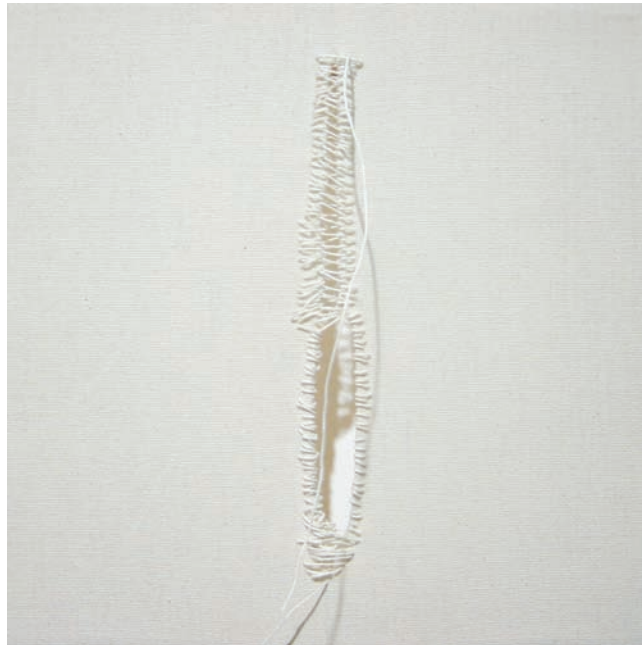
Citer cet article

Sabet, A. (2014). Catégorisations heuristiques : l'art contemporain autochtone au Québec / Heuristic Categorizations: Contemporary Aboriginal Art in Québec. *esse arts + opinions*, (81), 108–117.

Catégorisations heuristiques: l'art contemporain autochtone au Québec

Aseman Sabet

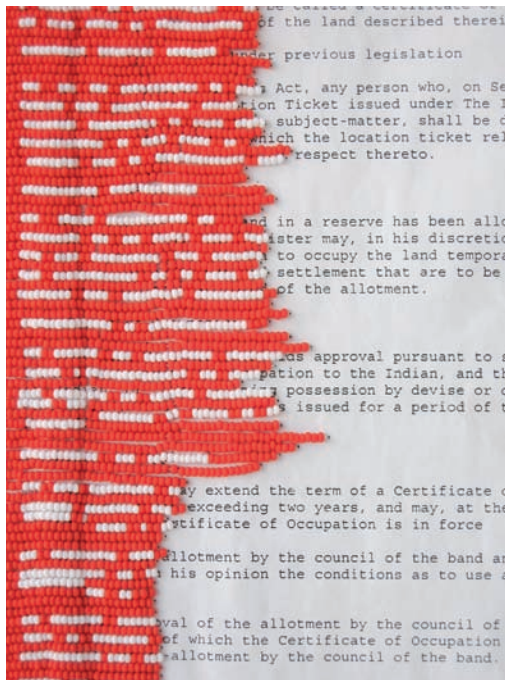
Heuristic Categorizations: Contemporary Aboriginal Art in Québec



Nadia Myre, *Scar Project*, détail | detail, 2010.
Photo: © Nadia Myre
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal



Sonny Assu, *Billy and the Chiefs: The Undersea Sessions*, 2012.
Photo: Vancouver Art Gallery
permission de | courtesy of the artist & Equinox Gallery, Vancouver



Nadia Myre, *Indian Act, détail | detail*, 2000-2003.
Photo: © Nadia Myre
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal



Domingo Cisneros et Sonia Robertson, *Wampum 400*, 2008.
Photo: Sonia Robertson
permission des artistes | courtesy of the artists

