





**Mi'kwite'tmn**



"I'e'wa'tipni kmu'ji'japi'l...

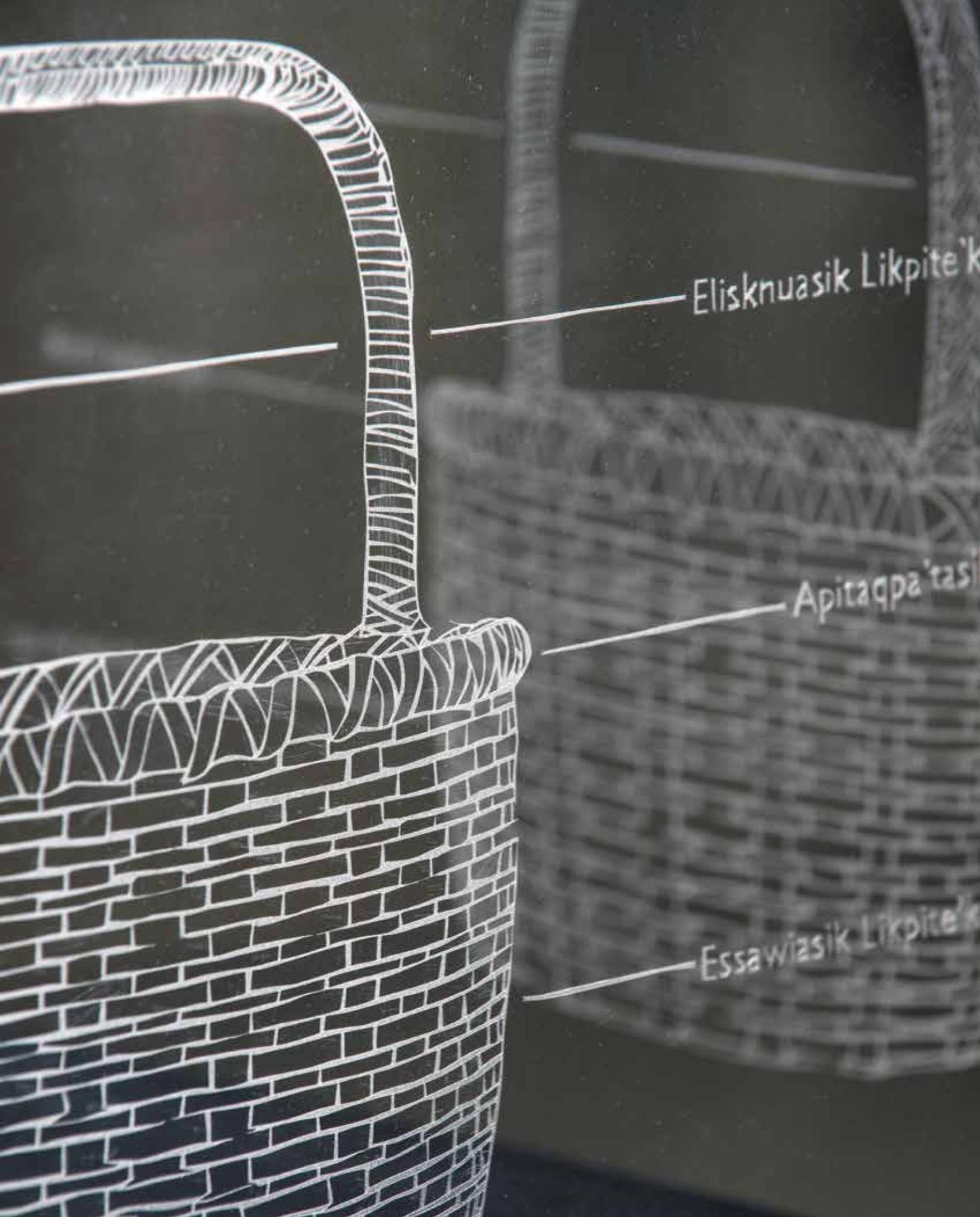
*« Ils utilisaient l'érable ...*

*"They used to use Maple..."*









Elisknuasik Likpite'k

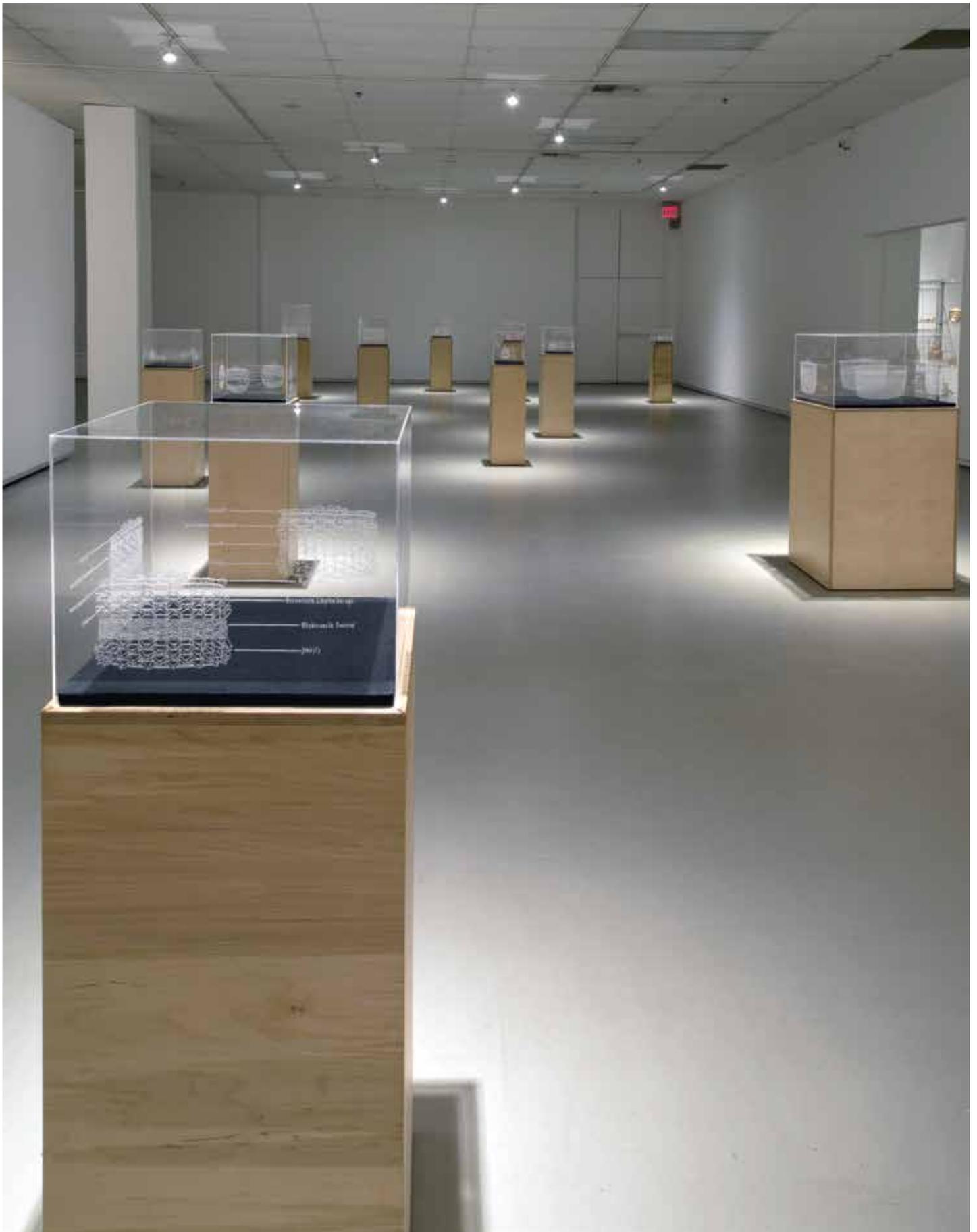
Apitaqpa'tasi

Essawiasik Likpite'k

...i'kjijia'tipnik...

*... les personnes le  
savaient à une époque ...*

*...people knew it  
at one time...*









ᐱᐱᐱᐱᐱᐱ

ᐱᐱᐱᐱᐱᐱ

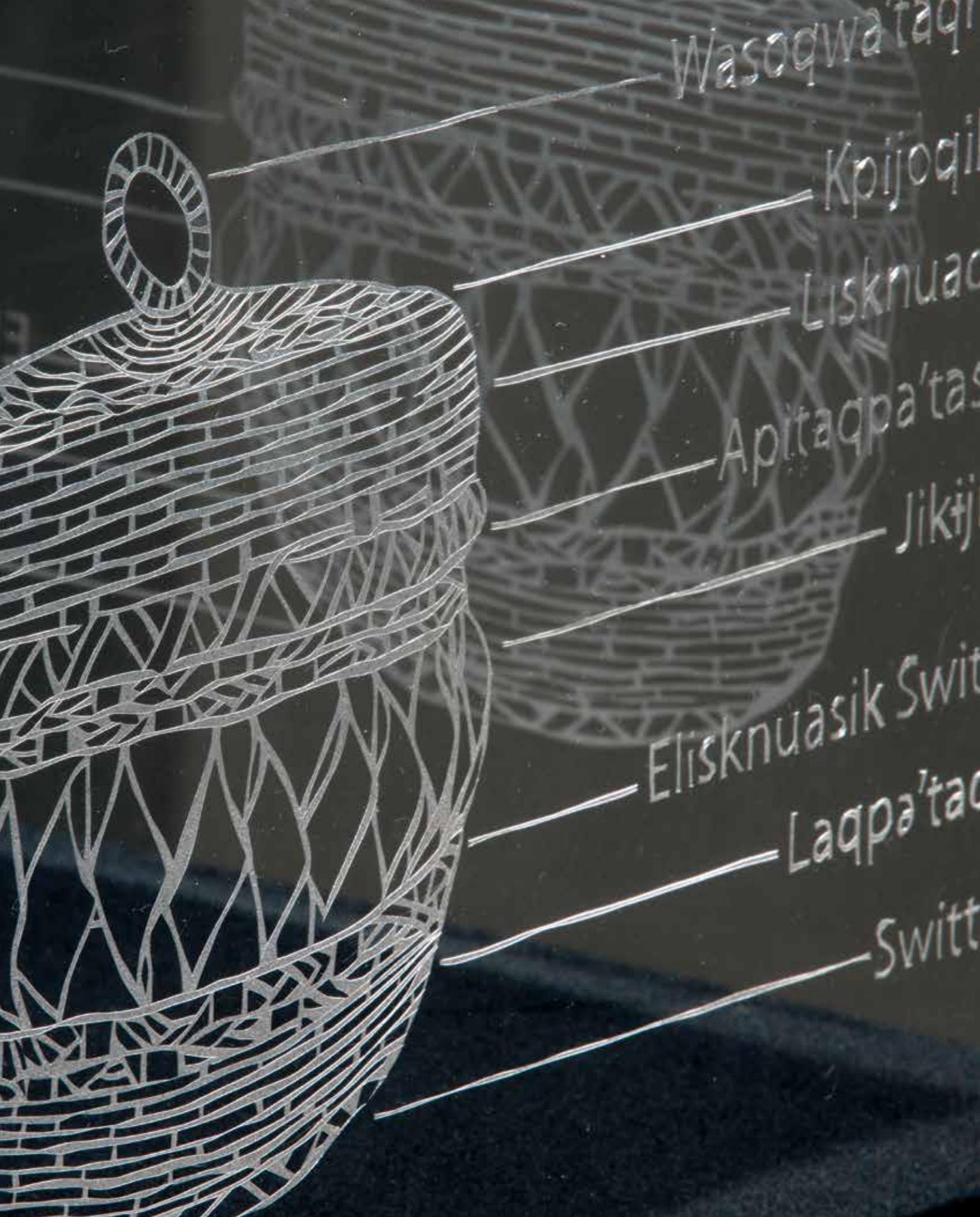
ᐱᐱᐱᐱᐱᐱ



Kpijoqikn

Elaqpa'tasik

Lisknuaqn



Wasoqwa'taqi

Kpijoqii

Lisknuac

Apitaqpa'tas

Jikij

Elisknuasik Swit

Laqpa'tac

Switt

...kejia'tipnl ta'n ukja'liatew,  
tamiaw eik aq ta'n  
na'kuset telasij...

*... vous pouvez simplement voir quand  
l'érable est bon, et l'endroit où il se trouve  
et comment est le soleil ...*

*...you can just tell when the Maple is good,  
and the place it is and how the sun is...*









...knek na wejita'snik,  
We'koqma'q  
misogo Malpl Mantn...

*... ils allaient de Whycomomagh  
à Marble Mountain, c'est loin ...*

*...they used to go from Whycomomagh  
to Marble Mountain, that's a long way...*









...elapesasikîpnl, katu mu nike  
teltetmu wenn nata'lukwalan."

*... Ils tiraient des éclisses, je ne pense pas que  
quiconque sache le faire maintenant. »*

*... They used to draw splints, I don't think  
nobody knows how to do it now."*

**– Caroline Gould (1919-2011)**





















## *The Archive Room*

Mi'kwite'tmn (Do You Remember)



Français

English

**Code:**  
o'pltek003

**Title:**  
Awije'jk

**Period:**  
21st Century

**Dimensions:**  
13cm x 13.5cm x 18cm

**Category:**  
O'pltek

**Materials:**  
Black Ash, Maple Wood, Sweetgrass

**Tribal Affiliations:**  
Mi'kmaq

**Collection:**  
Kinuk Studios

**Description:**  
A memorial of a persons otherworldly encounter.

## *The Archive Room*

Mi'kwite'tmn (Do You Remember)



Français

English

**Code:**  
o'pltek002

**Title:**  
Kistele'k

**Period:**  
21st Century

**Dimensions:**  
23cm x 8cm x 7cm

**Category:**  
O'pltek

**Materials:**  
Black Ash, White Ash, Sweetgrass, Commercial Dye

**Tribal Affiliations:**  
Mi'kmaq

**Collection:**  
Kinuk Studios

**Description:**  
Presented to a same sex couple on their wedding day.

## The Archive Room

Mi'kwite'tmn (Do You Remember)



Français

English

**Code:**  
o'pltek007

**Title:**  
Water Scoop

**Period:**  
21st Century

**Dimensions:**  
3cm x 8cm x 4cm

**Category:**  
O'pltek

**Materials:**  
Black Ash, Sweetgrass, Commercial Dye

**Tribal Affiliations:**  
Mi'kmaq

**Collection:**  
Kinuk Studios

**Description:**  
Used to scoop water over an infants head during bathing to wash off suds.

## The Archive Room

Mi'kwite'tmn (Do You Remember)



Français

English

**Code:**  
o'pltek009

**Title:**  
Non-Traditional Mi'kmaq Fascinator

**Period:**  
21st Century

**Dimensions:**  
19cm x 16cm x 33cm

**Category:**  
O'pltek

**Materials:**  
Black Ash, Maple Wood, Sweetgrass

**Tribal Affiliations:**  
Mi'kmaq

**Collection:**  
Kinuk Studios

**Description:**  
Believed to be a hat type object worn for only Royal Mi'kmaq Wedding Ceremonies.



**Mi'kwite'tmn**

# Contents

---

43

**Tela'tekemkewey: L'sela Ja'nsn aq ta'n o'pltek militekewinuey lukowaqn tellukwatmik**

*Rachelle Dickenson*

49

**ta'n telsikue'k jilapesasik saputapimkewey**

*Robin Metcalfe*

53

**Mi'kwite'tmites**

*Ryan Rice*

56

**L'sela Ja'nsn: Neia'tuksikw ta'n L'nueye'k Militekewinu'k Wetapeksulti'tij**

*Carla Taunton*

62

**Eltaqte'mik Mikwite'taqn: Seioqwa'tmk aq Sa'se'witmk Ta'n Telinsitasimk**

*France Trépanier & Chris Creighton-Kelly*

67

**Aknumajik**

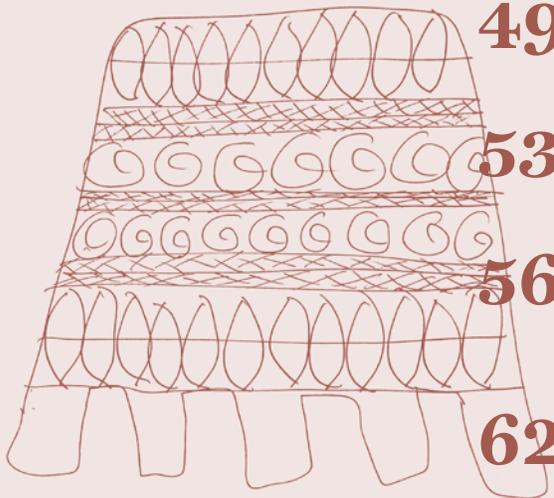
*Pan Wendt & Ursula Johnson*

74

**Ewi'kikitijik**

76

**Militekewinu**



16

# Tela'tekemkewey: L'sela Ja'nsn aq ta'n o'pltek militekewinuey lukowaqn tellukwatmîk

*Rachelle Dickenson*

---

**1** Aqalasi'e wiktuk: Truth and Reconciliation Commission (TRC)

**2** Aqalasi'e wiktuk: Indian Residential School (IRS)

**3** Mu piltuei tluenuk, ta'n koqwey wesku'tm ula wi'katikniktuk wejiaq E'sela Ja'nsn aknutmaie'k eltaqte'maqe'k 14 Nipniku's 2015.

**Mu piamipkije'ktnukup poqjianaptmaqek** L'sela Ja'nsn uklukowaqn, elia'p wesku'tasikl ajipjutaqnn wejiaqal Kanatiesuey Panaknutmamk, Ilaknutmamk aq Apiksiktatultimkewey (PIA)<sup>1</sup> weskowa'sikîp Delta Hotel Atawaq. Kaqamiap etlpiskwatimk maw ta's kiskîmtlnaqnn te'sultijik mimajuinu'k, asua'siap mekite'lman ta'nik peita'jik aq ta'nik uksitunual nanipunqek ika'tu'tipnn ukjo'tmnew we'jitasîtn apiksiktuaqn; aq ejelite'taqn ta'n telki'k entasîk; ukwaiuti muta iknmasîkîp tlipkijian Wesua'tasultijik Mijua'ji'jk (WM)<sup>2</sup>. Mu pekije'ktnukup ula kistliaqek na L'sela kelulkîp usku'tmnen uklukowaqn, mussew ta'n wesku'tmekîp teluisik *Tela'tekemkewey* mawtek *Mi'kwite'tmn-ey* mesua'taqn alasîk<sup>3</sup>. Ke'sk eltiwsku'tkek ta'n uklukowaqn telneio'tasîk ntejelite'taqnm, ukwaiuti aq ta'n telmekite'lmkîpnik mimajuinu'k eliaqap apoqonmuin ta'n telnmitu aq nsîtasi Tela'tekemkewey. Ke'sk etlaknutmaie'k

nemituap telaknutmaiek ankua'toq kitk na tela'tekemkewey aq ta'n teliaqap elia'nek wesku'tasikek PIA. Ula wesku'tmekip na tujiw aq nike' mawtaqane'wasik L'nuinsitasuti aq ta'n telkepmite'tasik telmawtaqane'wasultiekik kisiku'k, militekewinu'k, ta'nik wijey tleiauwultiek aq no'qomenaq.

Etlaknutmaiek, L'sela etlwisukwatkip aqantie'wutiewey wiusuey aq etoqta'sikl mekwe'kl minijkl, kiskajein apaja'sin uklukowaqnmk etllukwet apoqonmuaji peita'niji Kejimkujik Kmitkinaq Maqamikew Anko'tasik aq Sa'qawey Maqamikew Kennasik, Kespukwitk, na'te'l mitukwewinu'k neia'tuaji, kiswa iliknua'tuaji, L'nueye'l kji'taqnn weja'tasik e'wmik maqamikew. Nutmap epsaqteyey ka'qan i'panta'sik aq eptaqank etlapatasijik kesk etlaknutmuuj, wejklulip wikuaq Essisoqnik, Unama'kik, ta'n teliaq nekmewey mesua'taqn aq pjiliw ta'n tellukwatkip tela'tekemkewey, *Tela'tekemkewey*. Wesku'tkip ta'n tela'tekemkewe'ktuk kikjankaptik wisqoql ta'n tela'tasnij eltasik likpite'knapi'l ta'n e'wasikl eltasik L'nueye'l likpeniknn. Ta'n telaknutmaiek weja'tuap meski'k welkwija'taqn nutmanek wisukwataqan aq waqama'taqn ke'sk epi niknaq ntpatawtimk Atawaq miawe'k wi'katiknn aq wi'katiknnji'tl. Ula welwije'watkip, muta uklukowaqn militekewinuey weji'sik ta'n telinuij, wejiaq telmawtaqane'wasij ukjixsu'k, ta'n tleiawij aq ukli'sutumk; msit apoqonmaj muta keitoq mawtaqane'wasit umitkik. Mestatek ta'n telki'k uklukowaqnmk militekewinuey, mawtaqane'wasik iknmatmn kisinsitasitn lukowaqn aq i'ktn natkoqwey ta'n ketu' tami, tujiw kiswa nujo'taqann wejiemk.