En 2013, le Musée des beaux-arts du Canada présentait l'exposition *Sakahàn*, dont l'un des principaux objectifs était d'illustrer l'art autochtone international dans toute sa diversité esthétique. En même temps, il s'agissait de consolider les réseaux entre les artistes, les conservateurs, les auteurs, les universitaires et le musée lui-même, de façon à souligner l'apport essentiel et original des artistes autochtones aux discours sur l'art contemporain. Inaugurant une structure de diffusion quinquennale, qui devait permettre aux commissaires de s'adapter à la dynamique changeante de l'art indigène, l'exposition n'avait pas une visée exhaustive. En effet, comme elle regroupait quatre-vingts artistes, *Sakahàn* pouvait difficilement avoir une direction thématique ciblée, si ce n'est l'identité autochtone en tant que telle. Comme le souligne Christine Lalonde, conservatrice associée de l'art indigène au MBAC, « [...] les œuvres de l'exposition contribuent au dialogue, non pas en définissant qui est autochtone ou ce qui doit être considéré autochtone, mais en nous amenant à réfléchir à "ce que cela signifie que d'être autochtone au 21^e siècle"¹... » Tout en considérant la souplesse et la dimension inclusive de la notion d'« autochtonie », *Sakahàn* nous rappelle malgré tout que cette partie de l'histoire de l'art doit continuer de s'écrire à plus petite échelle. Certes, il est important de développer une communauté internationale d'acteurs de la sphère artistique autochtone mais, dans le territoire canadien seulement, l'ampleur du travail qui reste à accomplir est vertigineuse. Le cas de l'art amérindien contemporain au Québec illustre fort bien cet écart, et permet parallèlement de souligner un éventail de problèmes épistémologiques propres à la question².

Un premier constat lorsqu'on examine le découpage territorial canadien est la valeur non représentative des frontières au regard des nations autochtones. On n'a qu'à penser aux Mohawks, qui sont présents tant au Québec et en Ontario qu'en sol étatsunien, pour voir que la cartographie arbitraire tracée par l'histoire a, une fois encore, fait des oubliés. Au-delà du partage géographique, le Québec se distingue aussi en raison de sa démographie. Si l'on prend comme modèle comparatif la Saskatchewan où, selon toutes probabilités, les communautés autochtones formeront près du tiers de la population d'ici 2045³, ou encore l'Ontario, où les Autochtones sont plus de deux fois plus nombreux qu'au Québec⁴, il est difficile de ne pas envisager l'incidence de la démographie sur la présence et la représentativité de l'art amérindien. On ajoutera à cela l'impact sur la démographie des Autochtones qui vivent en milieu urbain, plus présents et mieux connus dans le Canada anglais sous la dénomination d'*urban Natives*. L'exposition *Beat Nation*, présentée pour la première fois à la SAW Gallery d'Ottawa en 2009⁵, représente bien l'effervescence artistique produite par la rencontre des créateurs autochtones et de la réalité symbolique, historique et, d'une certaine manière, logistique, de l'urbanité. En ciblant la thématique du hip-hop à la croisée de la culture autochtone, l'exposition rendait incontournable l'inclusion d'œuvres de jeunes créateurs vivant en milieu urbain.

1. Christine Lalonde, « Introduction », *Sakahàn. Art indigène international*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 15-16. L'auteure cite en partie l'artiste et musicien Nicolas Galanin.

2. Cette question fait l'objet d'un des volets d'analyse du Groupe de recherche sur l'art contemporain autochtone au Québec, dirigé par Louise Vigneault au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Je tiens à souligner que différentes hypothèses soulevées dans le présent article découlent des analyses effectuées au sein de ce groupe de recherche.

3. Government of Saskatchewan, « Aboriginal People », www.gov.sk.ca/Default.aspx?DN=d35c114d-b058-49db-896a-4f657f5fd66e [consulté le 12 février 2013].

4. Emploi et développement social Canada, « Canadiens en contexte – Populations autochtones », www4.rhdcc.gc.ca/3nd.3c.1t.4r@-fra.jsp?iid=36 [consulté le 12 février 2013].

5. Il est important de souligner qu'avant d'être présenté sous forme d'exposition, *Beat Nation* a été un projet web commissarié par Tania Willard et Skeena Reece, et diffusé par la Grunt Gallery à Vancouver. Voir www.beatnation.org. Notons que cette multiplicité de plateformes de diffusion s'inscrit parfaitement dans la perspective de pluralité et de mobilité de la démarche autochtone en matière de représentation artistique.

In 2013, the National Gallery of Canada (NGC) presented the exhibition *Sakahàn*, a main objective of which was to illustrate the wide aesthetic diversity of international Indigenous art. Another aim was to strengthen relationships among artists, curators, authors, scholars, and the gallery itself to highlight the fundamental and original contribution of Indigenous artists to contemporary art discourse. Launching a five-year dissemination program intended to enable curators to adapt to the changing dynamic of Indigenous art, the exhibition was not intended to be exhaustive; with twenty-four artists on display, it would have been difficult for *Sakahàn* to have a specific thematic direction unless it was Aboriginal identity itself. As Christine Lalonde, associate curator for Indigenous art at the NGC, noted, "The selected artworks advance the dialogue, not by defining what is (or who is) Indigenous, but by contemplating, as artist and musician Nicolas Galanin expresses it, 'what it means to be Indigenous in the twenty-first century.'"¹ Although it explores the flexibility and inclusiveness of the notion of "autochthony," *Sakahàn* reminds us that this aspect of art history must continue to be written on a smaller scale. Of course, it is important to develop an international community of players in the Indigenous art world, but, in Canada alone, the scope of work that remains to be done is staggering. The case of contemporary Aboriginal art in Quebec is a striking example of the gap that needs to be bridged and at the same time highlights a range of specific epistemological issues.²

When one looks at the territorial division of Canada, it is obvious that the borders have no representative value for Aboriginal nations. We have only to think of the Mohawks, who live in communities in both Quebec and Ontario—as well as in the United States—to understand that the arbitrary cartography traced by history has, once again, omitted much. Beyond geographic divisions, Quebec also stands out for its demographics. In comparison, it is likely that Aboriginal communities will form almost one third of the population in Saskatchewan by 2045,³ and Ontario is home to twice as many Aboriginals as Quebec;⁴ it is difficult not to envision that these demographics will influence the presence and representativeness of Indigenous art. We can add to this the evident demographic impact of Aboriginals living in urban centres, who are better known as "urban Natives." The exhibition *Beat Nation*, first presented at Ottawa's SAW Gallery in 2009,⁵ provides a clear overview of the artistic effervescence arising from the encounter between Aboriginal artists and the symbolic, historical, and—to a certain degree—logistical realities of urban life. In an exhibition targeting the intersection of hip-hop and Aboriginal culture, it was impossible not to include works by young urban artists.

Making Claims Differently

Among the artists in *Beat Nation*, Sonny Assu, an artist of Kwakiutl origin, stands out. Born in British Columbia and living in Montreal, Assu not only exemplifies the difficulty of situating an Aboriginal artist as a function of provincial divisions (the question of whether his work can be

1. Christine Lalonde, "Introduction," in *Sakahàn: International Indigenous Art*, ed. Greg Hill, Candice Hopkins, and Christine Lalonde (Ottawa: National Gallery of Canada, 2013), 15–16.

2. This question is the subject of one of the areas of analysis of the Groupe de recherche sur l'art contemporain autochtone au Québec, led by Louise Vigneault, in the Department of Art History and Film Studies at the Université de Montréal. The hypotheses discussed in the present essay result from work done by this research group.

3. Government of Saskatchewan, "Aboriginal People," www.gov.sk.ca/Default.aspx?DN=d35c114d-b058-49db-896a-4f657f5fd66e.

4. Employment and Social Development, "Canadians in Context—Aboriginal Population," <http://www4.hrsdc.gc.ca/3nd.3c.1t.4r@-eng.jsp?iid=36>.

5. Significantly, before being presented as an exhibition, *Beat Nation* was a web project organized by curators Tania Willard and Skeena Reece and distributed by Vancouver's Grunt Gallery. See www.beatnation.org. This multiplicity of distribution platforms fits perfectly with the plurality and mobility of the Aboriginal approach to artistic representation.



Nadia Myre, *Scar Project*,
vue d'installation | installation view, Smithsonian Institute National Museum
of the American Indian, New York, 2010.
Photo: Gavin Ashworth
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal

Revendiquer autrement

Parmi les artistes de *Beat Nation*, l'artiste d'origine laich-kwil-tach Sonny Assu retient notre attention. Originaire de Colombie-Britannique, établi à Montréal, Assu non seulement révèle la difficulté de situer un artiste autochtone en fonction d'un découpage provincial (la question de savoir si son travail appartient à l'art contemporain autochtone québécois en devient presque caduque), il rappelle aussi que les migrations des artistes ne se font pas uniquement de la réserve à la ville, mais également entre métropoles.

Le travail d'Assu exemplifie par ailleurs l'importance, pour un grand nombre d'artistes autochtones, de souligner le caractère trompeur des récits de l'histoire officielle, celle qui peine à cacher les incalculables injustices du colonialisme.