L'sela sankew welipa'qaknutkip ta'n teltaqane'wasik tela'tekemkewey, aq paqalawikip ta'n teliknaq mussew. Tela'tekemkewey umitkik Essisoqnik wejimaja'sik, knek weja'tekemk mesua'taqno'kuomk. Tmk sankew meknatl wisqoql, pewatasit tetpaqpuuinitl, pekatamu'ksilitl, ta'n mu ejjentenukul psetkunn aq kiskaje'k mknasinin; msit Ja'nsn wejimi'kwite'tkl umijkamija tlimkun.<sup>4</sup> Katu, L'sela meknatl newte'tnitl ta'n mnaq tele'ktnuk mknasinin aq lnokoml. Ta'n telimknk l'nokoml, L'sela nespitlimuksikw amujpa tetaqianko'tasik L'nuey tlo'timk.<sup>5</sup> Mu piam sa'q etlmlpipanimutek Canadian Art-iktuk, elutuapnn ta'n ukumija i'tluenipnn, "Mu etlite'tmu eiktuk ajipjutaqan wjit likpenikne'kemk, muta maljewe'jk mu nenmi'tikw nipukt. Ma' kilsita'qwik nipuktuk aq kisitlimulu'k ta'n telpilueyi'tij malsnawey aq mimkitawo'ql, je mut wi'tmu ta'n telkuo'luj kiswa ta'n tujiw kuo'lanes kiswa ta'n tujiw kiskaja'lanes."<sup>6</sup> Ula kistluep welneia'toq ta'n telki'k eik likpeniknn eltmk aq ta'n ntasiktitew ksika'q na kji'taqn. Elk neia'toq ta'n L'nuin'sitasuti aq telo'timk keitmik aq e'wmik teliknaq, ta'n teliankaptmik militekewinuey lukowaqn wejkwa'tekemkewey milesua'toq. E'wmik ula nsitasuti'l, ta'n ki's kiskimtlnaqnipunqikl pemsiawa'tasikl, kisa'toq piltuiankaptasitn wejkwa'tekemk ta'n teliaqap wjit me' keitmite'tasitn ta'n koqwey ankaptasik aq kepmite'tasitn ta'n teliankaptasik.

Ula mesua'taqn neiatulk ta'n amujpa keitmite'tasik ta'n telwijetik militekewinu lukowaqn aq nsitasuti. Kisknu'tmasin nenuan tetapuamuksit kmu'j, sike' ula, na elk smtuk iknmask kji'tun ta'n wenin aq ta'n tleiawin. Aq oplimknewen elk meski'k amsala'tmk. Teliq, kitk nike' aq wejkwa'tekemkek, wjit l'nueyey militekewinuey lukowaqn, kikjiwije'tikl ta'n tellukwatmik lukowaqn aq L'nuinsitasuti. Keknu'tmasimk telitmk koqwey elk iknmask pqojinsitasin; eltmk, na apajiksua'tmk; aq elukwatmik tela'tekemkewey kiswa neia'tmk lukowaqn, na pekwatmik siawa'siktan aq ankua'tmk kji'taqn. Ta'n teliapje'jk mimajuinu'k telknu'tmasulti'tij maqamikew — stike', ta'n wisqoq telianastawe'k, ta'n telipkije'k we'kaw saqaliey aq telsankewikwey, ta'n koqwey wjit amujpa keknu'e'k ta'n tujiw kewo'luj aq tsiip wetqapalujik sipuiktuk — na me' ajiknektitew elta'tij nsitmnew ta'n msit telmawtaqane'wasultimk aq ta'n amujpa ankueiatultikw aq anko'tmik maqamikew, ta'n telo'ti'kw aq wejkwapeksultijik. Etna na wjit amujpa munso'tmik.

4 Elissa Bernard, "Weaving Mi'kmaq history," *The Chronicle Herald*, 4 June 2014, akaptasikip 14 Nipniku's 2015, <http://www.thechronicleherald.ca/artslife/1212297-weaving-mi'kmaq-history>.

5 Wijey wejiaq

6 Alisn Ku'li etlaknutmajik L'sela Ja'nsnal, "Ursula Johnson Q&A: Of Craft and Cultural Survival," *Canadian Art*, 4 Nipniku's 2015, akaptasikip 13 Psikuiku's 2015 <http://canadianart.ca/features/ursula-johnson>.

7 Wijey wejiaq.

L'sela ki's aknutkîp ta'n telipkisink ula. "Mi'kwite'tm 2010-ek elia'p nmijkamij aq telimkîp 'Ketu' knu'tmasi ta'n telkmu'je'kemk', aq na weske'wep. Keitoqop etliktu'kaqikjitu ta'n te'sik koqwey telo'timkewey pasik newte' na'kwek. Teliankita'siap pana smtuk msit jaqalite'tm."<sup>77</sup> Kmu'jl mu keknue'ktnukup tujiw tmt'o'qsina ta'n L'sela wejimknappn wo'kumaq ukmaqamikemuaq tmta'sinin aq lkitasinin mesua'taqno'kuomk, tela'tekep neia'tun ta'n telinqamase'k ne'kaw welikji'tasikîp aq mawtaqane'wasikîp kistlintasitn aq ta'n telimtue'ktitew na telamu'k kji'taqn ksika'q.

Nemitmk umijkamijl ta'n teluennipnn ula ke'kwe'k ewi'kasik, ta'n koqwey entasik smtuk neia'sik uktlukowaqnmk awanimknewej. L'sela telimip ta'n teliksuejo'qwa'toq ta'n uktela'tekemkewe'ym nika' aq elmiaq ukjiatew. We'kaw kaqiala'sik ula mesua'taqn, peskunatek te'snita wisqoqq kistmt'o'jik, aq na na'tami peskunatek kiskimtlinaq te'sipunqek telipkijikutipnik. Teluep wisqoqq pekije'k we'kaw saqalia'ti'tij aq pasik keknue'k eik ta'n kistlikuti'tij. Muta na, aq muta wasampukweliet jujjik Aqalasia'wiktuk teluisultijik *emerald ash borer*, jujjik ta'n matna'tiji aq nepa'tiji wisqoqq, kisa'lij L'sela pipanimsin tetapua'teken tellukwat uktela'tekemkewe'ym, Tepawtikis e'wasinew peskunatek te'sijik kmu'jk aq tepawtik, talkis? Taltepawtik wjit nekm aq wjit kinu e'wasij kmu'j ki's awije'jk ta'n mawtaqane'wasit telo'timk aq telinsitmik L'nuinsitasuti?

Mesua'taqnuktuk, L'sela iltaqane'walapnn kmu'jl aq, e'wik tmi'kn, naskoqta'pnn aq newiskata'pnn, metua'litipnn muta nespiaqala'tekep — stike' neia'toq nenaqate'tasik aq sespete'tasik ta'n telintmk aq ta'n kistliapajiksua'tasiktitew L'nuinsitasuti. Telimip ula tela'tekemkewey natkoqwey eli'sik aq etna na na wesku'tasik: ta'n we'tuo'tmn kitk kkamlamunk aq ka'qik. Ta'n nekm teliattikna'lij ukkamlamunk aq wa'qik na wije'watk lukowaqn iknma'sij ulinsitmn L'nuinsitasuti, aq na ta'n telimtue'k, wesuitqa'tmk ta'n teliaqap Apaqtukewa'q peita'titek aq ta'n me' newte' telsiawiamsala'tasik maqamikew kiskuk.

L'sela telimip ta'n telnaskoqte'k wipoqm, awana'toqop, aq mu majulkuatmukup elikua'q muta pewatkîp me' mtue'ktn ta'n telniktua'luj lasqo'plaq. Metu'lukwep wipoqml weskueywatek, aq ki'kajiukjo'tkîp kisa'lan lasqo'plaq istuika'sultinew ta'n tujiw likpîte'knapi'l niktuo'tasik, kulaman ma' kisknu'saqskata'sitnukl. Amskwesewey uktla'tekemkeweym, L'sela tepiaqap mi'kwite'tk ta'n umijkamijl telimtipnn kulaman kiski'kajio'pllukwatîp kmu'j. Te's ap tela'tekej, me' poqjintawo'tkîp kmu'j, katu siawki'kajio'pllukwatîp. Tela'tekemkewe'ktuk tela'sip sike' mu nenmuk aq mu natawo'tmuk tlia' te's tela'tekej awna me' pemnenk aq pemintawo'tk.

Ta'n etliusko'tk tela'tekemkewey kiskaja'tasikîp tliankamkukt n elatimk najineiptmik natkoqwey etlitasik, teliankamkukîp L'nu'l militekewinu'l usko'tew na'talamu'k







kisitaqn pemiksika'q ta'n telitmk aq muta L'nuit, tlia' mu nenmuk ta'n koqwey wesko'tk, tliksua'tasiktitew wejiaq 'sa'qawey L'nuinsitasuti', tlta'sultitaq kisinmitu'tij 'kjitmey' i'tlo'timkíp. Telimitek na, kitk papuaqñij' weja'tuekíp: welmi'kwite'tm muta L'nuakutm jijuaqa teliwisua'limkíp kaqikji'tun ta'n te'sik koqwey 'L'nueyey'. Keitma'sip poqjiwsku'tkek ta'n mitukwewinu amujpa eik tela'tekemkewey elukwatasik, muta kitk i'moq iknmatioq natkoqwey aq jel jijuaqa apoqonmati weja'tuaji ta'nik pejinmitu'tij tela'tekemkewey. Kisinmitua'tij ta'n telmuskuwajulj o'pllukwatekej aq elk nekmow kisipqojiankite'lsultijik "talki'k ula ni'n ntinneq eliaq kisma ta'n teliksua'tu koqwey, koqwey wejiaq" kisma elk pasik pejimitukutijik kijka' aknutma'tinew kesk etllukwej. Ula me' knek eliaq aq mesua'taqn, L'sela tet wesko'tk *ta'n kistlmawo'ltiten*: ta'nik weita'jik piltue'l nsítasuti'l kismawaknutma'titen, iknmatk mimajuinu'k piliankamultinew, melkikna'toq ta'n kistlulmawmimajultimk aq je etukjel pile'l awti'l ukjiatal.

Ta'n *kistlmawo'ltiten* pitek kmu'j etlkiskaja'luj. Ke'sk L'sela etliusku'tkek ta'n teliuksuejo'qwa'laj kmu'jl, kitk uktinek aq ukkamlamunk, wesko'tkek tela'tekemkewey, aq kmetuk etlnespiika'toqek ta'n keitoq, mikwimikíp mimajuinu'k mu L'nulti'kw ta'n telua'tipnik aq pipanima'tipnn kaqiaqek na Kanatiesuey PIA wesku'tasik. Pjiliw ta'n tujiw L'sela wesku'tkek ta'n telkatíp etlta'tek kmu'jl ltun likpíte'knapi'l aq pkesiknn aq pu'tlaqnn ta'n msaqtaqtuk mesqanatekípnn, mi'kwite'tmap mimajuinu'k askaiakwi'tip ta'n koqwey nutma'tij PIA wesku'tasikek: ta'n teliamaskipnnasik L'nu ta'n telmimajij maqamikek ta'n nekmow ne'kaw telta'suatmi'tip msit wen weleiut. Ula piley kji'taqn kisa'lukwi'tip unmajita'sualanew ta'n te'sit L'nu aq msiko'ltinew ta'n teliaquikatasik ta'n teiaqap. Paqsiapkineia'toqop ta'n telki'k mu kietasitnuk, pjiliw ta'n tujiw nemitu'titek ta'n telipkijiaq aq te'sulti'tij mijua'ji'jk wesua'tasultijik (WM) aq amsala'tasultijik, e'wasultijik aq nsanoqoniktuk ika'tasultijik milsmuj kisma pestmo'luj aq nemitu'titek ta'n telpukweli'tij nepmu'tijik. Ewi'kmanek ntankita'suaqanml wejiaqal ula wesku'tme'k, mi'kwite'lmkik ta'n eimu'tijik mimajuinu'k telpaqalaitipnik, mesko'ltipnik aq wekaiultipnik aq na iknmakwi'tip munso'tmnew me' siawkwilmnew ta'n teliaqap, ukjo'tmnew natalinsítasultinew aq ankaptmnew ta'n nekmow elk telpisulti'tij ula kis tliaq. Askaiakwi'tip ta'n kis knu'tmasultitij aq ejelita'sultipnik. Ap ta'n wejiaqap, eimu'tijik, me' wejiulinsítmi'tip ta'n teltaqane'wasik wesua'tasultijik mijua'ji'jk (WM) aq ta'n ukkipno'lmuoow teliknmatkíp tlian aq ta'n me' newte' telsiawtliaq.

Te's kaqiaq tela'tekemkewey, ki's kisiki'kajimislipko'laj kmu'jl ukjitud pkesiknn aq pu'tlaqnn aq kisa'toq aquikatun ta'n koqwey keitoq, L'sela menaqa pewi'kik ta'n te'sik kmu'jey mussew kulaman kisiknnasítitew. Wjit nekm, ula mussal mu na 'piwey', mu na ta'n eskuaq kisa'toq tela'tekemkewey, siawi'sik na — mawtaqane'wasikl kina'masuti wejiaq ula lukowaqn kisa'toq. Ni'n telnmitu te's pkesikn na mussewji'j kina'masuti'j, aq je etukjel sa'se'wita'suaqn, wejtua'tasik mesua'taqno'kuomk aq nespnasik wen unjik apiankaptik lukowaqn. Nekla mussal lkitasiktital L'selaek toqo piley mussew ukjiapajiatew, ukjiatew ta'n tujiw L'sela ankite'k tela'tekemkewey aq ta'n telkatíp, na wejiapajiaq mussew piley tetew wjit pile'k mitukwewinu'k ankite'tmnew enmikiaspiaq. Nekla siawa'tu'tital ta'n L'sela ukumijl aq umijkamijl kekina'mua'tipnn aq ta'n nekm telie'wk kina'masuti siawa'sítew uklukowaqnmk iktikik kisapjultinew.

# ta'n telsikue'k jilapesasik saputapimkewey

*Robin Metcalfe*

---

**Eimap masquiknnasikuo'kuomk** amskwes nemituanek waqantal npuinue'l. Miawe'k 1960-l, pituiw peskunatek aq metla'sipunaianek jel newt, wikiap miawe'k kutank St. John's-k — tepiaq telkikjiw etekip Ktaqamkukey Masquiknnasikuo'kuom kisila'timkip ukkwata'mik. Tlia' nike' ta'n koqwey wejimi'kwite'tm maljewe'juianek i'mussal, ta'n mi'kwite'tm pana welmi'kwite'tm aq, etlite'tm, pakimi'kwite'tm. Lamukwomk na meski'k newtiska'q jel peskunatek kiskimtlinaqnipunqikewey masquiknnasikuo'kuomk, mi'kwite'tmann kesipukwelkipnn eptaqno'kuoml kmu'je'l. Mekwaik kaqamikip pitaq ejintek saputapimk neia'tekemkewey ta'n tlia' jijikwe'jk ela'timk, kiskiwtu'qolika'mkip. Na'te'l eloqosinkip Beothuk-ewa'j ji'nm, alkikto'qamkipultiplik nipi'k kispasultijik, aq etekip ta'sik mekwisiqwan ta'n Beothuk-ewa'q telaknimutipnik amjakusultisnik aq wijey telala'tisni npuinu'k, aq ta'n Apaqtukewa'q weja'tu'tip tlu'i'tanew L'nu'k "Mekwe'k L'nu."<sup>1</sup> Mu knektnukup eptaqno'kuomk wa'qi kispasasik elisinkip qopisun, na npuinu elk telwi'katikna'tasip Beothuk-ewa'juin.

Na mawiamskwesewey mi'kwite'tm mitukwatmn masquiknnasikuo'kuom. Aq na elk, nike' ankite'tm, newte'jk mi'kwite'taqn ta'n mawaskaiwek. Katu mu wjit metla'sipuna't nutqwe'k — nekm telalqikwat muta, teto'qwinkutukwa't, aq elapiji npuinu'k — katu wjit mimajuinu'l kisikwenitek.

Mu keitu ta'n tet nike' nekla npuinu'k elisini'tij. Ta'n telneio'tasikl npuinue'l waqantal masquiknnasikuo'kuomk mu nuku' nike' welte'tasitnuk ki's naniszekipunqek, aq pukwelutijik L'nu'k apajipuala'tiji npuinu'k kulaman kisiknu'ilitqotasultitaq. Ta'n koqwey nemituap na tujiw, nike' naniszekipunqe'k, na welneia'toq ta'n masquiknnasikuo'kuoml teleiwa'tipni L'nu'k: koqwa'tasikip ta'n ketu' koqwey

<sup>1</sup> "The Beothuk Indians— 'Newfoundland's Red Ochre People'", *Historica Canada*. 6 December 2006, akaptaskip 23. Kisikwekewiku's 2015. [http://www.historica.ca/the\\_beothuk.php](http://www.historica.ca/the_beothuk.php).

kesaptmi'tij L'nuueyey, jel npuinu'k; wejjikla'tasik ta'n tleiauwik aq etlweketasik aq tepkiso'tasik etlneio'tasik se'k stike' natalamu'k paqamajo'taqn.

Na ula wejkwa'tekemkek teliaqap e'wikip James Luna eltoqek 1985-87-ek *Artifact Piece (Mussew Mimajuinu'k Utapsunuow)* San Diego Museum of Man-k. Ta'n etlneio'tasikl utapsunuow Kumeyaay-aq mimajuinu'k ta'n tleiaultijik San Diego County-k, Luna, nekm Pooyukitchum-ewit (Luiseño) aq Mexican-Pastunkewa'j militekewinu, na na'te'l pija'lsip. Pasik naskikip mussew mikedn, eloqosinkip atuomkiktuk neia'tekemkewe'ktuk, kikoqamkitekl utapsunn tesikiskikewe'l, stike' mawiksakl ktapekiaqnn aq wi'katiknn, aq elk tplutaqne'l wi'katikna'tasikl aq wi'katiknji'tl ta'n wise'kl etekl wa'qik wesku'tasikl.

Teluet na militekewinu ukt-website-mk, "pukwelk pejimitukwat masquiknasikuo'kuom ta'n tujiw pemkikja'sij 'neia'tekemkewey' paqalauitipnik nmianew na'tuen eloqosink mimajit aq jel jiksitaku'i'titl aq ankamkui'titl. Aq ta'n koqwey wejiaq na ta'nik najineiapultiplik awna nekmow neiamujik, aq na piltu'taqane'wat' ta'n tellukwek ta'n wen alsusit."<sup>2</sup>

Masquiknasikuo'kuoml na ne'kaw stike' utqotaqnn; eliaq na'te'l koqwey newt kisinga'tasik aq mu nuku' me'tenuk. Stike' Luna, L'sela Ja'nsn, *Mi'kwite'tmn-k*, mu iknmatmuk wantaqten lukowaqnn aq pasik ta'n telnmitasik ukjian peita'pnik Apaqtukewa'j telinmitu'tij, awna lukowaqnn elapik nekmow uktinewa'j, teluek L'nuialsusuti tet eik.

Ja'nsnewe'l jilapesasikl saputapimkl etekl, Etlmi'kwite'tekemkiktuk, sikue'kl. Lpa waju'aqal ta'n telsikue'k, pasik jiltekl L'nuuey'e'l likpeniknn ta'n jilapesasikl lame'k neia'tekemkewe'liktuk. Wejinapketasikl militekewinu ewi'kapni pitu'ukumija, Kalolin Ku'lto'q, kisitoqopnn likpeniknn, ejiklnasikl ta'n wen elapij, mu kis sama'tasitnukul. Ula teljiklnasik na wesku'tasik ta'n entasik aq muskuajuti: muskuajuti wjit te'sikiskikewe'k (suel te's Wapo'ltijik, Apaqtuk wetakutmi'tij) mitukwewinu'k ta'n ketuapsknmi'tij L'nuueyey telo'ltimk, aq L'nu'k stike' Ja'nsn wjitetujo'ltiniji, ta'n ketu' uksua'tu'tij ta'n koqwey eik kisitaqnn aq keitmmi'kwite'tasikl telo'ltimkewe'l ke's mu keska'nuk

Kisitaqnn ta'n mu etenukul wajua'toqol jilapesasikl saputapimkl na mu 'keska'nukul' wjit kinu — Apaqtuk wetaqaiet aq L'nu kitk wijey — lpa *wetqoluksi'kul*. Me' nike' metue'k telwe'jitmk 'kjitmey' L'nuueyey telo'ltimk, kitk muta wejkua'tekemkek te'sik Apaqtukewa'j peita'pnik kisimatnmi'tij aq nike' L'nu'k mu ta'n pasik teliknmatmi'tikw kisapjenasitn wjit ta'nik pasik najineiapultiplik.