Jouant fréquemment sur les références de la culture populaire, en particulier la culture de consommation et les images de marque, l'artiste met en relief la vision stéréotypée généralement véhiculée au sujet de l'héritage identitaire des Premières Nations. Au cours des dernières années, la démarche d'Assu a pris une tangente plus conceptuelle, moins ironique ou humoristique, pour affirmer avec plus de subtilité, et sans doute plus de force, la charge à la fois identitaire et politique de son discours critique. L'œuvre *Ellipsis* (2012), intégrée à la version de *Beat Nation* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013, témoigne de cette approche revendicatrice. Peu de gens connaissent les aberrations législatives de la Loi sur les Indiens (1876), souvent « oubliée » dans nos cours d'histoire, et dont les objectifs d'assimilation

labelled Quebec contemporary Aboriginal art becomes almost moot), but reminds us that artists migrate not only from the reserve to the city, but also from city to city. Assu's work also epitomizes how important it is for many Aboriginal artists to stress the deceptiveness ingrained in "official" history—a version of history that struggles to hide the incalculable injustices of colonialism. The artist plays on references to popular culture, in particular consumer culture and brand images, to highlight the widespread stereotypical vision of First Nations' identity heritage. In recent years, Assu has adopted a more conceptual—less ironic or humorous—approach to express, with greater subtlety and force, the identity-related and political content of his critical discourse. *Ellipsis* (2012), included in the version of *Beat Nation* presented at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2013, testifies to this approach to making claims. Few people are aware of the legislative aberrations of the Indian Act (1876)—often "forgotten" in history courses—whose assimilationist objectives were once widely promoted by non-Aboriginal authorities.⁶ The 136 copper LP records, arranged on the wall to evoke an upside-down sound equalizer, refer to the number of years that have passed since the statute was adopted, as well as to the silence imposed on the First Nations. This politically engaged work also has a more personal aspect, because it is inspired by the artist's discovery of more than three hundred recordings of potlatch songs, made for the purpose of anthropological conservation between 1947 and 1953 when these ceremonies were still banned under the Indian Act. Among the singers recorded was Chief Billy Assu, the artist's great-great-grandfather.

6. The famous testimony by the deputy minister of Indian Affairs, Duncan Campbell Scott, before the Special Committee of the House of Commons, charged with examining amendments to the 1920 Indian Act, is enlightening in this regard: "I want to get rid of the Indian problem.... Our objective is to continue until there is not a single Indian in Canada that has not been absorbed into the body politic." Quoted in John Leslie and Ron Maguire (eds.), *The Historical Development of the Indian Act* (Ottawa: Indian and Northern Affairs Canada, 1978), 114.



Nadia Myre, *Indian Act*, 2003; Sonny Assu, *1884-1951*, 2009,
vue d'installation | installation view, *Sakahàn*,
Musée des beaux-arts du Canada, 2013.
Photo: Brian Gardiner
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal



étaient à une certaine époque largement défendus par les autorités allochtones⁶. Les 136 disques 33 tours en cuivre, accrochés au mur de façon à évoquer la position inversée des égaliseurs de son, rappellent le nombre d'années écoulées depuis l'adoption de cette loi, mais ils renvoient également au silence auquel ont été confinées les Premières Nations. Cette œuvre au caractère engagé comprend toutefois un aspect plus intimiste, puisqu'elle s'inspire aussi de la découverte par l'artiste des enregistrements de plus de 300 chants de potlachs réalisés à des fins de conservation anthropologique entre 1947 et 1953, à une époque où ces cérémonies étaient encore interdites par la Loi sur les Indiens. Parmi les chanteurs enregistrés figure le chef Billy Assu, l'arrière-arrière-grand-père de l'artiste.

L'attention accordée par les artistes autochtones à l'histoire n'est pas chose nouvelle, et cela, l'histoire de l'art a parfois tendance à l'oublier. Comme nous le rappelle Candice Hopkins, les analyses de Hal Foster et Mark Godfrey dans les années 2000 mettent de l'avant la démarche archivistique et historique des artistes contemporains, qui adoptent fréquemment le rôle de « l'artiste historien ». « Les deux auteurs font état d'une nouvelle tendance artistique, mais pour les artistes autochtones, l'histoire a presque toujours été au cœur des pratiques contemporaines. Leur démarche s'appuie en partie sur des visions du monde spécifiques : pour certains, le passé est indissociable du présent et doit donc toujours être pris en compte ; d'autres souhaitent tout simplement lever le voile sur les larges pans du passé restés dans l'ombre⁷. »