Katu ula mu pasik wejianuk wetqotekemk. Elk iknmatk kisipilknua'tuksin mitukwewinu. Ja'nsn ta'n ewi'kapni elk L'nuiktuk kekina'muep, ewi'kikipnn (Smith-Francis-ey telwi'kikemk e'wikip ta'n Sante' Mawio'mi kisite'tmi'tip mestie'wasitn Mi'kma'kik 1982-ek) klusuaqnn ta'n pitu'ukumija kekina'matipnn, wisunn ta'n kitk telimiskl ta'n te's mussew telitasik aq teluisik.

L'nui'suti, tleiauwik Wapnaqiewaqe'l tli'suti'l, tellukwek milamu'kul klusuaqne'l mussal kisimawa'tmkl newte' klusuaqnn aq kaqi'sk newte' klusuaqnn tetew kitk tela'teket kiswa tela'tekek aq tela'lut kiswa tela'tasik, aq na wejiaql pita'qal telui'tasikl 'telatuemkewe'le'l klusuaqnn' lpa mu tellukwenuk stike' Aqalasia'wey kiswa pukwelkl iktikl Apaqtukewe'l tli'suti'l, ta'n tepkise'kl klusuaqnn e'wasikl wjit wisunketasit kiswa wisunketasik, ta'n wen tela'tekej kiswa koqwey tela'tekek, aq ta'n koqwey kiswa wen tela'lut kiswa tela'tasik.<sup>3</sup>

Ankapt'e'n nike' apitaqpa'tasik, ta'n kaqi'sk nemitm etek ta'n ewi'kapni Ja'nsn. Muta kaqi'sk nutaqap teluej, nike' telo'tm ne'taptm te's pemtesmann jilapesasikl etekl saputapimkl, nunjik klusuaqnn eli'sik, stike' ktapekiaqnn kesatmik aq mu kisiwanta'simik. *Apitaqpa'tasik*.

2 James Luna. <http://jamesluna.com>.

3 "Syntax." *Mi'kmaq Language*. Akaptaskip 23 Kisikwekewiku's 2015. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mi'kmaq\\_language](https://en.wikipedia.org/wiki/Mi'kmaq_language).

4 Diane Mitchell, L'nuiktuk nesusmasewinu, Listuguj, e-mail-iktuk ewi'kmatiekíp, 30 Psikuiku's 2015. Mitchell ellukwet kitk Listugujewwi'gigem ta'n e'wasik tleiwij, aq Smith-Francis-ewwi'kikemk e'wasik Nova Scotia'k, aq ta'n ula wi'katikn majulkuatk.

5 L'sela Ja'nsn, aknutmaie'kíp, 6 Kisikwekewiku's 2015.

6 James Luna, "Allow Me to Introduce Myself." Akaptaskíp 23 Kisikwekewiku's 2015. <http://www.jamesluna.com>.

7 Karsten Schubert, *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day* (London: Ridinghouse, 2009).

Klusuaqn wejiaq *apit-* stíke' *apaja'sík*, kiswa *apaja'tasík*. Mekwaik mussew, *-aqpa'ta-*, wesku'tk elaqpa'tekemk. Uktejkewey, mussew *-sík* telimisk ta'n koqwey wesku'tasik natkoqwey wisunketasik.<sup>4</sup> Wjit Ja'nsn, ukumija wesku'tmnip "elaqpa'tekemk, aq ilaqpa'tekemk," wesku'tasik ta'n teliapitaqpa'tasik ta'n koqwey eteltaqte'mik eltmk likpenikn.<sup>5</sup>

Ja'nsn ta'n telkisine'tkíp wi'kmm aq wi'tmn mussal wejiaqap Kalolin Ku'ltal telimtek, ta'n telkina'matm telimk likpenikn, tli'suti elk etlnepsikina'matm, klusuaqniktuk nespnasik ta'n telitekemk aq ta'n tela'tekemk. Amskwes ankaptmik, ula ewi'tasikl kiwatteskuekl, wesku'tasik natkoqwey mi'kwite'tasik ta'n suel keska'q. (Elk wesku'tasik natkoqwey nuta'q wjit mimajuinu, aq ta'n Ja'nsn telmi'kwite'lmaj ukumija.)

Katu elk. Ku'lt ta'n teluep kisalatl Ja'nsnal kina'masinin ta'n te'sik we'jitoq kiskina'masin ta'n telimk L'nue'l likpenikn, aq na'te'l wejiaql metu'taqane'wasikl, ki'kajaluekl, metuapskmmikl mussal aq tela'tekemkewe'l, ta'sikl ta'n kikjiw etekl Nujitla'tekemkewe'ktuk aq Etlpa'qamajo'tekemk. Aq nike' nutmann na klusuaqnn ta'n tujiw kikjiw pemiey, etlkina'muikl, jilapesasik saputapimk asitema'titl nujanko'tekewinu'l, kisitaqnn mu ketu' wantaqtenukul.

*Apitaqpa'tasik.*

*Basketweaving*-iktuk, tela'tekemkewey elukwatkip Manitoulin Island-k 2011-ek, Ja'nsn — nipkey newtikiskik wesua'toqop — pisip likpenikn meski'k ta'n etlltaqte'k. Stíke' iktikl pekjiaqal tela'tekemkewe'l kisa'toqol, ula metu'qamuktíkíp, tellukwey peminqa'lij kisimaja'tun wa'qi muta me' pemiapjejk pisij aq mu kisitua'lsikup kiswa mijjikup. Ap ankite'lmut Luna, pijalsitek neia'tekemkewe'ktuk apje'jkíp pisij.

Kistlnmitunes ula likpenikn stíke' loqte'kn kiswa laplusan. Laplusan ta'n telnmu'lk wejiaql Apaqtukewe'l nujo'tasikewe'l pekisitasikípnn — ankita'suti ta'n etlmlkikna'tasik ap iktik Ja'nsnewey lukowaqn, *L'nuweltsi'k*. Na lukowaqn ta'n me' newte' telpmlukwat, eliaji l'nuoqta'wkw unjie'l wejiaql kiko'qwielipkete'muaj mimajuinu'k unjijwal aq uklmaqnual, napketaqn ta'n weju't awna mu welnmitmik ta'n telapewij wen aq ta'n telui'tasik na napketaqn wejiaq pasik ta'n napketut telwi'katikna'luj Tplutaqn L'nueyey e'wmik.

James Luna teluet, elukwatmik militekewinuey lukowaqn e'wmik tela'tekemkewey aq wesko'tmik mesua'taqniktuk stíke' ta'n Ja'nsn tela'tekej, "iknmatk, stíke' mu koqwey piltuey wjit L'nu'k, ksilukwatemnew uklukowaqnuow aq e'wmnew L'nueye'l kepmite'taqnn, amalkewaqnn, kennasikl keitmmi'kwite'tasuti'l aq ta'n kiskuk etliankite'tasik, aq mu wekenuk enqa'lsimk.<sup>6</sup> Nujitla'tekemkewe'ktuk, Ja'nsn metu'lukwet aq etlkaqiet pisuikjo'tk l'tun likpíte'knapi'l pu'tlaqnta'j wisqoqe'l tmoqta'wul, katu elk etliwjo'tk msít koqwey awana'tun. *O'pítek* — telimisk mu tetaputenuk, maqatuisi klusuaqn ta'n militekewinu e'wik wi'tmn kisitoqol mussal piltuiankamkukl aq telitasikl stíke' L'nue'l likpenikn katu mu kisitlweketasitnukul ta'n likpenikn puskitlie'wasik etekl Etlpa'qamajo'tekemk. Elukwatkl uklta'tekemkewey, *Tela'tekemkewey*, enqatkl *pu'tlaqn*, ta'n mitukwewinu'k alteskítaq msaqtaqtuk; te'sik piwíaq mejeka'toq ta'n telpekatekíp masquiknnasikuo'kuom; telinqatk altaqiaqal militekewinuey piwa'taqnn telimisk eikíp. Ja'nsn etllukwatkl tela'tekemkewey masquiknnasikuo'kuomk; weskowa'sit na'te'l etlmimajit, etllamit, etlitkniet, pana eik.

Ta'n telpuskinenask, masquiknnasikuo'kuom na utqotaqn, muta amujpa natkoqwey ki's nepk ke's mu piskwatasitnuk. Katu masquiknnasikuo'kuoml na elk wejiaql ta'n tujiw meski'k pemiaqek, wejiaqapnn ewle'juinu'k aq ta'nik mu iknuamíkípnik ku'kunmnew koqwey kisite'tmi'titek uksua'tuanew ta'n maw mujkajewey Eleke'wit kisimawo'toq.<sup>7</sup> Pana ne'kaw mu wantaqtenuk. Ta'n teliksmoqja'tu'tij militekewinu'k L'nu'ltijik L'nueye'l ankita'suaqnn kistlias masquiknnasikuo'kuomk kisiuskowa'tines, na'tami ta'n kjitmey kisieikes L'nueyey

telo'ltimk, katu amujpa aputaska'tasik ta'n teleiatultimk, amujpa munsaiujik aq iknmujik ta'nik mu me'ta'ti'kw me'ta'tinew.

Keitmk masquiknnasikuo'kuoml wejiaql ta'n tujiw meski'k pemiaqek na ni'n, nujanko'tekewinu wjit Saint Mary's University Art Gallery, smtuk koqwa'tuap piskua'tunen *Mi'kwite'tmn*, Ja'nsn pejiwsku'tkek. Iknmatkíp iliankite'tasitn aq pila'tasitn ta'n tellukwek nujo'tekemkewey. Wantaqa'tun ta'n telialsutekek masquiknnasikuo'kuom, na me' nutuaten, aq iknmuatan ksikawen L'nuit militekewinu; aq L'nueyey telo'ltimk ta'n nekm (tlia' nqatesink, mu teto'qui kaqkisita'sikw, katu melko'tk) wejklusij; aq mimajikl telo'ltimkewe'l ta'n nujo'tekemkewey newt telo'tkípnn pasik mussal kisitaqne'l. Lpa alsusuti ta'n etek e'wasitn wjit ksmoqja'tasitn kiskuk teli-L'nu'mimajimk. Pipanikesimk, keitmiksmokja'tmk, tami kisite'taqn wejatasik eltmk na telamu'k nujo'tekemkewey. Lukowaqnn stike' *Mi'kwite'tmn* iknmatkl nujo'tekemkewe'l, mu pasik pin aq majiaqa'luskin, elk kisiukjo'tk sa'se'wa'lsin aq uktapesin ta'n telsa'se'wa'sik, aq na elk kelu'lk wjit ta'n te'sit mimajuinu elukowa'tiji.

2013-ek, mawio'mi pemia'qap wjit masquiknnasikuo'kuome'k etlialsusultijik Vancouver-k, mitukwatmap MOA — i'tlnenasikíp Museum of Anthropology, aq welnenasikíp muta mawmujkajewe'l Tkisnukewe'k L'nu'k utapsunuow etlknasikípnn na'te'l, maw uktiome'k l'nuoqta'wkw. Na nujo'tekemkewey telie'waj pasik knukwatiknk ukwisunmk telimisk etliwjo'timi'tij kmetuk ika'tunew ta'n telnmitasik wejiaq ta'n telqamiksikíp kiaspiw Apaqtukewaqa peita'titek aq ta'n telpaqamajeyuj mimajuinu'k, aq elk wijey wjit iktikl knu'tmasuti'l, ta'n “ologists”-aq elukwatmi'titl aq ta'n Ja'nsn puskiwi'taji. Ta'n kmetuk telika'tu'tij klusuaqn 'anthropology', na MOA etliwjo'timi'tij elk kmetuk ika'tunew alsusuti wejiaq knu'tmasutiktuk aq ta'n teliaqap kiaspiw Apaqtukewaqa peita'titek aq ukjo'tmnew kisitetapua'taqatinew wjit L'nu'k utapsunuow aq mimajikl telo'ltimkewe'l.

Na mitukweyanek, welteskaqap maljewe'j Kwakwaka'wakw/Haida-ewaj militekewinu, Meghann O'Brien, ta'n kennekíp MOA-ey militekewinu weskowa'sit masquiknnasikuo'kuomk. Masquiknnasikuo'kuom iknmua'tip kisapjenmn Kwakwaka'wakw-ewe'l a'su'nl, iknmatíp ukjituwalqo'tun etlknasik neia'tekemkewe'ktuk kiswa walkwe'ktuk kisapjin aq paqamajo'tmn ta'n teliltaqta'sikl. Ta'n telpaqamajo'tekej apoqonmatíp ta'n teliltaqte'kej O'Brien, aq na'te'l ta'n a'su'nl etekl etliltaqtekep, apoqonmatasik telo'ltimkípnk telmi'kwite't muta lpa weskowa'sij etlknasik aq kistlpa'qamajo'tmik masquiknnasikuo'kuomk.

Mi'kwite'tmn? Mi'kwite'tmn. Kitk wesku'tkl mesua'taqn, *Mi'kwite'tmn*. E'wmik pipanikesimk, amtluemk natkoqwey entasik, wejkuat'ekemkek elapetesinmik. Teluemk, na stike' melkikusimk, pestunmik. Elapik enmiaq L'nueye'l telo'ltimkl e'wasikl te'sikiskik mimajuaqniktuk: mu nuku' pasik jiltenukul, katu mimajikl aq pemi'sikl.

# Mi'kwite'Imites

*Ryan Rice*

---

**L'sela Ja'nsn tela'tekemkewe'ktuk** eltoq telo'timkewey — telo'timkewey ta'n apjisa'se'wa'sik, telo'timkewey ta'n telte'tasikip pmkaqian aq telo'timkewey ta'n amsala'toq ta'n telta'sulti'tij Apaqtukewaqa peita'pnik. Wjit Ja'nsn, tela'tekemkewey eltmk me' aq milkna'simk, 'mila'simk L'nuimk' wjit ta'nik pejiankaptmi'tij uklukowaqn aq jenpin ke'sk siawapetk ta'n L'nu'k tela'lutipnik. Tela'tekemkewe'ktuk eltmk telo'timkewey na natkoqwey ta'n pekija'tmk muta wesko'tmik apajimlkikna'tmk i'tla'tekemkip, we'jitmk ta'n telkistepawtik lukwatasin militekewinuey lukowaqn, ajipjutmk mi'kwite'taqn aq eik ta'n telkisiknmatmik lukowaqn kissiawlukwatasin. Ankaptmuj uklukowaqnm mese'k, Ja'nsn ankite'tk, aq pana tela'tekemkewe'ktuk elukwat neia'toq, ta'n telki'k lukowaqn eik wejo'tmik siawknasitn i'tlo'timkip wjit nekm, wijitetujo'tijik aq umitkiewaq. Meski'k mtuo'qon, katu ta'n telimtue'k apoqonmatk mlkite'tasitn lukowaqn aq kisqamutmn koqwey. Ula etek, wesku'tasik mese'k ta'n eik L'nuik, pipanimsultimk, Talknmu'kul aq ajipjutu'kul ktelo'timkeweyminal? ktli'sutiminu? L'nu'kina'masutiminal? koqwey kjitmey L'nuik?

Ja'nsn pitu'ukumijl Kalolin Ku'ltal aq ukumijl Ettl Ja'nsnal, kitk ta'n siawa'tu'tipnn eltmkl L'nue'l likpeniknn, pipanimsipnik elk na, stike' pukwelk kisiku'k kta'nuk klapis kta'nuk. Nekomow ki's keitu'tij ta'n koqwey wejiaq eltekemk aq ta'n wejitekemk muta na apoqonmatk kmitki, ta'n telo'timk iknmatk ten aq siawknasitn. Ta'n nekmow telo'tmi'tij militekewinuey lukowaqn eltmk aq elukwatmik telo'timk masaqa'toq tli'suti; masaqa'toq L'nu'k puatmnew L'nu'kipnno'luti, aq neia'toq kitk ta'n koqwey L'nueyey teliawsa'se'wa'sikip aq elk ne'kaw siawie'wasikip. Ta'n telnenk Ja'nsn L'nuinsitasuti ukjiaq wo'kuma nqatmaj kiswa apjiw ten wetapeksij, wo'kuma me' newte' ne'kaw wesuitqa'tu'titl, eltaqte'mi'titl aq eltu'titl L'nue'l kisitaqnn ta'n telpuskitasikl, kitk i'nkute'jit aq mawiw. Ta'n koqwey eltaqta'sikip na a'tukwat ta'n weja'timkip. Stike' Ja'nsn, ta'n wetakutki ukkuijk aq ukumijk elukwatmi'tip L'nueyey lukowaqn muta na iknmakui'tip alsumsuti.

Wjit mese'k *Mi'kwite'tmn*, Ja'nsn ap ankaptikl a'tukwaqnji'tl ta'n etek aq mawieltaqta'sikl telpuskitasik L'nue'l likpeniknn, ankite'tasikt ta'n wetapeksultimk, ta'n wenimk aq ta'n L'nuinsitasuti ki's tlpitek likpenikniktuk ta'n telitmk aq telwekek. Ta'n telinqa'lutipnik L'nu'k siaw sankew mimajultinew nemitmk Ja'nsnewey Etlmi'kwite'tekemk muta mu koqwey kjitmey eiktuk, mikwimuksi'kw ta'n masquiknasikuo'kuoml telo'tmi'tipnn kutapsunnu, neio'tasikip katu enqanasikip

weketasitnn aq nespiawanta'sualujik ta'nik kisitu'tip. Ja'nsn neia'toq telkasa'lutipnik, nestik emekweiutipnik aq e'wutipnik L'nu'k Apaqtukewaqa peita'titek, e'wikl pasik jiltekl L'nueye'l kisitaqnn jilapesasikl saputapimkiktuk knnmn, maskunmn aq eskmatmn telo'timk siawa'sitn. Muta mu etenuk koqwey kesmoqjaluksi'kw ankite'tmnenu ta'n tlkis, kisa'luksi'kw pipanikesultinenu, Koqwey nuta'q, aq tala'sikek? Muta ketu' siawa'sit, nekm kawaska'toq ta'n telnuta'q aq telknek uktejk etek masquiknناسیکو'kuome'l tellukwatmkewe'l e'wasikl neia'tasik koqwey. *O'pltek*, etlmawo'tasikl milwaqjuitasikl mussal, eltaqta'sikl wi'kuikl kisitasikl katu mu kisiweketasitnukul. Ja'nsnewe'l awanikl kisitoqol ajipjutekekl aq eltu'tij telo'timkewey e'wmi'tij militekemkewe'l keitasikl aq ta'n newte' telieikl aq nenasikl muta ki'kajiapajiksua'tasikl aq minua'tasikl. Te's nkutey mussew ta'n ika'toq Etlpa'qamajo'tekemk kennikl ta'sikl piltue'l a'tukwaqnn aq ta'n etliankapteket ikmut lpa nekm kisite'tmn ta'n koqwey wesku'tasik, na ejikla'toq ten ta'n teluekl aq telweketasikl L'nueye'l kisitaqnn. Ja'nsn iknmuaji msit mimajuinu'k pejiankaptmi'tij lukowaqn kisite'tmnew aq eksuilukwatmnew mussal stike' usko'tmi'tij 'masquiknناسیکو'kuome'l tellukwatmkewe'l, nujo'tmi'tij nekmow kisite'tmnew ta'n wejiaq aq te's mussew wisunkatmi'tij, tepkiso'tu'tij aq wi'katikna'tu'tij. Ta'n wen pejiankaptik lukowaqn ajipjulut e'wmn masquiknناسیکو'kuome'l tellukwatmkewe'l piskuiwi'kmnn mussal aq kisite'tmn nekla mussal ta'n lpa nekm teliksua'toq, L'nuij kisma mu. Ja'nsn ilaptik ta'n koqwey etek, iknmaj kisimknmn ta'n kisite'tmi'tij ika'tunew aq ilie'wasitn wjit piley a'tukwaqn lukowaqniktuk ten wjit ta'nik pejiankaptmi'tij. Ula teliwsuejo'qwa'tasik te's mussew kitk mila'suatasik aq wesku'tasik ta'n koqweyik aq ta'n telinmitasik, aq ami'w, stike' iltaqane'watk ta'n etek aq majulkwatasik alsusuti nujo'tasikiktuk aq Apaqtukewey teltaqane'wasik iknmasulti'tij ne'kaw, sankew pemseioqwa'tasikl.

Ja'nsn ta'n telpanwijikiankite'tk wenimk elk kisa'toq ankite'tasitn ta'n L'nu'k telmiltepkiso'lutipnik aq telpenoqwite'lmutipnik aq e'wasikip Kanatiesuey Tplutaqn L'nueyey aneska'luksinew. Ula nike' wesko'tkl pile'l lukowaqn aq wije'watk telatekemkewe'l, *L'nuwewti'k*, Ja'nsn mekwaik eliej ta'n L'nu'k teltepkiso'luj wi'katikna'luj aq na ta'n te'sit L'nu'ltijik mimajuinu'k kaqamutmi'tij, maskeltmi'tij aq mu pewatmi'tikw. *L'nuwewti'k* na militekewinuey lukowaqn pemlukwat ta'n eltasitj napketaqn wjit te's mimajuinu aq ta'n Ja'nsn wi'katikna'laj e'wikl ta'pu kiskimtlnaqnn te'sikl tplutaqnn kisite'tasikl wjit mimajuinu ksitlimuksin ta'n tel-'L'nuij'. Nekm kisa'toq natkoqwey ten usku'tasitn aq mi'kwite'tasikt ta'n nenasik pemiaq aq ta'n tplutaqnn e'wasikl teltepkiso'luj aq wi'katikna'luj mimajuinu'k, elukwatasik kulaman knnasititew aq kiskattetew illukwatasititn, aq neia'toq ta'n Apaqtukewaqa peita'pnik tela'taqati'tip aq tela'la'tipni L'nu'k kisa'tunew tliankamkuktn nekmow kjitmey alsusultijik.

Ula tplutaqnn e'wasikl teluekl wenij mimajuinu metu'tekl aq poqwajite'tasikl "Apaqtukewaqa peita'titek wejiaql aq wejkwa'tekemkek na tujiw e'wasikl tet aq wejo'tmi'tij alsutmnnew ta'n wen L'nuij aq ta'n tet wen tleiwij... nekla tplutaqnn ta'n teluekl ta'n wen L'nuij elk teluekl ta'n we'kwa'tikl L'nueye'l maqamikal pitekl L'nu'k umitkiwaq aq menaqana'toq L'nu'k uktalsumsutimuow. Katu stike' tplutaqnn Pastunkewe'l majulkwatmik tluen ta'nik L'nu'k, ukjiaq L'nuimk ta'n te'sijik L'nu'ltijik wetapeksimkik kisma kujjek pasik na me'sinsitasik aq lpa teto'qwie'nasik ta'n L'nu'k ne'kaw teliankite'tmi'tij aq nmi'tu'tij L'nuimk." Telo'tmi'titl L'nu'k uktalsumsutimual tllukwen aq piten ta'n nekmow telkisite'tmi'tij stike' masquiknناسیکو'kuoml telo'tmi'tij msit koqwey L'nueyey, kisitaqnn kisma piltuey, kennasik naqtek.

Tepkiso'luj "L'nu" Kanataq na tplutaqney wisun, piskwa'tasikip 1876-ey Tplutaqn L'nueyey. Ja'nsn keknua'teket aq wikumaji mimajuinu'k ta'n telui'tusultitij 'L'nu'ltijik'

1 Gail Guthrie Valaskakis, "Blood Borders: Being Indian and Belonging," *Indian Country: Essays on Contemporary Native Culture* (Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 2005), 212.

2 Eik wejppukwelapukuekl tekle'jkl klusuaqnn wjit Tplutaqnn wjit L'nu'k, ta'n etekl paqiknutmatmkewe'l, aknutmaqnn aq kisa'toq, lia ankapte'n Karrmen Crey & Erin Hanson, akaptaskip 7 Psikuiku's 2015, <http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/home/government-policy/the-indian-act/indian-status.html>.

majulkwatmik tplutaqn Mussew 6, pipanimaji pultinew napui'kuksinew.<sup>2</sup> Ja'nsn elk pewalaji aq wikumaji ta'nik ekimutipnik 1985-ewey Tplutaqn C-31 ilwi'kasikek kiman ta'nik wi'katikna'tasultijik aq mu wi'katikna'tasulti'kw majulkwatmik telwi'tasikl 6(1) aq 6(2). Ta'nik kisiwi'katikna'tasultijik na mimajuinu'k ta'nik wikultijik L'nue'katik kiswa mu, e'pjik ta'n menwi'kutipnik teli-L'nu'ltitij kiswa mu, ji'numk ta'n menwi'kutipnik teli-L'nu'ltitij kiswa mu aq elk ta'nik wejiwi'katikna'tasultijik Qalipuey L'nueyey Kipno'l Ukaqamkuk. Wisunn ta'n Ja'nsn e'wital ki's Kanatiesuey kippno'liktuk kisite'tasikl, enkatasikl aq welte'tasikl, katu elk ejelite'tasik ta'n tlkis ta'n wenimk (wjit mimajuinu aq msit L'nu'k) ki's alsutasik aq ta'n teltek amujpa majulkwatmik . Tlia' nika' ta'n amujpa majulkwatmikl e'wasik aq kelikatasik kippno'lewiktuk (ta'n tleiwimk, nujo'tasikewe'l, anku'apankitmk, kina'masuti, tajiko'ti, aq me'), telwi'tusimk 'L'nu' me' pukwelk wesku'tmik.

Stike' uklikpeniknml aq militekewinuey uklukowaqn, Ja'nsn e'wikl L'nueye'l eltekemkewe'l aq ta'n telie'wasikl apajie'wasitn ta'n ne'kaw e'wasikip, stike' likpate'knapi'l minua'tun ta'n telil'nuite'lsimk. Sankew kaqasimilapeka'tasinitl napketaqnn wesikijil'taqta'tl wjit te's wen epinitl napui'kuksinin, aq na mawtek ta'n te'sik koqwey wejkwatekemkewey o'plinsitasik kiskuk. Ta'n teliaj wejenitl sankew eltaqta'sinitl napketaqnn ta'n nemitasit na'tuen katu mu nenuamik ta'n wen. Ta'n tellukwat uklukowaqn Ja'nsn pasik nmitasik ta'n koqwey iknmatk nmitasitn. *L'nuweli'k* nespikimiaquikat ulmajo'qon aq askaiuti wejiaq ta'n teliaqap newte' Apaqtukewaqa peita'titek ta'n eik L'nu'k uktinnewaq aq uktikjijiqamijuaq. Wi'katikna'tekej etek wjit te's napui'kut ta'n telqamiksij, maw e'pitewein kiswa ji'nmuin, ta'n teken miltepkiso'tekemewey tplutaqnn teptesink aq ta'n te'sukunij napui'kutip. Eltaqta'sik napketaqnn elk napketoq ta'n likpenikn i'tlweketasikip, eltasik knnmn natkoqwey. Uktla'tekemkeweymk wejiaq kina'masuti, na'te'l nemitmk natkoqwey ta'n iknmaj me' knek lien jel mu penoqwite'taqne'l tplutaqnn, aq awna minua'tmk aq iknmasimk L'nuin.

Ja'nsn ankapitkl aq ankite'tk ta'n telpiltute'kl *L'nuweli'k* ta'n na'tuen eik weskweiut aq *Mi'kwite'tmn* ta'n awna wesko'tmik ta'n koqwey teto'qwinuta'q. Ta'n telieik koqwey napketaqnn aq telnuta'q koqwey iktikl mussal ki'kajikisa'luksi'kw minuankaptnmenu ta'n tlkis L'nuimk amujpa apjiw saputa'simk nsitmmenu ta'n tlkis mu nemi'sultikw kujmuk ta'n wikulti'kw. Muta nikanianankite'k ta'n tliksua'tasitew, nmitasik kiswa mu, teluet, "Kitk kisitaqnn kennmi'tij natkoqwey ta'n mi'kwite'tasik, katu elk mu te's ta'n wen elapit keituk ta'n koqweyikip. Pasik ta'n tujiw sankew ankite'tmik kisitetapute'tmik ta'n koqwey wesku'tasik."<sup>3</sup>

Ja'nsn meski'k militekewinuey lukowaqn kisa'toq, aq ta'n telintawo'tk tela'tekemkewe'ktuk eltoq telo'ltimkewey, sa'se'wa'toq Apaqtukewey kisite'taqnk ta'n teliankaptasik L'nueyey telo'ltimk. Nekom kisa'teket muta piltuie'wikl militekewinueye'l tellukwatmkewe'l, tellukwatmkewe'l ta'n apjiw pewatsikl mknmn newte' kiswa iktik, militekewinue'l/kisitaqnn, sa'qawey/kiskukewey aq mekwaik/kujmuk. Ja'nsn ta'n tela'tekej welteskik na telmkipukuikl, kisite'tasikl, melkiknasikl tellukwatmkewe'l na eltoqol ejiklipnatmikewe'l ne'tata'suti'l. Muta matnkl ki'kajiko'tasikl, alsusite'lsikl aq melkiknasikl Apaqtukewe'l kji'taqann, Ja'nsn tukwa'toq aq ilie'wik ta'n nenk, minua'tun aq apaja'tun mi'kwite'taqn kulaman ejela'tutesnu aq kisa'luksitesnu mi'kwite'tmmenu.

3 Ewi'kmateikip, 14 Kisikwekewiku's 2015.

# L'sela Ja'nsn: Neia'tuksikw ta'n L'nueye'k Militekewinu'k Wetapeksulti'tij

*Carla Taunton*

---

*Mi'kwite'tmn na mesua'taqn ta'n* kisa'lüksikw nmitnenu ta'n telmilamu'k pitek L'nueyey militekweinuey lukowaqnk nike' aq wejkwatekemkek. Etek Sape'wit Maliewey Espikina'muo'kuomk Militekewinuey Lukowaqn Etlneio'tasik, ne'siskl tepkistekl kisla'timkl ta'n L'sela Ja'nsn uklukowaqn etlinkutu'mawineio'tasik — Etlmi'kwite'tekemk, Nujitla'tekemkewey aq Etlpa'qamajo'tekemk — mawa'tmk masaqa'toq aq sa'se'wa'toq mesua'taqn ukjian L'nueyey militekweinuey lukowaqnk ta'n wejiaq nike' aq wejkwatekemkek. Ula melkiknaq mesua'taqn kisa'toq mimajua'tasiktn sa'qawey L'nuey lukowaqn, neia'tuksi'kw telo'timk siawipneksik aq ajipjutoq siawlukwatasiktn L'nueyey lukowaqn.

Ta'n teliankite'tasik aq telitasik L'nueyey militekewinuey lukowaqn telpiltuey metue'k nsitasitn Apaqtukewe'ktuk ankita'suaqn, awna pukwelk ewi'kasik ta'n wesku'tasik L'nueyey militekewinuey lukowaqn katu mu ewi'kasitnuk wjit L'nu'k aq mu L'nu'k ewi'kmi'tikup. Ta'n telnikana'tasik L'nueyey alsusuti aq alsumsulsuti na elk wesua'toq ta'n ne'kaw teliusku'tasik wejkwatekemkewey L'nueyey militekewinuey

lukowaqn aq nikana'toq, toqo uktejk ika'toq wejkwatekemkewey Apaqtukewey militekewinuey lukowaqn telankaptasik. Ula wesku'tmik L'nueyey militekewinuey lukowaqn wejkwatekemkewey, wesku'tmikl na pukwelkl, muta milamuksultijik, milapeksultikl aq miltaqane'wasikl telo'timkl aq ta'n teliaqap umitkiwaq L'nu'k. Ula telpmsa'se'wa'sik ta'n tellukwek, telta'tasik aq teliankaptasik na pempiskwa'q L'nueyey ankita'suaqn aq nsitasuti, mu nuku' pasik amiankaptmi'tikw espikina'maqaniktuk aq masquiknaqaniktuk, nike' pana keitmite'tasik. Ta'n tujiw wesue'joqwa'tasik, ewi'kikemk/eltmk L'nueyey militekewinuey lukowaqn wejkwatekemkewey na kisi-L'nuilukwatsitew mesua'taqnn, masquiknnasikuo'kuoml, ta'n kennasik aq kistlpa'qamajo'tekemkewo'kuoml aq kina'muo'kuoml.

*Mi'kwite'tmn*-k elk eik na kawaska'tekemk, L'nuinsitasuti melkiknaq, ta'n telmimajimk, ta'n teliaqap aq ta'n teltaqane'wasik kji'taqn aq kina'masuti e'wasikl misoqo nespinea'tulk ta'n koqwey wejiaq Apaqtukewa'q pejita'titek, nujo'tasikewe'ktuk, ta'n koqwe'l kesmoqja'tu'tipnn aq tela'taqatipnik aq ta'n nike' kiskuk wesku'tmuk wejiaq msit na.

Ankaptmk lukowaqn kisa'tu'tij espkinamasuinu'k stike' Linda Tuhiwai Smith, ktu'kawaska'tmk nujo'tasikewe'l — mesua'taqnk, ta'n kennasik aq kistlpa'qamajo'tekemkewo'kuomk kiswa espikina'muo'kuomk — na wesku'tasik L'nuey *mi'kwite'taqn ta'n* ejiklipnkl aq aluaptikl pekisitasikipnn Apaqtukewe'l teliksuejo'qwa'tekemkewe'l aq tellukwatmkewe'l. Ja'nsnewey lukowaqn welneia'tuksi'kw ta'n mu puskinmitasitnuk, Apaqtukewe'l tellukwatmkewe'l ta'n teliksua'tasikl na ne'kaw tellukwek mawo'tasimk, paqamajo'tmik aq neio'tasik L'nuinsitasuti'l (kutapsunu koqwe'l, uksituna'tasikl aq tela'tekemkewe'l). Elia'nek nekla tepkistekl katu mawlukwekl elsaqasikl *Mi'kwite'tmn*-e'l, nemituapnn ankita'suaqnn L'nueye'l wejiaqal militekewinuk uktlukowaqnuaq wejkwatekemkewe'l ta'n kisite'tasikipnn aq pitekipnn: lukowaqniktuk etekip ta'n telkisite'tasik koqwey, mese'kip, mimajikip, etlmao'tasikip ukjian me' aq newte' aq alsumsikip. L'nu'k ta'n tellukutijik nujanko'tekewinu'k, militekewinu'k aq espikina'muinu'k, stike' Deborah Doxtator, Sherry Farrell Racette aq Steven Loft, kisiapoqonmatmi'tij aq ajipjutmi'tij ta'n telpiliankaptasik, neia'tasik aq telusku'tasik L'nue'l militekewinuey lukowaqn.<sup>1</sup> Stike' nike', L'nu'k nujanko'tekewinu'k aq espikina'muinu'k kesmoqja'tu'tij kisite'tasitn piley ta'n teliusku'tasik aq ta'n telamu'kul klusuaqnn e'wmikl ta'n tujiw wesku'tasikl L'nueye'l telkina'muemk aq ta'n teliawanlukwek Aqalasia'wi'suti wjit knuiwsku'tasiktn L'nue'l telo'timkl aq telmimajultimk. Pukwelk ula telamu'k lukowaqn poqjilukwatasikip 1990-ei metla'sipunqekl. Stike', “Basket, Bead, and Quill, and the Making of ‘Traditional’ Art”-iktuk, ta'n Kwetejui'skw espikina'muinu aq nujanko'tekewinu Deborah Doxtator wesku'tkl L'nui'suti'l aq ta'n telewo'kutimk aq ta'n teliwsku'tasik wije'watk telil'nu'mimajultimk. Teluet,

Stike' napui'kn ika'tasij natkoqwey tesikiskikewey, likpenikniktuk, pqa'wlu'skwe'liktuk, alikewiktuk, kiswa waio'pskwe'k kispisunapi'k kiswa komkwejui'kaqn, nekla msit me' meski'k wesku'tasik aq i'nkutapskekl klusuaqnn, wesku'tasikl na ankita'suaqnn aq ta'n tlpmatew koqwey. Te's mussew ewi'kasik mu wije'watumk Aqalasia'wey natalta'q ta'n ukjiatew klusuaqn kiswa telatuemkewey ta'n knua'tltew newte'jk koqwey. Stike' klusuaqnn ntlisutiminalnaq, me' meski'k pemiaq, aq mu pasik newtektuk teluek awna pukwelk.<sup>2</sup>

Uktlukowaqnuaq Deborah Doxtator aq Loretta Todd pipanikesijik ta'n tlkis espikina'muinu'k aq nujanko'tekewinu'k ta'n mu L'nu'lti'kw ne'kaw e'wmi'tij aq kikjimajulkwatmi'tij Apaqtukewe'kewey ankita'suaqn ta'n tujiw wesuejo'kwa'tu'tij wi'kikniktuk aq mesua'taqniktuk L'nuey militekewinuey lukowaqn aq tlo'timkewe'l.

Métis napui'kewinu Loretta Todd, ukttui'katiknk “What More do They Want?”,

1 L'nu'k militekewinu'k-nujanko'tekewinu'k na elk mawita'jik ajipjutnew ksmoqja'tasitn L'nueyey nujanko'tekewinue'l tellukwatmkewe'l wjit ta'n kutapsunu tlie'wasititew aq tlo'tasikitew ta'n tujiw neio'tasik L'nueyey militekewinuey lukowaqn. Ula ajipjutaqnn nemitm tapu'kul Kanatiewewe'l wetmo'taqnn, Society of Canadian Artists of Native Ancestry aq Aboriginal Curatorial Collective (2006-nike').

2 Deborah Doxtator, *Basket, Bead, and Quill* (Thunder Bay, ON: Thunder Bay Art Gallery, 1995), 6.

wesku'tk ta'n telimtu'taqane'wasik e'wmik Apaqtukewey ankita'suaqn wesku'tmik L'nueyey militekewinuey lukowaqn. Todd teluet,

Tlita'suti ta'n wejo'tk tluen ta'n telpmiaq mimajuaqn, aq tliksua'tuin ta'n telnmitakey wije'ktn stike' nekm, toqo nespiwjo'tk tliksua'lsin wejklusik milamu'kul uksitunn.... Ta'n tujiw wesku'tmu'k L'nuiņasitasuti aq ki'kaj telangkapmu'k sa'qawey aq kiskukewey, etliwsku'tmu'k majulkwalukwik ta'nik paqamajo'tmi'tij ta'n mimajuinu'k telo'ti'tij, ta'n mimajuinu'k telmimajultnij, militekewinuey lukowaqn wejkwatekemkewey nujo'tk, ta'n telo'timkewey panuwijkatmikewinu , ta'nik militekewinuey lukowaqn keitmimawo'toq. Me' ula weskowitaikw etlknuksi'kw ta'n wejiaqap pejita'titek Apaqtukewaqaq, wejku'lapultijik keitmimawo'tasultijik kiswa mawo'tasultijik, etliapt'tesultikw ta'n tett niktuo'luksi'kw aq wissuiknewuksikw<sup>3</sup>

3 Loretta Todd, "What More Do They Want?" etek *Indigena: Contemporary Native Perspectives*, ed. Gerald McMaster aq Lee Ann Martin (Vancouver: Douglas aq McIntyre, 1992), 75.

Wijey aq Todd kiskekna'luksikw ula ke'kwe'k, Doxtator elk wesku'tk ta'n teliewnas'iksua'tasik L'nueyey nsitasuti ta'n tujiw wesku'tasik L'nueyey militekewinuey lukowaqn muta Apaqtukewiankaptasik, aq nekmow ta'n teliankaptmi'tij militekewinuey lukowaqn wejkwatekemkewey aq kiskukewey tepkisite'tasikl. Teluet, "Mu piam sa'q nika' militekewinuey lukowaqn stike' likpeniknn, waiop'skwa'taqnn, aq kawia'tasikewel telnmitasikl teptestn Apaqtukewey- Elmimtikmik Oqwatnukewey militekewinuey lukowaqn, pasik na Apaqtukewiankaptasik ta'n teliankite'tasik aq kmetuk ika'tasik e'wasitn L'nuiankaptmk aq ankite'tmk nsitasitn militekewinuey lukowaqn."<sup>4</sup> Tlia' nika' ula pasik usku'tasik militekewinue' lukowaqn ta'n eltasikl, wijey elk na wesku'tasik wjit ta'n te'sik L'nueyey militekewinuey lukowaqn, maw tela'tekemkewey, wasoqotestasik, eltaqta'sik kiswa likpenikn eltasik. Militekewinuey lukowaqn wejkwatekemkewey wesko'tk Ruth Phillips kisite'tkip, etek wi'katikniktuk telwisik "Art History and the Native-made Object: New Discourses, Old Differences," weja'tuaji Doxtator-al aq Todd-al aq mawulwekes teliksuejo'qwa'tekemkewe'l ankaptmk.

4 Deborah Doxtator, *Basket, Bead, and Quill*, 17.

Kitk Doxtator aq Todd mu welte'tmi'tikw na tlaqane'wasitn muta awna wejiaq newte' kiswa iktik e'wasitn, ta'n nekmow telnmitu'tij kisa'tmk siawinikanite'tasikl Apaqtukewite'taqnn. Nekomow ajipjutu'tij me' majulkwatasitn mestiankite'taqan aq nsitasuti wejiaq mimajuinu'k wjit L'nueye'l kisitaqnn, kitk kiskukewe'l aq wejkwatekemkewe'l, kulaman minua'tutew kissiawknmnenu ta'n tli'suti i'tlweketasikip, ta'n telakutulti'kw, ta'n tleiaulti'kw, aq uksitkamu, aq me' mlkikno'ti ukjiatew kiskmnenu ta'n nika' teliaq.<sup>5</sup>

5 Ruth B. Phillips, "Art History and the Native-made Object: New Discourses, Old Differences?" etek *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories*, ed. W. Jackson Rushing III (London: Routledge, 1999), 110.