Il n'est d'ailleurs pas anodin que plus de dix ans avant Assu, l'artiste algonquine Nadia Myre ait exprimé elle aussi la volonté de rappeler à l'histoire l'empreinte destructrice de la Loi sur les Indiens. Sans conteste une de ses œuvres les plus politiques, *Indian Act* (2000-2003) est un projet communautaire et processuel, pour lequel Myre a collaboré avec plus de 250 personnes afin de reproduire les 56 pages de la version anglaise du document législatif. La reproduction collective de ce texte est un ouvrage de longue haleine, puisqu'il s'agit en réalité d'effacer tout le contenu textuel en utilisant la technique traditionnelle du perlage, ce qui représente près de 800 000 perles. La symbolique chromatique est littérale : les perles blanches sont superposées au texte, qui se démarque alors sur un fond de perles rouges. Colette Tougas synthétise avec justesse le pouvoir évocateur de l'œuvre : « Avec ses cinquante-six cadres noirs renfermant maintenant des variations abstraites sur le rouge et le blanc, cette œuvre monumentale réussit à déstructurer une injustice sociale pour en tirer une proposition conceptuelle artistiquement cohérente où s'opère la fusion entre passé et présent, entre technique ancienne et contenu actuel⁸. »

6. Le célèbre témoignage du sous-ministre des Affaires indiennes Duncan Campbell Scott devant le Comité spécial de la Chambre des communes chargé d'examiner les modifications à la Loi sur les Indiens de 1920 est éclairant à cet égard : « Je veux liquider le problème indien [...] Notre objectif est de continuer jusqu'à ce qu'il ne reste plus un seul Indien qui n'ait été absorbé par la société. » Cité dans John Leslie et Ron Maguire (dir.), *Historique de la Loi sur les Indiens*, Ottawa, Centre de la recherche historique et de l'étude des traités, ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1978, p. 114.

7. Candice Hopkins, « D'autres images : impérialisme, amnésie historique et mimesis », dans Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn. Art indigène international*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 22.

8. Colette Tougas, « Les choses vraies de Nadia Myre », *Nadia Myre. En[counter]s*, Montréal, Éditions Art Mûr, 2011, p. 18.

The attention paid by Aboriginal artists to history is not new, and art history sometimes tends to forget this. As Candice Hopkins reminds us, analyses by Hal Foster and Mark Godfrey in the 2000s highlight the archival and historical approach of contemporary artists, many of whom adopt the role of "artist historian." "Both authors," Hopkins writes, "were responding to a trend in art, but for Aboriginal artists history has always been at the forefront of contemporary practices, in part driven by specific worldviews:



Domingo Cisneros et Sonia Robertson, *Wampum 400*, 2008.

Photo: Sonia Robertson

permission des artistes | courtesy of the artists

for some the past is inseparable from the present and thus must always be included, for others there is simply so much about the past left unsaid.”⁷

It is not insignificant that more than ten years before Assu, Algonquin artist Nadia Myre expressed a desire to bring back into the historical record the destructive imprint of the Indian Act. No doubt one of her most political works, *Indian Act* (2000–2003) is a community- and process-based project, for which Myre collaborated with more than 250 people to produce a version of the fifty-six pages of the eponymous legislative paper. The collective re-creation of this text was a time-consuming undertaking because, in reality, it meant covering all of the textual content using the traditional technique of beading, involving almost 800,000 beads. The chromatic symbolism was literal: the *white* beads were superimposed on the text, which stood out against a background of *red* beads. Colette Tougas accurately analyzes the evocative power of the work: “With its fifty-six black frames now containing abstract variations on red and white, this monumental work manages to deconstruct a social injustice and draw from it an artistically coherent conceptual proposal in which there is a melding between past and present, between ancient technique and contemporary content.”⁸

The claims-making approach taken by Myre, who is no doubt the most important contemporary Aboriginal artist in Quebec, always has a personal dimension in the sense that she makes the question of identity—and, more particularly, the identity of Aboriginal woman—one of the springboards for her research.⁹ Like Assu, she uses multiple creative

7. Candice Hopkins, “On Other Pictures: Imperialism, Historical Amnesia and Mimesis,” in *Sakahàn: International Indigenous Art*, ed. Greg Hill, Candice Hopkins and Christine Lalonde (Ottawa: National Gallery of Canada, 2013), 22.