*Mi'kwite'tmn* mikwimuksi'kw ta'n teliknaqal L'nua'qi'l aq ta'nik kennmi'tij nsitasuti'l, stike' Ja'nsn pitu'ukumijl, Kalolin Ku'ltal, me' newte' telsiawkina'muaji wejkuakultiniji L'nu'kina'masuti. Elk mikuimuksi'kw ulmajo'qon aq ta'n koqwey entasik wjit L'nu'k wejipkwatasikip ta'n Apaqtukewaqaq telmawo'tu'tip L'nueye'l kisitaqnn newtiska'q jel peskunatekeweyek kiskimtlinaqnipunqikek. Te's i'nkute'jk mussew ula mesua'taqnk pe'kwa'toq ankite'tasitn natkoqwey ta'n ki'kajiksmoqja'lisk aq mu naqamase'ktnuk ankaptmik stike' ta'n koqwey tawenes aq ulmajo'qon, mlkikno'ti aq e'nuti, minu'mlkikna'tmk L'nuiankita'suaqn aq ta'n teliaqap Apaqtukewaqaq kisipejita'titek, awanta'suaqn aq mi'kwite'tekemk.

Etlmi'kwite'tekemk epijik newtiseksijik jel ta'pu te'sijik saputapmuksijik neia'tekemkewe'k epijilapesasikl likpeniknn ta'n Ja'nsn pitu'ukumija kisitoqopnn. L'nuiktuk ewi'kasik aq te's mussew e'wasik eltmk likpeniknn ewi'tasik. Ula neia'task ta'n L'nueyey menuko'taqn ne'kaw telo'tasik, wi'katikna'tasik aq masqwiknasik, klapis pana kaqintasikek ta'n telwekekipek. Ap wijey Etlmi'kwite'tekemk, na'te'l neia'toq ta'n teltluisik "Mi'kwite'tmn", etukjel etlpipanimuksi'kw, mi'kwite'tmn ta'n telitmklik peniknn? Mi'kwite'tmn ta'n ula wesku'tasik? Mi'kwite'tmn ta'n

tel-L'nuimk? *Mi'kwite'tmn* iknmujik kitk L'nu'k aq ta'nik mu L'nu'lti'kw ap ankaptmnew mi'kwite'tmik ta'n telmawo'ltimk aq telakutultimk aq mikuimujik ta'n telkaqwi'tij elta'titek masquiknnasikuo'kuom kiswa ta'n kennasik aq kistlpa'qamajo'tekemkewo'kuomk.

Nujitla'tekemkewey weskowa'sik (mawiwsku'tm ta'n telie'wasik newt kaqiaq aq ta'n eskua'tas'k) ma'munieik ta'n telo'timk telsiawa'tasik aq elk ta'n koqwey entasik. Ja'nsn weskeywaj wisqoqe'l tmoqta'wul neia'toq ta'n telki'k lukowaqn eik kiskaja'tmk nnikmu'j eltmkl likpeniknn. Wesko'tk ke's mu panta'sitnuk aq ke'sk weskowa'sik mesua'taqn aq ta'n tujiw pantetek militekewinu'k uklukowaquow etlneio'tasik, Ja'nsn etlpituipka'la'tl wisqoqal e'wikl pila'tasikl lukowaqne'l weja'toql wo'kumawk (te'sipowji'j, tmi'kn, meski'k maltejjuey aq patkwite'kn). Amskwes nemitmk, pe'l tmk ta'nik pejiankaptmi'tij lukowaqn (kitk L'nu'k aq ta'nik mu L'nu'lti'kw) kis tla'sulti'tis ula wesko'tk kmu'j eltoqol likpate'knapi'l na wesku'tasik ta'n L'nueye'l kisite'taqnn, telo'timk aq lukowaqnn tellukwek, aq etukjel elk wesku'tasik ta'n L'nua'qi'l me' nkutey telmimajikl, aq melkiknaqal. Katu, ankaptmuj ta'n teluap wjit militekewinuey wesku'tk uklukowaqn nemitmk Ja'nsn sespete'tk ta'n me' maljewe'jk L'nu'k keitaqn telintu'tij tellukwatmik koqwey aq ta'n telo'timk. Ketlewey, Ja'nsn ta'n teliawanitoqol likpate'knapi'l wesko'tkl wesku'tasik ta'n teliaskaiwek amujpa matnakkemk ta'n teliapajiksua'tmk i'tlo'ltimkip, ukmi'kwite'taqnmual aq nestuita'suaqnmual muta ejiklipnnasikip ta'n telil'nu'ltimk. Ta'n Ja'nsn tellukwat uktnujitla'tekemkeweym miku'stik ta'n Norman Denzin aq Yvonna Lincoln wesku'tmi'tip nikanuk etek ewi'kmi'titek *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*-iktik: “pa'qamajo'tekewinu-maw-nespunujitla'tekewe'j wejimaja'sit tela'tekemkewe'ktuk napketekemk, ankaptmk tela'tekemkewey tellukwek (Goffman, 1959), aq neia'tuksi'kw na tela'tekemkewey pemliaq na'tami, natkoqwey etlitasik (McLaren, 1999), nmitnenu tela'tekemkewe'ktuk eik matnakkewaqn, etokwaptmk, sewiska'tmk aq ilitmk, aq stike' asitekemk, na na wesku'tasik natkoqwey telo'timk-alsumsimkewey....”<sup>6</sup> Tela'tekej na, Ja'nsn ankuatoq ta'n ki's eik L'nueyey nsitasutiktuk aq e'wik uktinin tela'tekemkewe'ktuk, ta'n telitoql likpeniknn aq jilapesasikl saputapimkl. Melwijjoqo, Ja'nsnewe'l jilapesasikl saputapimkl aq *O'pltek*-l (pilipiltuitasikl likpeniknn etekl Etlpa'qamajo'tekemk), aq mawiankaptmuj ukla'tekemkeweym, melkiknaq telpa'qiankite'tk ta'n tellukwekl nujo'tekemkewe'l katu elk maw tawet nespimi'kwite'tasitn ta'n i'tlo'ltimkipnek.

*Mi'kwite'tmn*, ta'n teli-L'nueyik, kiswa mimajik, mawo'taqn kennasik, aputaska'toqol Apaqtukewe'l ankite'taqnn ta'n telknasik pa'qamajo'tasitn aq mawo'tm L'nueye'l kisitaqnn aq wi'katiknn. Maori-ewa'j espikina'muinu Linda Tuhiwai Smith keknu'a'tuksikw, “Apaqtukewey telo'timk apjimlkiusku'tasik ta'n telnmi'sik alsutmn tluen ta'n koqwey kiaskiw teliaq, telnmitasik nujo'tmnew tluen ta'n koqwey kji'taqn aq 'keknu'e'k' kji'taqn to'q pasik na'te'l wejiaq”<sup>7</sup> E'wasik Apaqtukewey ankita'suaqn mi'kwite'tasiktn ta'n teliaqap wejkwatekemkek, na kennasikl aq kistlpa'qamajo'tekemkewo'kuoml kistle'kl stike' me' newte' etlialsusultijik, aq kistlweketmkl siawtleiuksinew L'nu'k ta'n teleiutipnik Apaqtukewa'q pejita'titek. Na teliankite'tmik, awna ta'n kennasik aq kistlpa'qamajo'tekemkewo'kuoml aq masquiknnasikuo'kuoml neia'toq Apaqtukewey ankita'suaqn ketu' wissuiknetk ta'n koqwey L'nuik, aq telia'tukwatasikl L'nueye'l mimajuaqnn stike' mu nuku'siawianukul aq ki's 'nepkl'. *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*-iktuk, Moira G. Simpson, espikina'muinu ta'n pa'qamajo'tkl masquiknnasikuo'kuoml wesku'tk ta'n telmawo'tasik L'nu'k utapsunuow na “plu'jaqamati ta'n neia'toq Apaqtukewey ankita'suaqn, aq ta'n telnmi'sik kisiwissuiknewen.”<sup>8</sup> Na na'te'l, ula L'nueye'l tela'tekemkewe'l aq mesua'taqnn stike' *Mi'kwite'tmn*, masquiknnasikuo'kuomk kiswa militekewinu'k uklukowaquow etlneio'tasik, kis

6 Norman Denzin aq Yvonna Lincoln, “Introduction: Critical Methodologies and Indigenous Inquiry,” etek *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, ed. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, aq Linda Tuhiwai Smith (Thousand Oaks, CA: Sage, 2008), 8.

7 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (Dunedin: University of Otago Press, 1999), 45.

8 Moira G. Simpson, *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era* (London: Routledge, 2001), 1.

9 Dot Tuer, *Mining the Media Archives: Selected Writings on Technology, History and Cultural Resistance* (Toronto: YYZ Books, 2006), x.

tliankaptasik nqatestun ula eksuo'qonn, maw elk neita'tun L'nu'k alsumsultijik, melkikna'tijik aq ma' nqa'lamikik.

Dot Tuer, *Mining the media archives: selected writings on technology, history and cultural resistance*—iktuk, ankaptik ta'n teliknaq militekewinu uktinin e'wik uktlukowaqnk usku'tmn nqa'tasin ta'n puskitliaq aq tluen tepiaq na. Uktinual, na tujiw, ukta'tekemkewe'kiktukuaq militekewinu'k stike' Rebecca Belmore aq L'sela Ja'nsn, kis tlnmitasikl nespikimtlimiskik mi'kwite'tmuk aq mutt punmatnaktnew, aq elk etlia'tukwejik, mi'kwite'tasiktn wejkwa'tekemkek ta'n teliaqap kmikinaq, aq ukjian “nmitasitn wiaqtek ta'n wenimk aq mi'kwite'taqn ta'n wi'ku'kuek.”<sup>9</sup> Ta'n L'nu'k mi'kwite'tmi'tij — i'nkute'jk aq mawa'tmk mi'kwite'taqnn kiswa mawo'tasikl a'tukwaqnn — kisitlueness, e'wmik Apaqtukewe'l tli'suti'l, *Indigenous archive (L'nueye'l kennasikl etlmawo'tasikl)*, kiswa elk, *living archive (mimajik kennasikl etlmawo'tasikl)*. Katu na kistluemk, weja'tekemkek Apaqtukewaqaq pejita'titek ta'n L'nu'k teliemekweutipnik aq wejo'tasikip jikla'tasitn tell'nu'lti'tij aq ne'patasiktn telo'ti'tij (stike' wesua'tasutititek mijua'ji'jk) na ma'muniasko'tk L'nueye'l kina'masuti'l — aq wejiaq na'te'l pukwelk nuta'qtn aq tli'suti mnaqana'tas'tn, aq nemitm na Ja'nsnewe'ktuk tela'tekemkewey *Mi'kwite'tmn*. Ta'n teliaqap weja'tekemkek Apaqtukewaqaq pejita'titek na elk ewnasa'toq L'nu'k ta'n teliuskumuj wejkwa'tekemkek aq telmi'kwite'lmuj.

Ula mesua'taqn pipanimujik ta'nik wetapeksultijik pejita'pnik Apaqtukewaqaq, muta nekmow na najimitukutijik ta'n mu L'nu'ltikw, mikuimsultinew aq mi'kwite'tmnew ta'n teliaqap aq ta'n kiskuk me' teliawtliq weja'tekemk wo'kmawa pejita'nitek. Ta'n Diana Taylor wesku'tkip ewi'kikek “Tela'tekemkewey aq/stike' Wejkwa'tekemkekewey,” wejkwa'tekemkekewey telweketasik L'nu'k siawmnaqana'lan, ketmena'lan, kmutnatmuan aq kisa'lan tlo'ltinew stike' Apaqtukewaqaq:

Wejkwa'tekemkekewey espikina'masutiktuk teltaqane'wasik uskuman ta'nik pejita'pnik tlialsusultinew, aq tlnmu'ksinew L'nu'k aq ta'nik mu wetapeksultikw Apaqtuk wissuiknewuksultinew, esite'lmutipnik ta'nik elita'sultipnik siawtelmimajultinew ta'n ne'kaw telolti'tij, ta'n nenmi'tip wetapeksulti'tij, aq ukta'tukwaqnnmuaq weja'tutip telnmi'sij wen aq telmawnmi'sulti'tij msit. Wejkwa'tekemkekewey espikina'masutiktuk ela'timk na pewatasik pasik na'te'l ukja'tasitn a'tukwatasik ta'n teliaqap aq etek wjit pasik ta'nik ewi'kikiti-jik aq ekilja'tijik nujo'tmnew aq e'wmnew.<sup>10</sup>

10 Diana Taylor, “Performance and/as History,” *The Drama Review* 50.1 (2006): 70.

Katu ta'n telknasikl L'nueye'l nsitasuti'l, kina'masuti'l aq a'tukwaqnn, keitmimi'kwite'tasikl aq a'tukwatasikl, aq me' newte' telnenasikl aq nutasikl. *Mi'kwite'tmn* elk na wijey tela'tekek. Neia'tmk ta'n tliaqap weja'tekemkek Apaqtukewaqaq pejita'titek elk neia'tmk ta'n telmenaqana'tasikip keitmimi'kwite'tasuti (stike' a'tukwemk aq wesku'tmik wejkwa'tekemkek), aq ta'n ta'nik pejita'pnik telitu'tij mi'kwite'tasuti (e'wmi'titl aq e'watiji l'nuoqta'wkw, ta'n kennasik aq kistlpa'qamajo'tekemkewo'kuoml aq masquiknnasikuo'kuoml,...), uktlukowaqnuow L'nu'ltijik militekewinu'k, espikina'muinu'k aq nujanko'tekewinu'k mu wijey teliankaptmi'tikw telie'wasikipnn aq tellukwekl kennasikl aq kistlpa'qamajo'tekemkl stike' pejita'pnik Apaqtukewaqaq kisa'tu'tipnn ula kmikinalnaq — stike' Kanataq — aq kesmoqja'toq nmitasitnn ta'n telnuta'q kikjiankaptasitn aq keitmite'tasitn L'nuey keitmimi'kwite'tasuti. Diana Taylor ikatk na telnmitmk:

L'nu'k ukmaqamikemuaq ... Apaqtukewaqaq aq ta'n pejita'pnik najiwissuiknewa'taqatipnik aq e'wmi'tipnn wi'katiknn kmutnatmuanew L'nu'k umitkiwal, ta'n teliktlamsitasultitij, uknaklatmkewe'lmual, aq ukmimajuaqnnmual. Ke'sk etliwjo'tmi'tij wissuiknewa'taqatinew, (eikip) ta'n i'majulkwatasikip awna kesnoqowite'tasikipnn. Koqwey'ik (stike' tela'tekemkewe'l) ta'n ki'wajiaknutasik ta'n teliaqap L'nu'k umitkiwaq, ta'n teliktlamsitasulti'tij aq ta'n alsutmi'tij, na

11 Wijey wejiaq

mu iknmatasitnukup nmitasitn.<sup>11</sup>

Tliksua'tasik tela'tekemkewey kisitlweketew neia'tasitn L'nueyey mimajuaqn, apoqonmatasitn mi'kwite'tmik, aq usku'tasitn ta'n teliaqap na kesmoqja'toq militekewinuey tela'tekemkewey (maw msit ta'n telmilamu'kl tela'tekemkewe'l, tela'tekemkewey, amalkewaqn aq ketumuemkewey) tlnmitasis na'te'l kisikelo'tasiktitew L'nueyey telo'ltimk. Ula wesku'tmann Ja'nsnewe'l mesua'taqn aq tela'tekemkewey na wije'watk ta'n Taylor teliwsku'tkip iliankaptasitn ta'n telwije'tik wesko'tasik tela'tekemkewe'ktuk aq keitaqn ta'n wejiaq. Teluet,

Ta'n wesko'tasik tela'tekemkewe'ktuk telwi'tasik “embodied performance” na ne'kaw mi'kwite'ta'suti aq ta'n wenimk melkikna'toq wjit mimajuinu'k ta'n ewi'kikitijik, amwikikitijik aq ta'nik e'wmi'tij koqwey napui'kasik kiswa piltu'knna'tasik. Mu na msit wen wetapsknmuk “culture” kiswa we'jituk ta'n pileyawik aq kiskukewey pasik wi'katikniktuk.... Elk na ta'n i'e'wasikip kisie'wmik tlia' imu'ti'tij tla'suatmi'tij ki's keskateskek. Kisilita'sines ta'n tela'taqati'tij ta'nik teliankamuj “uktejk eimu'tijik” (l'nu'k aq ta'nik matuite'lmujik).<sup>12</sup>

12 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press), xix.

L'sela Ja'nsn uklukowaqn ajipjutk me' tela'tekemkewe'l wesku'tmi'titl L'nueye'l mimajuaqnn aq a'tukwaqnn l'tasitn, nekla ta'n kmetuk ika'tasikipnn aq matuite'tasikipnn weja'tekemkek Apaqtukewaqaq pejita'titek, na iknmatkip nekmow (Apaqtukewaqaq pejita'titek) awanta'suatmnew ta'n teliaqap wjit L'nu'k. Muta mekite'tasik ta'n pejita'pnik Apaqtukewaqaq kis wi'kmi'tij, Kanata ajipjutoq aq ikatak awanta'suti. L'nueyey tela'tekemkewey wesuejo'qwa'toq etlmi'kwite'tekemk wjit msit wen kisimawmi'kwite'taqatinew/a'tukwaqatinew aq kepmite'tasitn L'nueyey nsitasuti aq kji'taqn. Paqamajo'tmik Mi'kwite'tmn welneia'toq ta'n L'nu'k telsiawmatnakiti'tij aq mi'kwite'tmi'tij, aq siawiwsku'tmi'tij nekmowewe'l aq wijinue'l mi'kwite'taqnn tlia' nujo'taqatijik Apaqtukewaqaq pejita'pnik ktu' ne'patmi'tij L'nuo'ltimk aq wejo'tasikip kisa'luksinew L'nu'k tlo'ltinew stike' Apaqtukewaqaq. Kisiankaptm ta'n L'nueyey militekewinuey lukowaqn nika' aq wejkwa'tekemkek apoqonmatmi'tij kitk minu'mlkikna'tmk L'nuiankita'suaqn aq apaja'tasiktn ta'n telil'nu'mimajultimk e'wmik mi'kwite'taqn, alsumsuti aq siawil'nu'mimajultimk.

# Eltaqte'mîk Mikwite'taqn: Seioqwa'tmk aq Sa'se'witmk Ta'n Telinsîtasimk

*France Trépanier & Chris Creighton-Kelly*

---

**Msît tepkiso'tasulti'kw. Ula maw ala.** Ala maw ula, katu mu na.

Ta'n ketu' tleiwimk, pana ne'kaw, mimajuinu'k tepkiso'taqatijik. Te'sikiskik. Ejele'k na tellukuti'kw kulaman mimajuaqn lukwetew.

Kelu'lk aq sukulekaq wius tepkisa'tmk. Essijik tmato'sk meknujik aq ta'nik me' eskijik enqalujik etlikwe'tij. Ula napui'kikn masqwa'l; ala jikleka. Masqo'tasimk ika'tu ula wi'katikn; ala iktik liaj ejiklo'tasimk.

Ula mimajuinu nitap, ala iktik — mu tetujiw. Kepmite'tm ula militekewinu uklukowaqn aq kepmite'lmk militekewinu; katu ala iktik na mu talwekenuk kisitaqnn, pasik papilukwaqn(ey), wejiaq ta'nik ma' nuku' pkijii'mu'ti'kw. Katu tami ika'tmk?

Newte' ta'n elk pekisitasîkîp Apaqtukewaqa peita'titek na masquiknnasikuo'kuom. Aq na wejiaq ke'itmmawo'tasultijik telkisite'tmi'tij ta'n koqwey tepawtik mawo'tasitnn, nekla saqamaq masquiknnasikuo'kuom e'wmi'tip tleia'tasitn ukmawo'taqnnmual weja'tekemkek newtiska'q jel lluiknek kiskimtlnaqnipunqikewe'k.

Ula weltek likpenikn. Katu koqwey na? Likpenikn na? Tami eliaq?

*Mi'kwite'tmn* uktlukowaqn etlneio'tasik, L'sela Ja'nsn ankite'tkl aq pipanikesitl nekla.

*Mi'kwite'tmn* na ne'siskl tepkistekl kisl'a'timkl. Newte', Ja'nsn telui'tik Etlpa'qamajo'tekemk, teliankamkuk stike' ta'n masqo'tasimkewey keji'kasik masquiknasikuo'kuomk. Te's eloqta'sik pemamkitek 'Koqwey etuk na?' likpeniknamu'kl mussal. Katu ta'n elk mu assma likpeniknn. Teliankamkuk stike' likpeniknn o'plitasikl, mu teto'qwitetaputenukul — weliankamkuk aq je etukjel kisiweketness; mu kisinsitasitnukul katu elk stike' malikeyasikl.

Ja'nsn lpa kisinikanite'tkíp tlitun kulaman ma' nqamasinenasitnukul. Mu teptestnukul ta'n ki's nenmi'tij telwi'katikna'tekemk masquiknasikuo'kuomk. Elue'wa'toq masquiknasikuo'kuomey alsusuti, tleiwik Apaqtuk ankita'suaqn ta'n telnktua'taqatimk, wi'katikna'tekemk, ta'n koqwe'tew tepawtik mawo'tasitnn aq ksit'e'tasitn.

Ja'nsn elk ankite'tk ta'n tliksua'tasititew lukowaqn. Majulkuatmuj Stuart Hall ta'n teliankite'tk teliksua'tasik lukowaqn', kinu, ula pejiankaptmu'k, ne'siskl eikl ta'n kistliksua'tu'kup: suel msit wen — uksua'tutaq ta'n telnei'a'tuj; eimu'tijik amiksua'tutaq — i'ktitew wesua'tu'tij aq i'ktitew tetapuite'tmi'tij; aq ta'n ik teto'qwitetapuite'tmi'tij — nekmow jikleketaq msit aq ilite'taq lpa nekmow.

Ja'nsn pewaluksi'kw piltuankite'tmnenu mussal kisitoqol aq wjit na ta'n telitoql wejo'tkíp na ukjian. Muta na pewatkíp, pija'toq lukowaqniktuk i'ktn koqwey metue'k ta'n telinsitmik. Ta'n etlianaptik ma' smtuk nsitasikw. Na Ja'nsn amkikasit ta'n teliapoqonmuj. Telimisk nasa'l wape'kik pijjaqank ktu'sama'tu'n koqwey. Te's *ami*-likpenikn kekkunk wi'katikniji'j teliankamkuk masquiknasikuo'kuomey, ta'n tujiw na muliniktuk ankaptasik, neietestitew ta'n koqwey ewi'kasik wjit na mussew. Aq amujpa nestmn, ula wi'katikna'tasikl eksipukuo'qonn.

Katu mu pasik na te'l enqa'sikw. *Mi'kwite'tmn*-k Ja'nsn neia'tuksi'kw ta'n telkatikl aq telsa'se'wa'ltikl teliksua'tasik aq telitasik lukowaqn. Koqwey net likpenikn? Natalwekek, amalukwaqn, kisitaqn kiswa militekewinu uktlukowaqn? Uktapsunik? Wen kisitluetew? Tami tleiwik? Amalukwaqney makasani'jk? Telo'timkewey etlmasquiknasikuo'kuomk? Ta'n militekewinu'k uktlukowaqnuow etlneio'tasik? Ja'nsn uktlukowaqn msit ulal kislias katu awna kisa'luksikw ankite'tmnenu mi'kwite'tekemk, wejku'a'tekemkek aq ta'n telinsitasik lukowaqn.

Ta'n telimkn ukjilukwen likpeniknn neia'tuksi'kw ta'n telsa'se'wa'sik telnmitmk koqwey pjiliw ta'n telpiltu'weketasik aq nmitasik wejku'a'tekemkek aq nuke'. Kaqi'sk nutmik ke's mu Apaqtukewaqaq peita'tikwek l'nu'k e'wmi'tipnn militekewinu uktlukowaqnuow stike' te'sikiskikewey weketaqn. Militekewinuey lukowaqn msit tami eikíp. Msit wen eweketu'tip militekewinuey lukowaqn — elukwetasi'kíp, weliankamkukíp, aq e'wasikíp a'sutma'timk aq a'sutmaqaniktuk.

Tiffany Sark, L'nu nujipaqamajo'teket aq ewi'kikewinu, telimuksi'kw nekla na'kwekl ke's mu Apaqtukewaqaq peita'tikwek, likpenikne'kitijik kíkjimajulkuatmikíp ta'n teliaqap maqamikek.<sup>2</sup> Wjit pukwel l'nu, (aq me' nuke' puskitliaq) ta'n telitmkíp koqwey aq ta'n kisitmkíp koqwey kitk wijey telkeitmite'taskíp. Kepmite'tasikíp kmu'j ta'n mawo'tasik aq keknu'kiskaja'taskíp ta'n telie'wasik. Likpeniknn pewitasiksípnn aq ketapekiasiksípnn: ukta'tukwaqanmual a'tukwatasiksípnn.

Eltaqte'kemk na e'pijik nujo'tmi'tip aq apoqonmatkíp msit wen tajiko'tinew aq kis siawulmimajultinew. Telweketasikípnn tlknasiktn aq alapilasitn mijipjewey, jjujaqa knek ela'tmk. E'wasikípnn elk weskemk. Kisikui'skw Matilta Niklsn keknu'a'tuksi'kw:

Ta'n teliltaqte'mkl likpeniknn, naqsunk, aq munti'l melkite'tasikíp maljewe'jk e'pijik ulnenmenew aq kisiku'k kina'makwi'tipini... pemsiawa'sikíp kina'muaqn kisiku'k aq maljewe'jk, e'pit mijua'ji'tl pana sankew neia'tua'tl ta'n telknu'eltaqte'kemk.<sup>3</sup>

1 Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (University of Birmingham: Centre for Cultural Studies, 1973).

2 Tiffany Sark, *Mi'kmaq Baskets: Our Living Legends*, akaptasikíp 30 Nipniku's 2015, <http://www.gov.pe.ca/firsthand/index.php3?number=44605>.

3 Wijey wejjaq.

Apaqtukewaq peita'titek, eltaqte'kemk aq likpeniknn pilu'nmitasikípn mutata poqji'sikíp malsanewimk, katu me' elk newte' telseawkeitmie'wasikípn L'nue'katiktuk stike' ne'kaw. Sankew eltaqte'kemk poqjisa'se'wa'sikíp mutata mu nuku' likpeniknn pasik eltas'tnukul wjit te'sikiskikewe'l weketmkl, nike' elk eltasikípn wjit malsanewimk.

Apaqtukewe'k nujipaamajo'tmi'tij ta'n mimajuinu'k telmimajultnij elk L'nue'l likpeniknn ketuapji'tipnn, ketu' masquianko'tmi'tipnn mutata pewatmi'tip natkoqwey eskwian kisineia'tunew L'nu'k eimu'tipnik. Telta'sultipnik ta'n te'sik koqwey L'nuey pukjik kaqiksika'tew aq amujpa nekmow keitmimawo'tu'tij aq wi'katikna'tu'tij ta'n te'sik koqwey ke's mu L'nu'k ketmene'ti'kw aq utapsunuow militekewinu'k kisitu'tip, ta'n Apaqtukewe'k nujipaamajo'tmi'tij telnmitu'tip 'nutqwasik', apjiksika'tew. Mawo'tu'tipnn 'kjitme'l' mimajuinu'k utapsunuow mutata ketlamsitmi'tip ma' L'nu'k aq ta'n telo'ti'tij pkjianuk. Nekmow telnmitu'tip, mu ktmne'tikw, na takatu L'nu'k klapis teto'qwitlo'ltitaq stike' Apaqtukewaq. Mutata likpeniknn nike' mawo'tasikípn masquiknasikuo'kuomk, ap iktikíp tlnmitasitn we'jitasikíp

L'nu'k umitkiwow siawkmunatasikíp newtiska'q jel peskunatek kiskimtlanaqnipunqik ta'n telpita'q, maqamikew ta'n telo'tasik aq mimajuqn ta'n telmimajulti'tij pekwasikíp. Nipuktl sikuo'tasikípn aq meskillik kmu'jik e'wasultipnik kmu'ji'kann lltasitn.

Tplutaqn L'nueyey piskua'tasikek, maw L'nue'kati'l, pekwasikíp mesimtu'e'ktn ta'n L'nu'k telmimajulti'tij. Likpeniknn ap iktik anku'tliksua'tasik: nike' e'wasikl malsanewimk kiswa netuisketmkl kulaman mujkawetmite'tasik te'piten. Ula teliaqek, ukjiksuk poqjimawlukupnik likpenikne'kemk katu ula Apaqtukewaq pejiwsultipinik telnmitu'tip L'nueyey amalukowaqn.

L'nu'k siawitu'tipnn likpeniknn, katu uklikpeniknmual pemsa'se'wa'sikípn. Poqjie'wmitipnn Apaqtukewe'l lukowaqne'l aq na smtuk wenaqa'sikíp piltuitasitn likpeniknn aq ta'n i'puskitlitasikípn. Tma'kittaqn aq tmi'knn e'wasikípn kmu'j kewo'tasik. Maltejjue'l aq elikpete'kemkey mulinn eltu'tipnn likpíte'knapi'l. Kaqi'sk piltuikl likpeniknn eltasikípn kulaman me' weketasítital Apaqtukewaq pejiwsultipinik uklukowaqnuak aq wikuowaq — na nike' L'nueyey likpenikn ntuisketaqn.

Kiskuk ta'n sa'qawey likpenikn telitasikíp pemiksika'q. Mu nuku' puskipsiawkina'masitnuk stike' ta'n i'tliaqap aq kisiku'k sespete'tmi'tij na. Eimu'tijik maljewe'jk L'nu'k paqsipliktu'kina'masultijik katu elk awna wasamnaaqite'tmi'tij kaqikji'taqatinew. Ja'nsn nestasij na mutata keitoq nekm elk na telqamiksit, nenaqite'teket.

Ula msit-koqwey-ketu'kaqikji'tu-newte'-na'kwek teliankita'simk na Ja'nsn etliankaptik *Mi'kwite'tmn-ey* mussew Nujitla'tekemkewey. Poqjiwsko'tk kesieksitpu'k, pekije'k ke's mu mesua'taqn panta'sitnuk, melkilukwet, etlitkniyet tmoqta'wul weskwewiwaj.

Me' aq militekewinu ta'n natawa'qa'teket aq seskwe'k, Ja'nsn elk melkite'tk panuwijkatekej. Etlaknutmamk, keitmawsku'tkl likpeniknn ta'n wejkuat'ekemkek teliespiknasikípn. Ta'n telie'wik sa'q teltaqte'kemk aq telitmk, wesku'tk ukla'tekemkeweym:

Lpa kmu'j pisiue'wm. Tmoqta'w jukwa'la's aq uskweywa's tet, katu pasik newkl amskwesewe'l teltek tla'teken lukwates, ma' mese'k newtiska'q je ta'pu te'sikl lukwatmuann. Pewatm tliankamkuktin ula we'kwikesikina'si aq tetaqilukwey, katu ta'n elk teliankamk mu natawo'tmuann lukowaqne'l kiswa keitu ta'n tellukwey, stike' awna pasik etlne'paq ula tmoqta'w katu ma' ukjianuk koqwey ta'n kis weketmk piltuey eltmk. Pana etlkaqinukjaqte'm kmu'j na'te'l. Aq na etliwsku'tm mutata wjit ta'nik ni'n tetujey aq me' maljewe'jk entasik nsitasuti ta'n telmawmimajultimk wsitqamu aq maqamikew.

Tela'tekemkewe'ktuk lpa na ki'kajipisu'a'toqol pu'tlaqann neia'tun ta'n nekm — aq iktikik l'nu'ltijik militekewinu'k — telie'nmi'tij sa'qawey telo'ltimkewey nsítasuti. Na sankewklusik katu melkiknaq ta'n teliusku'tk pemiksíka'sik nsítasuti.

Keska'q nsítasuti. Ja'nsn wesko'tk na ela'timk telui'tik Etlmi'kwite'tekemk. Teliankamkukl masquiknnasíkuo'kuome'l neia'tekemkewe'l ke'kutekl kmu'jey elqanatekl. Lame'k te's neia'tekemkewey pitek, lo'q, lpa moqwe' koqwey. *Mi'kwite'tmn*, melkiknaq aq milesik militekewinu uklukowaqan etlneio'tasik — ne'siskl tepkistekl kislá'timkl — katu awna ika'q mu newte'ktnuk likpenikn eiktuk!

Etlpa'qamajo'tekemk neia'tut mitukwewinu wi'kuiklikpenikn ta'n mu kisiweketasítuk. Nujitla'tekemkewey militekewinu elukwatkek seioqwa'tulk ta'n tla'tsiness likpíte'knapi'l telitmk aq awna likpíte'knapi'l pisuitasíkl wejiaqal. Aq, Etlmi'kwite'tekemk, sikue'kl neia'tekemkewe'l ta'n mu eiktuklikpenikn.

Awna, Ja'nsn iknuksí'kw menaqalukwatasíjik napui'kikn ta'n likpenikn, ta'n tujiw amskwes nemitmk, teliankamkuk elasa'tasíjik ukjinmitasínew saputamu'kul neia'tekemkewe'l. Nekla na na'talamu'kl napketasíkl likpenikn? Moqwe', mu elasa'tasítuk, menaqjuey lpa jilapesasíkl saputamu'k neia'tekemkewe'ktuk.

Koqwey Ja'nsn tet wesku'tk? U't likpenikn jiltekl wejkuat'ekemkewe'l? U't etliejelite'tasik L'nuinsítasuti? Kisiwjsítmness minu'atoql likpenikn ta'n allo'tasíkípn ta'n mu teleiawultinukul mawo'tekewinu'k wikuq; ta'n etlintuisketasíkl L'nueye'l amalukwaqnn; alamko'tasíkl masquiknnasíkuo'kuomk?

Ja'nsn, muta ne'tata'sit, tet aputaska'toq ta'n masquiknnasíkuo'kuomk telwi'katikna'tasik koqwey muta ula likpenikn ta'n etekl pasik napui'kasíkl togo neia'tuksi'kwl mussal — mussal ta'n nekm ewi'tíkl L'nuiktuk. Ula kis tla'teket na pipanikesij ta'n koqwey wjit wejittlukwek masquiknnasíkuo'kuom; nkutey kisitog natkoqwey ta'n 'kisukjinkina'masiten'; aq elk neia'tuksi'kw ta'n telkepmite'tmk eltaqte'kaqn, mikwimuksi'kul wisunn ta'n ukumija, Kalolin Ku'lto'q, mawmujkajeweyaq eltaqte'kewinu, L'selaal kekina'muapnn.

*Mi'kwite'tmn* nmitu'n, Ja'nsn kisa'luksíkw paqiankaptmnen ta'n likpenikn etekípn kmimajuaqnmínaq wejkuat'ekemk aq ta'n tet kiskuk etekl. Aq iknuksí'kw ankite'tmnen ta'n kistltaqane'wasíktis masquiknnasíkuo'kuoml. Muta tet aputaska'toq ta'n masquiknnasíkuo'kuom telineia'tasik aq wi'katikna'tasik msít koqwey, seioqwa'toq alsusuti masquiknnasíkuo'kuomey aq neia'tuksi'kw ta'n telkaqí'sk mu pipanikesimik tlkis tliknaq. Tami wejiaq ta'n telinsítasimk aq telmekite'tekemk? Tal kis tliaq masquiknnasíkuo'kuoml, ukjo'tmi'tij kiska mu, nekmow kisi'te'tmi'tij newte' me' espiknasít je mu ala iktik?

Ula 'piley ankita'suaqn ta'n masquiknnasimk kistllukwes' — keitmite'tmi'tij eimu'tijik ta'nik etllukutijik ki's nike' ta'síkl metla'sipunqekl — iknuksí'kw nmitunenu ta'n kistltaqane'wasís masquiknnasíkuo'kuoml.

Mu stíke' lpa wisunketasík, me' stíke' ta'n tela'tekemk. Mu te'sítuk eik ta'n amujpa majulkwatasík; me' eik ta'n tet kistlaknutmamk aq kisaknutma'timk. Aq elk, mu te'síkw ta'n mestiespíkji'teket — mu pasík newte' wejianuk ta'n 'teliaq' teliaqap wejkuat'ekemk; me' ta'n mimajuinu'k uksitunual kisinutasíkl — aq na ta'n kjitmey teliaqap a'tukwaqniktuk kisiukjias.

Ula puatasík nmitasít, amujpa L'nu'k uksitunual etekl apoqonmatmnew ta'n telsa'se'wa'tekemk. Kelikatekemkewe'l, ta'n teltaqane'wasíkl aq tele'kl, ma' kiskutisa'se'walsulti'nukul. Pana ta'n Kwakwak'wakw militekewinu Malia'n Niklsn telpa'qaptík teluetek,

Wi'kue'k eikl kta'tukwaqnminal ta'n nujipaamajo'taqatipnik Apaqtukewe'k wi'katikna'tu'tipnn na'te'l kisiukjiapajapsknmu'kul. Awna ta'nik wejo'tmitip ejiklo'tuksinenu ktikina'masutimínal aq elo'tu'tipnn Apaqtukewe'l kelikatekemkewe'ktuk nike' L'nu'k pemiapajiksua'tu'titl apajie'wasít

4 Marianne Nicolson, *Political Identity and Museum Collections: The Shifting Boundaries of How We Define Community*, wi'katikn mnaq mestiaknutesitnuk wjit Awakening Memory wesue'jo'qwa'taqn, 2015.

kmítkinaq ktankite'taqnminaq.<sup>4</sup>

Ja'nsnewey *Mi'kwite'tmn*, ta'n ne'siskl mawtekl katu elk tepkistekl kisla'timkl aq te's newte' elatimk piltuey, na welneia'tuksi'kw 'apajiwsua'tmk alsusuti' ula Niklsln wesku'tk. Aq meski'k ankuwa'toq L'nuinsítasuti wjit pukwelk ta'n teliksua'tu'tij militekewinuey lukowaqn aq kis teltla'tekek na muta neia'tuksi'kw ta'n kiskukewe'k militekewinu'k telie'wmi'tij seioqwa'tmk ta'n teliankite'tasik lukowaqn.

Aq klapis, iknmakwi'tij L'nu'tijik militekewinu'k pipanimultinew, pjiliw ta'nik wikultijik ukjikank. Talkepmite'tmi'tij sa'qawey koqwey L'nuey aq sa'qawe'l L'nue'l telo'timkewe'l ta'n tujiw mu kjitmey tepianuk 'telnenmi'tij'?

Ta'n telusko'tk *Mi'kwite'tmn*. Ja'nsn wejo'tk uksuwejo'qwa'tun na. Kinu pasik wije'wuk, aq kisukjipaqaiaulti'kw ta'n telintawe'k aq ta'n telinsítue'k; ta'n telmlko'tk e'wmn L'nuinsítasuti; ta'n teliknmasij nmitun mu msit koqwey keituk aq ta'n teliknaj ki'kajsiawa'sin.

L'sela Ja'nsnewey lukowaqn paqalaiwaqney — *Mi'kwite'tmn* — apoqonmat sankewiksmoqja'tasitn L'nu militekewinuey lukowaqn, pana ta'n telmilamu'k, aq me' kija'toq msit wen kisiulinsitmn ula maqamikew telwi'tasik Kanata.

Aq kinu, ta'nik pejiankaptmu'k lukowaqn, me' welinsítuo'lti'kw muta nemituk ula uklukowaqn.

# Aknutmajik

*Pan Wendt & Ursula Johnson*

---

**1** "Looking Hot" na ktapekiaqn No Doubt eltu'tip 2012-ek. Etek mussew iliktapekiasikip wejimaja'sik teluek "Take a Look at Me..." na video ta'n eltasip wije'watmn na ktapekiaqn mu weliksua'tasikup muta mu welte'tasitnukup ta'n telmuska'la'tij l'nu'k. Video pun neia'lutip newte' na'kwek kispipqojimuska'tasitek, muta pukwelk'ipnik mu welte'tmi'tikup ta'n l'nu'k teliawani aq o'plimuska'luj. American Indian Studies-ei Department University of California-k (espikina'masuinu'k ta'n No Doubt telua'tipnik kispipanima'tiji ta'n tla'taqati'tis elia'tij video-al) elk nekmow uksitunuwow ika'tu'tip tluenew mu welaptmi'tikup ta'n telmuska'la'tij l'nu'k.

**PW:** Ki's nutmaiap aq ekitmapnn wi'katiknn wesku'tk ktlukowaqn, aq nemi'kipnik napui'kiknk, katu ta'n amkwes welteskulap na 2013-ek Jipuktukey wela'kwewey mawio'mi, Nocturne, ta'n ktlukowaqn etekip Hot Looking makasaney tuopitik Spring Garden telwisik Awtik; newtiula'kw i'apaja'siap ap ankaptmn. Nemi'kip L'nuiamalkewinu wajuil'nu'kna'q telkutat stike' ta'n kiskuk telkutaj L'nuiamalkewinu'k etllesink mussew ilta'qey ktapekiaqn Gwen Stefani etliktapekiatk telwisik "Take a Look at Me," kitk we'jituap ulta'suaqn aq telo'tmap awaniuey. Stike' keliska'tun penoqwite'taqn aq kemutnatasik telo'timkewey aq nespiw ta'n elapultijik natkoqwey astukopik ta'n me' ki'wajatekek. Kaqia'q pipanimulnap ta'n telta'suatmn tela'tekemkewey, aq ta'n telnmitu'n ta'n eimu'tijik teliksua'tu'tip (mu kesatmi'tikup) uktejk napui'kiknk etlneia'tasipnik telwisik *Cowboys and Indians* ke'sk amalkewaqn aq ktapekiaqn pemia'qek aq milamu'kipnn pipanikesuti'l wejiaql.' Stike' nmi'tu'n pasik amnenasik (Gwen Stefani kelulapni espikinamuo'kuomk etlkina'matmi'tij L'nu'k paqamajeij ta'n telte'tmi'tij na napui'kasikip mawtek ktapekiaqnikutuk), aq aminsitasik ta'n koqwey amsaltek e'wasik telo'timkewey na'tuenewey aq ki'l keitu'tip apujqa'tekek. Wjit ni'n, telo'tmap lpa mlkikno'ti teto'qwiku'kunmn, mussew ta'n newtsiniw teto'qwipantetek aq asimisk. Teliankamkuk na teliaq wjit ktlukowaqnm. Talipkisinu'sip na'te'l?