8. Colette Tougas, “Les choses vraies de Nadia Myre,” in *Nadia Myre. En[counter]s* (Montreal: Éditions Art Mûr, 2011), 18 (our translation).

9. The Indian Act was amended in 1985 to strike the clause stipulating that an Aboriginal woman who married a non-Aboriginal lost her Indian status. The question of women's rights is in this sense closely linked to this legislative document.

L'approche revendicatrice de Myre, qui est sans doute la représentante la plus importante de l'art autochtone au Québec, a toujours une dimension intimiste, dans la mesure où elle fait de la question de l'identité, et plus particulièrement de l'identité de femme autochtone, un des tremplins de sa recherche⁹.

Tout comme Assu, elle multiplie les stratégies de création et de représentation, mais on retrouve dans son travail une approche plus sociale, qui implique la rencontre de l'autre dans la perspective d'une résilience. De la même manière que les tendances contemporaines de « l'artiste historien » sont ancrées depuis bien longtemps dans les pratiques artistiques autochtones, l'approche *communautaire* de Myre échappe à la catégorisation de l'art relationnel. En fait, les artistes contemporains autochtones sont eux-mêmes des figures relationnelles, et portent le plus souvent plusieurs « chapeaux », s'adonnant parallèlement à l'écriture et à la théorisation de l'histoire de leur peuple – et de leur histoire de l'art –, et au travail de commissaire, d'auteur, de voix de leur communauté. L'un des projets les plus représentatifs de l'approche à la fois collective et intimiste de Nadia Myre est le *Scar Project*, entamé en 2005. Lors de différents ateliers en Amérique du Nord, Myre invitait le public à représenter sur un morceau de toile vierge la cicatrice d'une blessure éprouvante, que celle-ci soit physique, psychologique ou spirituelle. Les participants devaient également écrire une courte explication sur cette cicatrice et la blessure qu'elle recouvre. Dans leur dénombrement, les cicatrices évoquent une blessure collective. Par le geste de partage qui les accompagne, elles permettent de penser une guérison. À titre comparatif, on pourrait avancer que ce type de *pansement* est plus difficile à entrevoir dans une œuvre comme la célèbre *Fringe* de Rebecca Belmore (2008), qui articule à sa manière la figure de la cicatrice ; mais les filets de sang constitués de fines perles semblent présager un rétablissement plus long et difficile.

Les œuvres de l'artiste innue Sonia Robertson dévoilent une perspective de résilience plus proche du travail de Myre. Empreinte d'une volonté de rééquilibrer les déséquilibres narratifs, historiques, politiques et identitaires, l'œuvre in situ *Refaire l'alliance*, présentée dans l'exposition *Au fil de mes jours*, au Musée des beaux-arts du Québec (2005), permet de mesurer l'impact critique de la réactualisation des techniques, des symboles et des savoirs anciens. L'installation multimédia reprend le motif des ceintures *wampum*, suspendues à la verticale, sur lesquelles sont projetées des images du parc des Champs-de-Bataille et des scènes de nature « [...] évoquant un continuum vibrant de temps et de lieu, depuis l'époque d'avant les batailles des armées européennes jusqu'à ce jour¹⁰. » Là encore, la critique sociopolitique se fait à travers la contemplation et l'introspection, auxquelles vient s'ajouter une trame sonore, où la voix de l'artiste se mêle aux sons de la nature et aux bruits de la guerre. Le lieu historique est ainsi évoqué par des renvois multisensoriels, dans un brouillage qui rappelle les schémas de la mémoire. Car « refaire l'alliance » n'implique aucunement l'oubli, au contraire. Rares sont les œuvres contemporaines des Premières Nations qui ne font pas acte de mémoire, en écho à des événements lointains aussi bien qu'aux reflets multiples du néocolonialisme endémique. Il s'agit là d'une des rares constantes de l'art autochtone contemporain.

La portée symbolique du *wampum*, dont la fonction diplomatique et économique fut historiquement marquante en Amérique du Nord, a été de nouveau mise à profit par Robertson en 2008 dans le cadre des célébrations du 400^e anniversaire de la ville de Québec.

9. Rappelons que la Loi sur les Indiens a été modifiée en 1985 pour annuler la clause stipulant qu'une femme autochtone qui se mariait à un allochtone perdait son statut d'Amérindienne. La question des droits de la femme est en ce sens intimement liée à ce document législatif.