**UJ:** Wela'lin telknuu'tuin ta'n nemitu'n aq telite'tmn lukowaqn. Apjiw mawulta'si ta'n tujiw wen teliulinsitk aq ksiliej me' knek ankaptmn ta'n lame'k eik.

Ni'n teliankaptm ula kesmoqja'tekemk elk kisiknmatk ntmo'taqn. Wjit pukwelkl Milil'nueye'l a'tukwaqn kaqi'sk kisu'lkwaq aq melkikna'tijik puowinu'k kitk apoqonmuetaq aq ktantekewinuitaq. Amujpa na teliaq kulaman na'talamu'k kina'masuti kisiukjiatew. Ni'n telte'tm L'nueye'k a'tukwewinu'k (stike' militekewinu'k, tela'tekemkewey'l elukwatmi'titl, ta'nik kina'masuti'l kennmi'titl) na nekmow kekkunmitij nqamasknmnew lukwatmnew ta'n kisieik kina'masuti uskowa'tasitn. Kisiankite'lmkik pukwelkik L'nu'tijik militekewinu'k ta'n tellukutijik na uklukowaqnuaq, ta'n kitk ktantekewinu aq apoqonmuet. Stike' Rebecca Belmore, James Luna, Lori Blondeau, Adrian Stimson, Kent Monkman aq Brian Jungen wi'tan pasik ta'sijik.

Ni'n teliankite'tm tmk wesuejo'qwa'tuanek na tellukwemk ntlukowaqnk na 2010-

2 Prismatic Festival teliwskumsik  
Kantiesuey militekewinuey  
mawio'mi ta'n militekewinu'k  
L'nu'ltijik aq se'k weita'jik  
uktlukowaqnuow nikana'tasik.

ek, wesko'tmanek Prismatic Arts Festival, eltuane*k Elmiet*. Prismatic pipanimipnik lukwatmn tela'tekemkewey ta'n klulkwi'titaq kitk L'nu'k kaqipeikwitleyaultjik aq se'k weita'jik militekewinu'k aq ta'nik tela'tekemkewe'l elukwatmi'titl ta'n weskowita'pnik we'kopaltimkewey aq mawio'mi.<sup>2</sup> Pe'l amskweseweyek ketu'sku'tmap Apaqtukewa*q* pejita'titek aq nespiaknutmk elk L'nueyey kisitaqn, penoqwite'taqn, ntuisquetaqn, kemutnatasik telo'timkewey, pe'kwite'tmk sa'qaweyek aq pukwelk piltuey ta'n puskisku'tasik mawita'tij ta'nik L'nu'ltijik kaqipeikwitleyaultjik aq se'k weita'jik militekewinu'k. Katu Shahin Sayadi (Pema'toq Onelight Theatre aq kisite'tkîp Prismatic) pipanimip mu talte'tmuan tela'tekemkewey lukwatman wjit me' pukwelkik mimajuinu'k kisinmitunew aq tlneia'tasitn pmiaq Nocturne. Keituap amujpa amsa'se'wa'tutes ta'n teluek aq piltua'tutes ta'n telneia'tmk, muta nike' etlklulujik me' piltue'k aq pukwelkik mimajuinu'k. Mu pasik ta'nik keji'kipnik kmetuk puskika'tasultjik. Teliksua'tuap ula tliewmn *Elmiet* stike' iknuik iltaqane'watmn natkoqwey o'pltek aq kisikina'muan pejita'jik natkoqwey ankite'tmnew, muta suel msit mu nenmi'tikw ta'n tele'k kmetuk puskika'lusimk.

Na tujiwtip nestasianek, ulkisite'tasik aq ullukwatasik, na kisa'tuk lukowaqn ta'n awankwija'tekek aq kisiwjias iltaqane'watasitn ta'n o'pltek. Ta'n koqwey etaweyap na ta'nik pejita'jik ulte'taq pipanimsultnew ta'n telkis awankwija'lukwi'tij aq ta'n wejiaq na tlkwija'taqn aq ta'n wejtlkwijulti'tij. Aq elukwekip, pana wellukwekip. Na weja'tekemkek, me' poqjankuikaitminikaniankite'tm ntlukowaqnm, ankapmn ten ta'n koqwey wesku'tasik, ta'n tett ketu' la'tu, ta'n teliwsku'tm, ta'n tett etliwsko'tasik, aq ta'nik nmitaq aq ni'n ta'n telmawtaqane'wasi ula msit. Na ula tett wejiaqap ta'n nike' tellukwey. Wen etlaknutma'iek? Koqwey ketu'sku'tm? Koqwey pualkik ankite'tmnew? Talkisipkuattesk pkojaknutmanen? Najiapoqonmuey, kisma elk ni'n ketu' pi etlaknutma'timk? Aq talamu'k ki's kis tliaq pekisitu ula etlaknutma'timk? Ki's ula poqjiwsku'tasik? Wejiaqas koqwey? Weja'tekemk tett tami ela'tmk nike'

**PW:** Welnmitmk ta'n puskiusku'tmn kisma amsalite'tmn keitmiksuwitqa'tu'n ktlukowaqna na ta'n kisitaqnn tela'tasikl se'k eliaq aq wi'katikna'tasik aq ta'n na'te'l teli-"alsutasik". Telte'tm ta'n likpeniknn telnmitasikipnn na masquiknناسi'kuo'kume'l kisitaqnn, toqo klapis tli'suti aq telo'timk apoqonmatmnew, aq nike' stike' e'wasikl neia'tun ta'n telta'simk wesku'tmk ta'n telo'tekemk kisma jel apoqonmatmnew ta'n telpmsa'se'wa'tekemk; pituiw pkijowasitn aq teto'qwipanteten aq pemi'sik. Katu nike' ejele'k amujpa ankaptmik ta'n te'sik kisitaqn kiskuk kaqapeikuialo'tasik? Kis sa'se'wa'tekemk koqwey mu pila'tmk ta'n teltaqane'wasik? Ika'tmk koqwey masquiknناسi'kuo'kumk anko'tmk kisma enqank? Me' pewatasik apaja'tasitn teto'qwiwjej ta'n i'teliaqap kisma nikana'tasitn kiskukewey ta'n weskowa'sik? Talsiawa'tmk telo'timkewey kisitaqnniktuk toqo mu kisa'tmik stike' nepk?

**UJ:** Pukwelk ta'n koqwey pipanikesi *Mi'kwite'tmn*-k, stike': Wen alsusit ta'n tujiw wesku'tasik ta'n wejiaqal (telte'tasik teliaqap) L'nueye'l kisitaqnn? Wen kekkunk kisiklusin usku'tmn ta'n keitaqnn eik ula kisitaqniktuk. Wen nujo'tk kelikatmn, mimaju'nmn, anko'tmn aq kina'matmn ula keitaqnn? Etuk masquiknناسi'kuo'kuml ta'n nike' teltaqane'wasikl klultes na tliewwasiksipnn? Eik ta'n teltaqane'wasik kisiamsa'se'wa'tasitn kulaman me' piltue'k mimajuinu'k ksilukowaten? Na tliaq, koqwe'l sa'se'wa'tasik aq wenik ilsutmi'tis? Wen nujo'tk ta'n tujiw wejotmik mimaju'nmn aq kina'matmn ula keitaqnn? Mu keitu ta'n tliasitemuktmuk nekla pipanikesuti'l, aq mu wen piltuey aknutmaiek elk keitu'k, katu telo'tm pemiltaikw ta'n tujiw ula pipanikesuti'l pjojiwe'kwa'luetal. Katu, ketlamsitn 'kinu' kispjojiaknutma'titesnu ta'n koqwe'l sespete'tmu'kl aq kispjoji-iliankite'tesnu

ta'n masquiknnasikuo'kum kistllukwektes aq ta'n koqwey wesku'tasik teluemk mawo'tekemk aq 'kjitmey'.

Ta'n Mi'kwite'tmn telitqamoqwiala'sik maqamikek, ta'n weskowa'sik etlmawo'lujik mimajuinu'k iknmatmn msit wen kisika'tunew uksitunual. Ta'nik mawo'lujik na militekewinu'k, mimajuinu'k ta'n wikultijik ta'n weskowa'sik, ta'nik nujo'tekemkewe'l elukutijik aq kina'muinu'k wesku'tmi'tij ta'n kistla'taqatitesnu ikatmn aq mimaju'nmn militekewinue'l ta'n nespmi'titl kina'masuti'l lukowaqniktuk. Katu elk amujpa sespete'tmik ta'n tlknnasitn na'tami ta'n tepiaq telnelmue'k aq teppitek aq elk puatasik ten ta'n kina'smasuti'l kisapskntesnu, kisie'witesnu aq tlknnasitn mu nqa'tun na.

Ki's nike' ta'sikl newtipunqekl poqjimawaknutmaianik witlukutiek ta'n ketu' usku'tmi'tij L'nueye'l kisaqann. Tepiaq te'sijik kitk L'nu'k aq wetapeksultijik Apaqtukewaq pejita'pnik ta'n wesko'tmi'tij iliankapmik ta'n nujo'tekemkewe'l kistllukwes aq pukwelek etllukutiek, wejilukutiek kisna natallukowkitmekl nekla. Ta'n telmawo'luj mimajuinu'k aknutma'tinew aq kisika'tunew uksitunual na iknmatk kisiusku'tasitn ta'n maw klulkis sa'se'wa'tasitn. Ta'n tujiw masquiknnasikuo'kuml panta'tu'tij ukka'qanmual iknmua'tiji kiskukewe'k militekewinu'k mitukwatmnew wejku'a'tekemkek aq pqojinsitasultinew ta'n telie'wmikl piltue'l eltekemkewe'l aq ta'n wejku'a'tekemkek puskitlitasikip koqwey. Katu puatasik telo'ltimkewey siawi-i'ktn, amujpa iknmatasik mimajin aq kamlamin. Etna na, tuwalqa'tasik masquiknnasikuo'kumk aq iknmuj mimajuinu'k usku'tmnew a'tukwaqnn ta'n wije'watk na L'nu'kisaqnn, apa'ja'tutew na telo'ltimkewey telweketasikip. Ula mu wesku'tmu apajo'tasitn, katu wesku'tm militekewinuey lukowaqnn ta'n kisasikip na tujiw: L'nu'k, lia' ta'nik sa'qawe'ki'k (ke's mu Apaqtukewaq pejita'tikwek), etlmimajultipnik na na'kwekl weskowita'pnik aq na tujiw mu sa'qawinultikupnik. E'wmi'tipnn tesikisikewe'l eltekemkewe'l ta'n eikl aq nespinea'tatultipnik piley koqwey kisite'tasik, ta'n natawa'tasik, aq ta'n telitekemk muta weskowita'pnik ta'n ajipjutasikip telatekemkewe'l kisipila'tasitn aq militekewinuey lukowaqnn pmi'sin. Panta'tmk neia'tekemkewey kisna etlpa'qamajo'tekemk iknmatk ta'n sa'qawey apaji'ktn kiskuk.

Masquiknnasikuo'kumk weliankotmi'titl kisaqann, aq ma' ki'kaja'siw ta'n telo'tmi'tij etlanko'taqati'tij. Pasik etluey ta'n tujiw nujo'tekemkewey panta'toq ukka'qanm wjit militekewinu'k L'nu'ltijik ta'n kepmilukutijik aq welinsitmi'tij ta'n eik kisaqanniktuk etlpa'qamajo'tmi'titl, na masquiknnasikuo'kum apoqonmatk wejku'a'tekemkewey minua'tasitn. Katu, ula militekewinu'k aq ta'nik kina'masuti'l kennmi'titl maw weko'jik, muta mu i'mu'ti'tikw, ntasiktitew ta'n telikeytmite'tasikl aq telwekekl nekla kisaqann, ma' nuku'kji'tasitnuk ke'sk pemsiawsa'se'wiptna'tasik aq ma' kisikeknu'mimaju'nmikkl.

**PW:** Keitu kikmaq eimu'tijik kitk tli'sutiewinu'k aq nujitaqatijik. Kistlimes ta'n tli'suti aq eltekemk telmawtaqane'wasik pjiliw L'nuiktuk? Taliapoqonmatmask ktlukowaqnn?

**UJ:** Welitpa'sik wjit ni'n eimu'tijik kitk ta'nik eltu'titl sa'qaweyel L'nueye'l kisaqann stike' likpeniknn, aq elk pukwelkik ta'nik kina'muinu'k aq milkina'masultijik ta'n nenmi'titl tellukwek Apaqtukewe'l telo'ltimkewe'l. E'wmi'tij kitk L'nuinsitasuti aq ta'n wejikina'masulti'tij Apaqtukewe'ktuk kis siawa'tunew kina'muaqnn. Ula keitaqnn weliwipesimk welnenmik L'nueyey telo'ltimk ta'n mu naqamasinsitasiktuk stike' ta'n koqwey pitek tli'suitiktuk, a'tukwaqnniktuk aq ta'n telnenmik sa'q nenasikl eltekemkewe'l.

Apjiw mi'kwite'lmkik pitu'nukumijaq aq pitu'nmijkamijaq, Kalolin aq La'tni Ku'lt pukwelniji pejimitutwalkwi'tipni PhD-l pemlukwatmi'titl, paqamajo'taqatijik ta'n

mimajuinu'k telmimajultnij, ta'n koqwey mimajuinu'k e'wmnij, aq ta'n wetapeksultitij, masquiknasikuo'kume'jk, aq me', usku'tmnew L'nueyey telo'timk aq tli'suti. Nukumijaq aq nmijkamijaq apjiw ajipjutmi'tip ta'n etlmawo'tasik, wi'katikna'tasik aq masqo'tasik nujo'tekemkewe'ktuk pewatasik apaja'tasikt ta'n weja'tasikip aq etlkina'matasik na'tel' kulaman kina'masuti ta'n eik ta'n a'tukwewinu'k (likpeniknn eltu'titl, saqpartiej, kina'muinu'k, tli'sutie'jk, espikina'masultijik) i'ewmi'tip kina'mua'tinew kinsitasitew, kepmite'tasitew, mimaju'nasititew aq msit wen kisiwktapesitew.

Tli'sutiktuk a'tukwaqn kisimiliukjinsitasitew, katu pasik ta'n tujiw ta'nik etljiksiti'tij usku'tmi'tij ta'n koqwey weja'tu'tij na kisinmiten ta'n tlimimaju'nemetesnu wjit msit kina'masuti ta'n eik tli'sutiktuk, iknmatmn msit kisiuktapesultinew. Tli'suti na aptisqi'kn nsitasitn telo'timk aq mu ku'kunmik ksika'nes. L'nueyey tli'suti na stike' iktikl L'nue'l tli'suti'l ta'n eik pukwelkl nsitasuti'l kisukja'tmkl ukluasuaqnmuaq. Pukwelkl tli'suti'l Wapnaqiewaqe'l (ta'n elk L'nui'suti mawtl'nmitasik) ta'n stike' nuke', e'wmi'titl klusuaqnn ta'n telatuemkewe'l. Klusuaqnn pukwelk kisiknua'task. Mu pasik wisunketasit kina wisunketasik aq ta'n tela'tekemk, telo'tekemk kina teliaq. Klusuaqnn kaqi'sk ku'kuntew ta'n teliaq, ta'n wen weskumut, ta'n eliaq, aq pukwelk me'. Stike' mussal etekl *Mi'kwite'tmn*, jilapenasikl etekl saputapimkl L'nueye'l klusuaqnn ewi'kasikl, teliankamkukl stike' Apaqtukeweyey koqwey ewi'kasik wjit neia'tasitn ta'n teltaqane'wasik natkoqwey. Ula klusuaqnn wjit wen L'nui'sij aq nsitk tlimkutew ta'n amujpa tela'teket ltun ta'n koqwey wesku'tasik jilapesaqniktuk. Pitu'nukumijaq e'wikipnn ula klusuaqnn wije'watmn likpeniknn eltmk aq ula klusuaqnn kisitepkistetal e'wmnew ta'nik na tellukutijik aq nestmi'tij tli'suti. Likpenikne'jk kisinutmi'tital na klusuaqnn aq nmitutaq likpenikn, katu pasik na teliaq muta nekmow na telulnenmi'titl.

Katu, poqjipeitaikw ta'n na telamu'k kji'taqn ta'n likpenikne'jk pema'tu'tij poqjiksika'q muta pemkisiku'lti'tij aq maljewe'jk me' pukwelk pemintu'tij muta mu nuku' nenmi'tikw ta'n koqwey weketasik, ta'n telitekemk aq tli'suti. We'kaw mu wen i'muk nenk ta'n teken koqwey etlikwek telwekek, ta'n telie'wmik, kina ta'n kistla'tasititew weketasitn, na ta'n telitmk militekewinuey lukowaqnn ksika'qtitew. Wjit na'tuen ta'n mu L'nui'sikw kina L'nuinsitasikw, ta'n koqwey ewi'kasik na jilapenasikl etekl saputapimkl kisitliankamkutis ma'munsa'qawey tli'suti, ta'n mu nuku'e'wasitnuk. Tli'suti pema'toqol a'tukwaqnn ta'n kistlinsitasitital ula eltekemkewe'l aq kisaqnn. Knu'nikaniwsku'tmk aq e'wmik wejiaq kina'muaqnn na nujo'tekemkewe'l masquiknasikuo'kuml ta'n kennmi'titl kisaqnn kisikisa'tu'tis i'ktn ta'n tli'suti kisie'wasitis mimajua'tun a'tukwaqnn ta'n kisaqnn kennmi'titl.

“A'tukwaqniktuk wejiaq nsitasuti, nsitasutiktuk wejiaq kepmite'taqn, kepmite'taqn iknmask pekajianko'tekemk aq tek pekajianko'tekemk na siawia'tukweten.” —mu kejamik ta'n teluep

**PW:** Weja'tu'tip kina'masuti Nova Scotia College of Art and Design-ek (NSCAD), na'tel' pukwelk etllukwasik militekewinuey lukowaqnn ta'n me' sespete'tasik ta'n wejiaq aq wejlukwatmik lukowaqnn je mu ta'n tlasititew. Na tellukwemk iknmask ki'l kisa'tun ta'n ketu' tla'teken, aq muta kekkunk ta'n tellukwek talie'wmn kis tla'teken aq tluen ta'n ki'l pewatmn?

**UJ:** Pekijiusko'tmap eimaneke NSCAD-ek kekina'masiap “conceptual art” telui'tasik Aqalasia'wiktuk, aq iliankite'temn ta'n wenimk aq, stike' pukwelkik militekewinu'k na telamu'k aq tela'tekemkewe'k wesko'tmi'tip 1960-i'lek aq 1970-i'lek, kisite'tmap amujpa nestm ta'n weni aq ta'n wetaqaiey ukjikisiwajuite'temn ntlukowaqnn.

Wetaqaiey likpenikne'jk aq ejiklipnmap na maljewejuianek. Mu klapis eimaneke

NSCAD telueyanek, “Ni'n na mu L'nueyey militekewinu, ni'n na militekewinu ta'n L'nuit,” toqo poqjankaptmap ta'n koqwey no'kmaq wesko'tmi'tip e'wmi'tip aq pa'qamamjo'tmap ta'n wetaqiaq na telamu'k militekewinuey lukowaqn aq ta'n koqwey e'wasikp.

Ta'n tujiw mimajuinu'k pipanimi'tij ta'n koqwey etlkn'u'tmasiap NSCAD-ek, telimkik NSCAD-ek etlkn'u'tmasiap ta'n *telnmitekemk* aq ta'n *telklusimk*. Keknu'tmasiap amujpa ankite'tm ta'n msit ula nike' weskowitaikw kiskuk wejiaqap: ta'n wetapeksik militekewinuey lukowaqn, netuiskemk aq pekwatelikemk, mimajuinu'k piltue'k, ta'n telie'wasik ta'n koqwey eik (elk/kisna ta'n wejintuisketmk ta'n te'sik koqwey), kisitaqnn, ta'n telialkeknu'a'tekemk aq me' tetujipukwelk ta'n koqwe'l. Ta'n telinsitme'kl ula wejkwa'tekemkekewe'l iknmuksiek militekewinu'ltiek me' ulinsituanen ta'nik pejiankaptmi'tij ntlukowaqnminen, ta'n koqwey etlankaptmek aq ta'n koqwey ketu'uskutmek. Elk ankite'tmk milamu'kl kelikatekemkewe'l aq ta'n nekla teliankita'sultitij iknmuik me' ulinsitasin ta'n ni'n tellukwey na'te'l, aq me' menaqajuankite'tmn na'te'l uskowa'sian. Muta etliankite'tmapnn ula kji'tekemkewe'l, wejkwa'tekemkekewe'l aq teltaqane'wasikewe'l eimanek NSCAD-ek na kisa'likip nmitun ni'n na L'nueyey militekewinu.