10. Lee-Ann Martin, *Au fil de mes jours*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 43.

and representational strategies, but her work has a more social approach, which implies encountering the other from a perspective of resilience. In the same way that contemporary “artist historian” trends have long been anchored in Aboriginal art practices, Myre’s community-based approach evades categorization as relational art. In fact, contemporary Aboriginal artists are themselves relational figures, often wearing a number of hats as they write and theorize on the history of their people—and their art history—and work as curators, authors, and voices of their community. One of the projects that is most representative of Myre’s approach, which is both collective and personal, is *Scar Project*, begun in 2005. During workshops all over North America, Myre invited participants to draw on a piece of blank canvas the scar of a terrible physical, psychological, or spiritual wound. They also had to write a short explanation about this scar and the wound that it covered. As they accumulated, the scars evoked a collective wound. The accompanying gesture of sharing made it possible to think of healing. In comparison, one might advance that this type of *dressing a wound* is more difficult to perceive in a work such as Rebecca Belmore’s famous *Fringe* (2008), which, in its way, articulates the figure of the scar; the trickles of blood composed of tiny beads, however, seem to presage a longer and more difficult recovery.



Sonny Assu, *There Is Hope, If We Rise #1-12*, 2013.

Photo: © Sonny Assu

permission de l'artiste | courtesy of the artist

Innu artist Sonia Robertson’s works reveal a perspective of resilience closer to Myre’s. Imbued with the artist’s desire to rebalance narrative, historical, political, and identity disparities, the in situ work *Refaire l’alliance*, presented in the exhibition *Au fil de mes jours*, at the Musée des beaux-arts du Québec (2005), measures the critical impact of the updating of ancient techniques, symbols, and knowledge. The multimedia installation evokes *wampum* belts, hung vertically, on which are projected images of Parc des Champs-de-Bataille and nature scenes that “conjure a vibrant temporal and spatial continuum, from the era before the battles with European armies to the present day.”¹⁰ Here again, the socio-political critique is effected through contemplation and introspection, complemented by a soundtrack in which the artist’s voice is mixed with sounds of nature and noises of war.

10. Lee-Ann Martin, *Au fil de mes jours* (Quebec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2005), 43 (our translation).



Sonny Assu, *Ellipsis*, 2012.
Photo: Rachel Topham, Vancouver Art Gallery, © Sonny Assu
permission de | courtesy of the artist &
Equinox Gallery, Vancouver

Chargé du volet Rencontre avec les Premières Nations, le sociologue et commissaire Guy Sioui Durand, figure incontournable de la diffusion et de l'écriture de l'histoire de l'art autochtone contemporain du Québec, a fait appel à Sonia Robertson, mais aussi à Domingo Cisneros, lui-même un artiste pionnier, pour participer au projet des Jardins éphémères. La teneur critique de l'installation *Wampum 400*, qui en fut le résultat, répondait parfaitement à cet événement commémorant rien de moins qu'un tournant du colonialisme sur le territoire québécois.

Les deux artistes ont présenté le motif du *wampum* entouré d'un jardin dont chaque élément végétal faisait référence aux Premières Nations. Entourant ce périmètre, un grand grillage de trois mètres de haut, dans lequel les artistes avaient concédé deux ouvertures pour permettre la circulation du public, s'imposait comme un rappel de l'oppression coloniale et du mutisme forcé des communautés autochtones à travers l'histoire. Certes, l'œuvre est intéressante sur les plans de son contenu et de sa force critique, mais il ne faudrait pas perdre de vue qu'il s'agit bien d'une installation-jardin : cela pousse la question de l'interdisciplinarité en art contemporain jusqu'à une limite intéressante, qui nous force à affronter non seulement ce que l'on considère être ou non une œuvre d'art, mais également tous les stéréotypes auxquels les artistes contemporains autochtones se heurtent aujourd'hui encore. Ce type de travail souligne la nécessité de regarder l'art des Premières Nations sous d'autres angles que ceux imposés par les discours structurants du monde de l'art allochtone, ou plus largement occidental. Jolene Rickard va précisément dans ce sens lorsqu'elle suggère qu'il est nécessaire de « [...] déborder des cadres stricts de la critique artistique et de la théorie visuelle pour constituer un discours qui englobe l'indigénéité, la colonisation et la souveraineté¹¹. »

Dans le cadre de la présente réflexion, sans doute est-il plus sage de ne pas tirer de conclusions hâtives quant aux points de rencontre des artistes contemporains québécois issus des Premières Nations. La difficulté ressort non seulement de la spécificité québécoise, dont nous avons esquissé certains traits problématiques, mais justement de la nécessité, dans cette sphère de recherche, de faire appel de plus en plus à des approches elles-mêmes issues des Premières Nations, c'est-à-dire à des perspectives épistémologiques autochtones¹². Si nous changeons nos habitudes méthodologiques, modifions nos tendances catégorielles rigides et ouvrons la recherche à une approche plus empathique et dialogique, plusieurs réponses viendront.

11. Jolene Rickard, « L'émergence de l'art indigène international », dans Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), op. cit., p. 54.

12. Voir notamment Margaret Kovack, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Context*, Toronto, Toronto University Press, 2009 et Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, New York, Zed Books, 1999.

Aseman Sabet est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la fonction du toucher dans l'esthétique philosophique et la critique d'art de la seconde moitié du 18^e siècle. Elle travaille également dans un groupe de recherche qui cible l'histoire de l'art autochtone contemporain au Québec (Université de Montréal). Parallèlement à ses projets universitaires, elle est commissaire de la manifestation annuelle d'art public *Aires Libres* (Montréal) et collabore régulièrement avec différentes publications spécialisées.

The historical site is thus evoked by multisensorial references, in an obfuscation that refers to the thought patterns of memory. For “remaking the alliance” in no way involves forgetting—on the contrary. Few contemporary First Nations works are not an act of memory, reflecting long-ago events but also the multiple aspects of endemic neo-colonialism. This is one of the few constants in contemporary Aboriginal art.

The symbolic significance of *wampum*, which had a historically important diplomatic and economic function in North America, was used by Robertson again in 2008 for the celebrations of the 400th anniversary of Quebec City. Sociologist and curator Guy Sioui Durand, a seminal figure in the dissemination and writing of the history of contemporary Aboriginal art in Quebec, was responsible for the part of the event called *Rencontre avec les Premières Nations*; he invited Robertson and Domingo Cisneros, also a pioneering artist, to participate in the *Jardins éphémères* project. The critical content of the resulting installation, *Wampum 400*, responded perfectly to this event commemorating a major turning point in colonialism in Quebec. The artists presented the *wampum* motif in the centre of a garden in which each plant referred to First Nations. Around the perimeter, a three-metre high chain-link fence, in which the artists created two openings to allow the public to enter, stood as a reminder of colonial oppression and the silence imposed on Aboriginal communities throughout history. Of course, the work is interesting for its content and critical force, but we must not lose sight of the fact that it is an installation-*garden*: this pushes the question of interdisciplinarity in contemporary art to an interesting edge, forcing us to confront not only what is considered a work of art but also all the stereotypes that continue to face contemporary Aboriginal artists today. This type of work underlines the need to look at Aboriginal art from angles other than those imposed by the structuring discourses of non-Indigenous—or, more broadly, Western—art. Jolene Rickard concurs when she suggests that “there is a need to expand art criticism and visual theory to include a discourse read across indigeneity, colonization and sovereignty.”¹¹

What this seems to indicate is that it is wise not to draw hasty conclusions about similarities among contemporary Quebec artists of First Nations origin. The difficulty arises not only from the specificity of Quebec, of which I have outlined some problematic features above, but from the need, in this area of research, to increasingly call on approaches that originate from within First Nations—that is, reflect Aboriginal epistemological perspectives.¹² If we change our usual methodological approach, resist our tendency toward rigid categorization, and open our research to a new, more empathic and dialogic approach, several answers will follow.

[Translated from the French by Käthe Roth]

11. Jolene Rickard, “the Emergence of Global Indigenous Art,” in *Sakahân: International Indigenous Art*, ed. Greg Hill, Candice Hopkins and Christine Lalonde (Ottawa: National Gallery of Canada, 2013), 54.

12. See, for example, Margaret Kovack, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Context* (Toronto: Toronto University Press, 2009); Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (New York: Zed Books, 1999).

Aseman Sabet is a doctoral student in art history at the Université de Montréal. Her research deals with the function of touch in philosophical aesthetics and art criticism in the second half of the eighteenth century. She also works in a research group focusing on the history of contemporary Aboriginal art in Quebec (Université de Montréal). In parallel with her scholarly projects, she is curator of the annual public art event *Aires Libres* (Montreal) and contributes regularly to specialized publications.