**PW:** Ketu' pipanimul ta'n telie'wmn papimkewo'qn uklukowaqnmk. Mu keitu ni'n kimu'tuk waqjuita'sian, katu we'jitlnap ktlukowaqnm Mi'kwite'tmn kisa'likip uksikewein, tlia' nike' te'sik askaiwek aq metue'k tliankaptasik. Na mesua'taqn mawa'toql tapu'kl mawpiltue'l sa'qawe'l telo'ltimkewe'l, eltekemk aq tela'tekemkewe'y ta'n me' pekijiaq. Ke'sk etlia'qek tela'tekemkewe'y paqalawikip ta'n te'sijik mitukwewinu'k etlaknutma'tioqop aq ta'n kisiknu'a'tatipnik metue'kl ankita'suti'l ke'sk etlki'kajeiaj. Mu etlite'tmu msit wen we'jitukup uksikewo'qon, katu kijka' iknmatmu'tip mu uksamiuksmoqja'tasitn ta'n telimue'kipnn ula a'tukwaqnn, kisite'tmn stike' uskijiwnaqiatmn ta'n mawiasikaiwek. Sikue'kl saputamu'kl neia'tekemkewe'l kisa'likip ankite'lman Joseph Beuys asitematek kesiwinpasinitl nujiknu'a'tekewinul pipanimtek “Tala'tu'kup Berlin Wall?” aq nekm telimatl nepsa'tasis ta'sikl mtijinn kulaman me' uliankamkuktitew. Stike' wijey na, eikl uklipeniknml telo'tmann ketu' unaqa'tikl aq ala'tikl. Na (malikiankaptmn ta'n mu papuaqaninuk) malikite'taqn msit tami eik uklukowaqnmk, telte'tm, aq pana wellukwek. Welsitmn ula ta'n telisku'tmul ktlukowaqn aq telta'sin na siaw tllukwetesk?

**UJ:** Welta'si nutl kesatmn malikite'taqn ta'n eik Etlpa'qamajo'tekemk. Papimkewo'qn meski'k eik ntlukowaqnmk muta te'sik eik L'nueyey telo'ltimk aq ntmimajuaqnmk te'sikiskik. Tlia' nike' militekewinuey lukowaqn uljewiaq e'wasitn wesku'tmk ta'n metue'k, kaqi'sk we'jitu wasam keitmo'tasik, aq papuaqn kisie'wasik apoqonmatmn koqwey piltuisku'tasitn.

Pukwelkik L'nuinenasultijik militekewinu'k e'wmi'tij papuaqn uklukowaqnaq; na telamu'kl papuaqnn mawnmitmkl L'nueye'l telo'ltimkl, puskiewasik kikasuti kawaskiankaptmk koqwey. Kesatm na ta'n tujiw ankaptm, eim kisna etliankite'tm militekewinuey lukowaqn aq telo'ltimkewe'l milamu'kl. Papuaqn na iknmatk msit mu tliaskaiwen. Apjiw wejo'tm e'wasitn ta'n tellukwey aq ntlukowaqnmk, aq etlite'tm siawie'witesk.

PW: Modernism (Aqalasia'wiktuk telui'tasik) na kesima'munimkite'tk uksmuktasitn a'tukwaqn ta'n te'sik. Mu na tale'ktuk ejiklipnmkl kluskapewuti aq eksuo'qonn ta'n tujiw kwilmik na'talamu'k ketlewo'qon. Katu na tala'tekemk apoqonmatk mnaqana'lan mimajuinu'k ta'nik kmetuk puskika'lujik muta

mu majulkuatmi'tikw ta'n telpualuj tla'taqatinew. Muta ki'l me' aq newte' telo'timkewe'l nesitmn, aq nemitmk militekewinuin ta'n ketu' knmnn aq wejikina'masin sa'qawe'l a'tukwaqnn, telo'tm me' ki'l keitmiankite'tmnn a'tukwaqnn. Taliksua'tu'n a'tukwaqn ktankite'taqanmk?

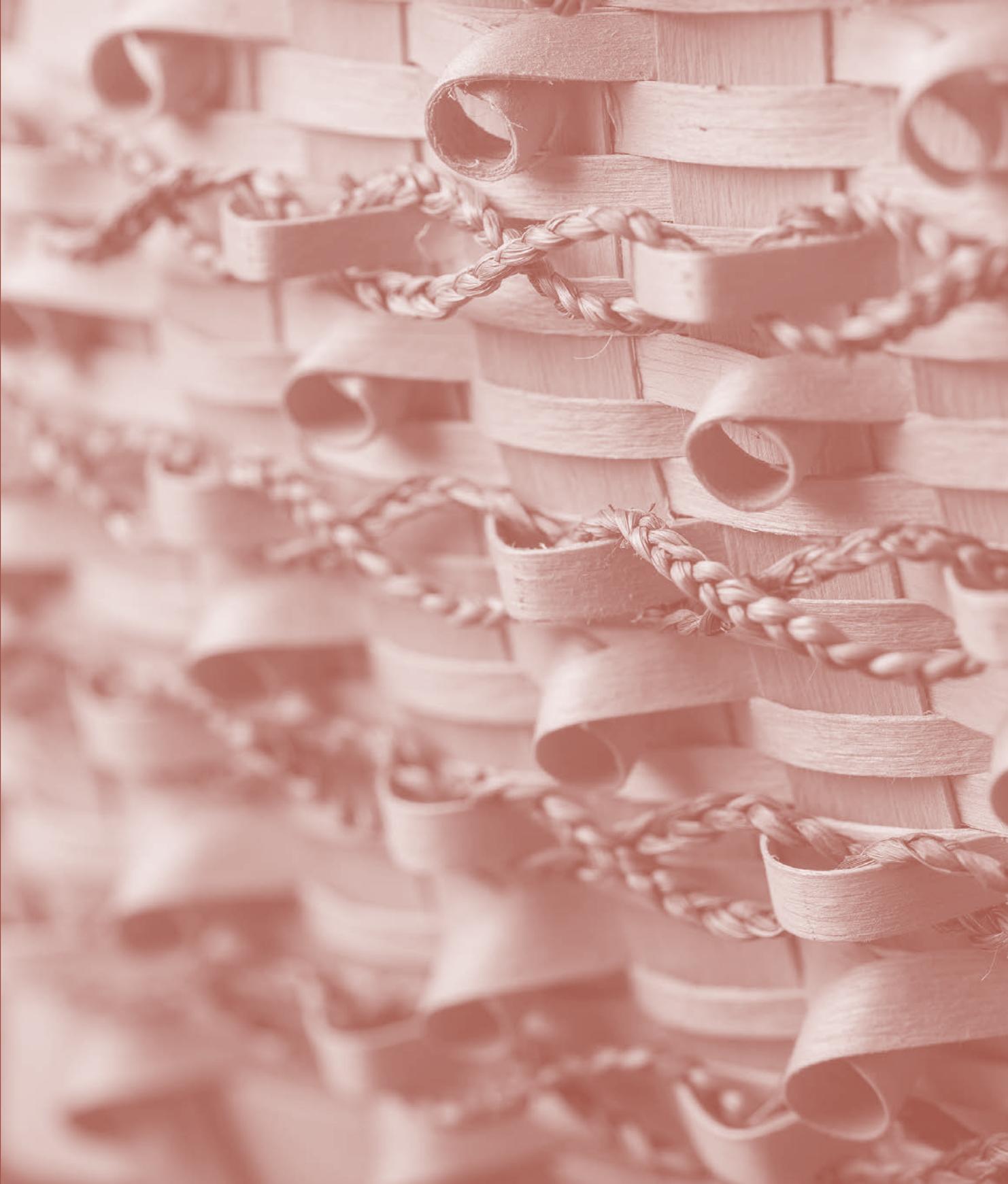
**UJ:** A'tukwemk na ki's sa'q e'wmek ntmimajuaqannminaq eltmk militekewinuey lukowaqn aq keitmite'tasik ntmimajuaqannminaq aq ta'n telo'timk. 2001-ek Turin, Italy-k, UNESCO mawo'la'tipni mimajuinu'k kaqipeikwitleyaultjik usku'tmnew aq ukjo'tmnew wi'tmnew ta'n kis tliuskuten telo'timk. Toqo 2004-ek Naka, Japan-k, kennasikip mawio'mi usku'tasitn ta'n kis tlkeli'kasitital telo'timkl ta'n kitk naqamase'kl telnmitmkl aq ta'n me' metue'kl ta'n telnmitmkl. Masquiknnasikuo'kuomk, wi'katikno'kuomk aq ta'n kennasik aq kistlpa'qamajo'tekemkewo'kuomk sa'q etlmawo'tasik aq kennasik pukwelk kisitaqn. Katu, ta'n mu nemitmmik kinsa kisapja'simik na sa'q wetsa'qaliaq ta'n nekla kisitaqnn wejimawo'tasikl etlmasqo'tekemkewo'kuoml. Ula UNECO-e'l mawio'mi'l iknmatkl ankaptasitnn mimajikl telo'timkewe'l stike' uksituna'tasikl nsitasuti'l, ktapekiaqnn, amalkaltimkl aq iktikl tela'tekemkewe'l. Nekla telo'timkewe'l ta'n mu kisialapjimikl na mawma'muniapoqonmatkl ta'n teliawknnasikl nsitasuti'l, kina'masuti'l aq a'tukwaqnn aq je me'.

Wjit ni'n wesko'tm ntlukowaqnm militekewinuey paqamajo'tmap L'nueye'l welmiliknu'tmuksuti'l, pjiliw *Netukulimk*, ta'n wesku'tasik ta'n kelnusimk. Wesua'tuapnn na welmiliknu'tmuksuti'l aq wijie'wmapnn maw eikl a'tukwaqnn sa'qawe'l aq nemituap ta'n a'tukwaqnn telie'wmi'tipnn papiklusikl katu ta'n mawtek kina'muan, aq jel kaqi'sk kaqatepiaq pnoqwrite'lsuti.

Ta'n tujiw wesko'tm piley mussew, ankaptmann ula uksituna'tasikl nsitasuti'l-a'tukwaqnn, ktapekiaqnn aq elk amalkaltimkl-kijka' sa'se'wa'tuann aq e'wm na nsitasuti aq kina'masuti ntlukowaqnmk aq ankite'lmkik ta'nik weskowa'sianik kulaman apoqonmuitew lukwatnn natkoqwey ta'n klulkwi'titaq. Na iknmuik e'wmn ta'n wesko'tm (tela'tekemkewey, militekewinuey lukowaqn meski'k, l'nuoqta'w, amalukwaqn, aq me') aq nespiw etlmawaknutma'timkik ta'nik pejiankaptmi'tij lukowaqn aq etawey ukjiatew milpianikesultitaq.

Ki's nike' welsa'q na tela'tekey ntlukowaqnmk aq iknmuik paqamajo'tmnn ta'n L'nu'k, maw ta'nik se'k tleiwaltijik, telnmu'j wejku'a'tekemkek. *Nujitla'tekemkewey*, mussew ta'n tela'tekemkewey elukwatmap *Mi'kwite'tmn-iktuk*, e'wik eksuo'qonji'j "L'nu najinmu't, wesko'tk kina'muaqn L'nueyey." Ta'nik pejiankaptmi'tij lukowaqn kaqi'sk kikjiankamijik aq suel jipati'mi'tij wetmeiwinew muta nemitu'tij etlmlklukwey. Katu kluli'tij aq pipanimitij ta'n koqwey wesko'tm, telimkik etlaknutm, kaqi'sk wen paqalaitew kinsa apujqa'lukutew. Katu me' kijka' siawaknutmaiek, nsitasitew ta'n telaknutmaiek elk na etliankua'tu'tij ula militekewinuey lukowaqn, jel me' aq na kmu'j etlimislipko'tu. Ula kis tla'tekeyek iknmatiekl pile'l ankita'suataqnn, ankua'toq lukowaqn aq matnmmn a'tukwaqn "L'nu najinmu't, wesko'tk kina'muaqn L'nueyey."







# Ewi'kikîtijik

---

**Chris Creighton-Kelly** na militekewinuey milamu'k lukowaqn elukwatk, ewi'kikewinu aq nujewistoaq wesku'tk ta'n telnmitoq telo'ltimk, etliwskijinuip Apaqtuk aq wetakutk tpite'snk-ukjipenukewaqaq Apaqtukewaqaq. Canada Council-k etliapoqonmuetek 1989-91-ek na wejiapaq kisite'tasitn aq ten Aboriginal Arts Office aq Equity Office. 2011-ek, nekm aq France Trépanier-al toqowi'kmi'tip *Understanding Aboriginal Art in Canada Today* wjit Canada Council, aq 2012-ek, toqwimsnmi'tip mawiamskwesewey Audain Aboriginal Curatorial Fellowship wejiapaq Art Gallery of Greater Victoria-k.

**Rachelle Dickenson** na Nujanko'tekewinu Apoqonmuet Indigenous Art Department-ek National Gallery of Canada-q, aq naspit nuji-ilsitaqatijik wjit Aboriginal Curatorial Collective aq SAW Gallery. Maw Lisa Myers-al, toqwi-Nujanko'tekewinuwipnik wjit ala'sik mesua'taqn, *Reading the Talk*.

**Robin Metcalfe** na ewi'kikewinu, wesku'tk ta'n telta'suatk koqwey aq nujanko'tekewinu. Weja'tekemkek Apiknajt 2004-ek tellukwet Pema'toq/Nujanko'tekewinu wjit Saint Mary's University-ey Art Gallery Jipuktuk. Atel kisikaqinikanpuku't nuji-ilsitaqatijik wjit Canadian Art Museum Directors Organization.

**Ryan Rice**, na Mohawk tleiawit Kahnawakik, Kepeq, tellukwet Delaney Chair wjit Indigenous Visual Culture Ontario College of Art and Design University-k. Kekkunatl Master of Arts in Curatorial Studies wejiennitl Center for Curatorial Studies, Bard College-k, New York. Nikan Nujanko'tekewinu wjit IAIA Museum of Contemporary Native Arts Santa Fe-ek, aq ap me' eikl ta'n i'tlinujanko'tekewinuwip. Rice, maw iktikik kisa'tu'tip panta'tasitn Aboriginal Curatorial Collective aq nekm i'pma'toqop, nika' naspit nuji-ilsitaqatijik wjit Native American Arts Studies Association.

**Dr Carla Taunton** na etlkina'muet Division of Art History and Contemporary Culture-iktuk wjit Nova Scotia College of Art and Design University-k (NSCAD) aq asua'sit telkina'muej Department of Cultural Studies-k Queen's-ek. Taunton, wetakutk Apaqtukewaqaq ta'nik peita'pnik, nekm espikina'muinu ta'n welnenk L'nueyey militekewinuey lukowaqn aq teliksuejo'qwa'tekemkewe'l, Kanatiesuey militekewinuey lukowaqn, masquiknasikuo'kuome'l aq nujanko'tekewinue'l kina'masuti'l, aq telita'suti'l wjit minu'mlkikna'tmk L'nuiankita'suaqn, ikaluj L'nu'k aq knu'iltaqane'wasitn ta'n amsala'tasikîp peita'titek Apaqtukewaqaq.

**France Trépanier** na militekewinu, nujanko'tekewinu aq panuwijkatekewinu wetakutk Kanien'kéha:ka aq Wennujk. Toqwi-Pma'toq Primary Colours/Couleurs primaires initiative, na'te'l wejo'tmi'tij ika'tunew L'nueyey militekewinuey lukowaqn ta'n Kanatiesuey militekewinuey lukowaqn wesko'tasik. I'tllukwep First Secretary wjit Kanatiesuey kippno'l, Cultural Affairs Canadian Embassy Paris-k, na'te'l elk pema'toqop Centre for New Media, Canadian Cultural Centre-iktuk.

**Pan Wendt** wejiennitl ukt-M.A.-ml Williams College-k aq M.Phil.-al Yale University-k. Nujanko'tekewinu wjit Confederation Centre Art Gallery-k weja'tekemkek 2010-ek, aq toqwi-Nujanko'tekewinuit wjit Art in the Open-ek, Charlottetown-ewey kujmuk pemiaq militekewinuey mawita'mk.

# Militekewinu

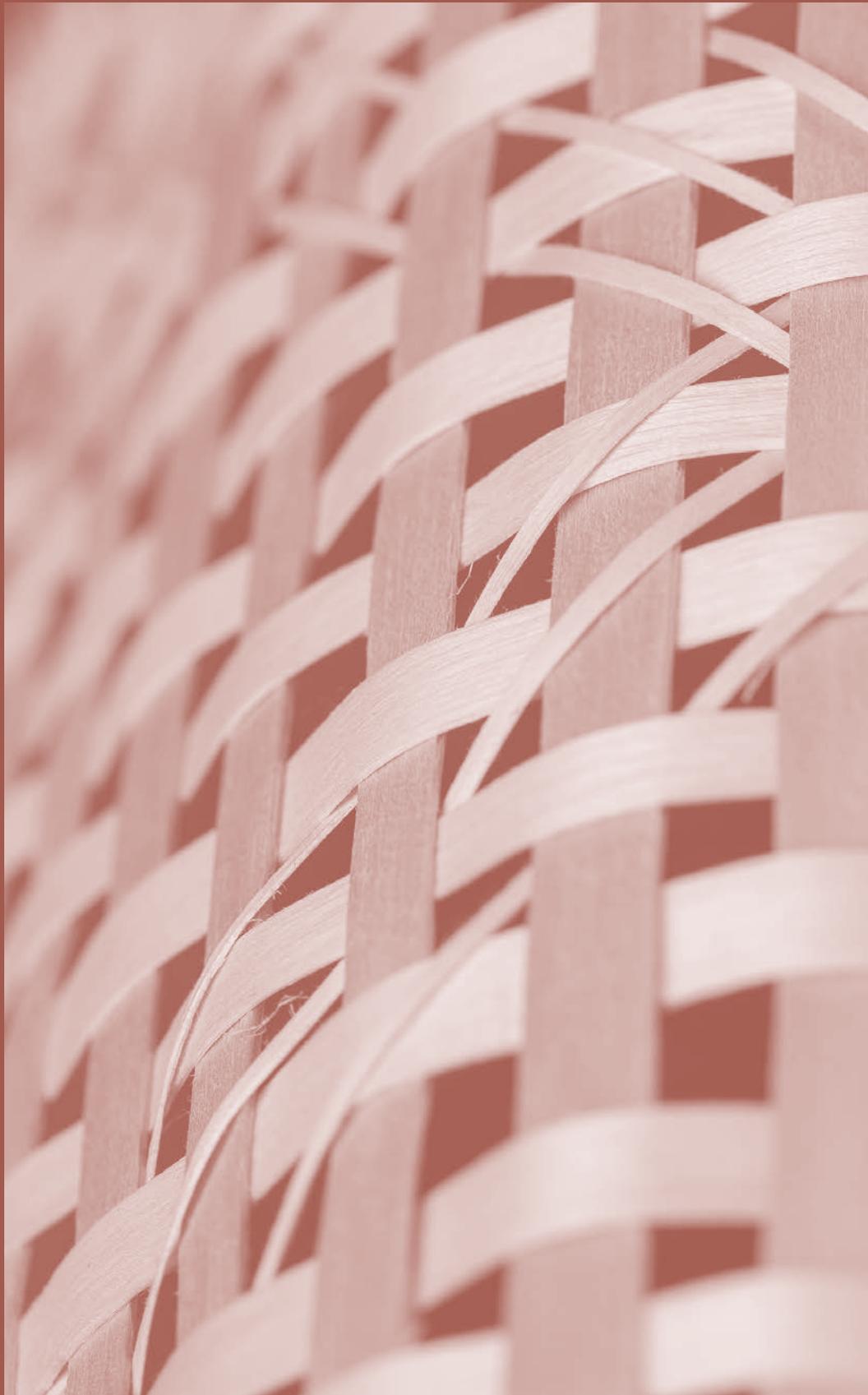
**UL'sela Ja'nsn** ukkwitl Taie'n Ja'nsnal, uji'juaal Ettíl aq Hawít Ja'nsnewijik aq pitu'uji'juaal Kalolin aq Lo'tti Ku'ltewijik. Maljewe'juitek mawo'ltipnik ukkwitl, pitu'ukumitl aq pitu'umijkamijl Weko'komaq ta'n etek Whycocomag, NS. Na'te'l kisipkojilietek kina'muo'kuomk, wijikmaji kisite'tmi'tip me' klu'ltis liwsulti'tij Essísokonik ta'n tleiwulti'tij aq ta'n uktli'sutimuow kitk nujikina'mua'tijik aq mijua'ji'jk e'wmi'tip.

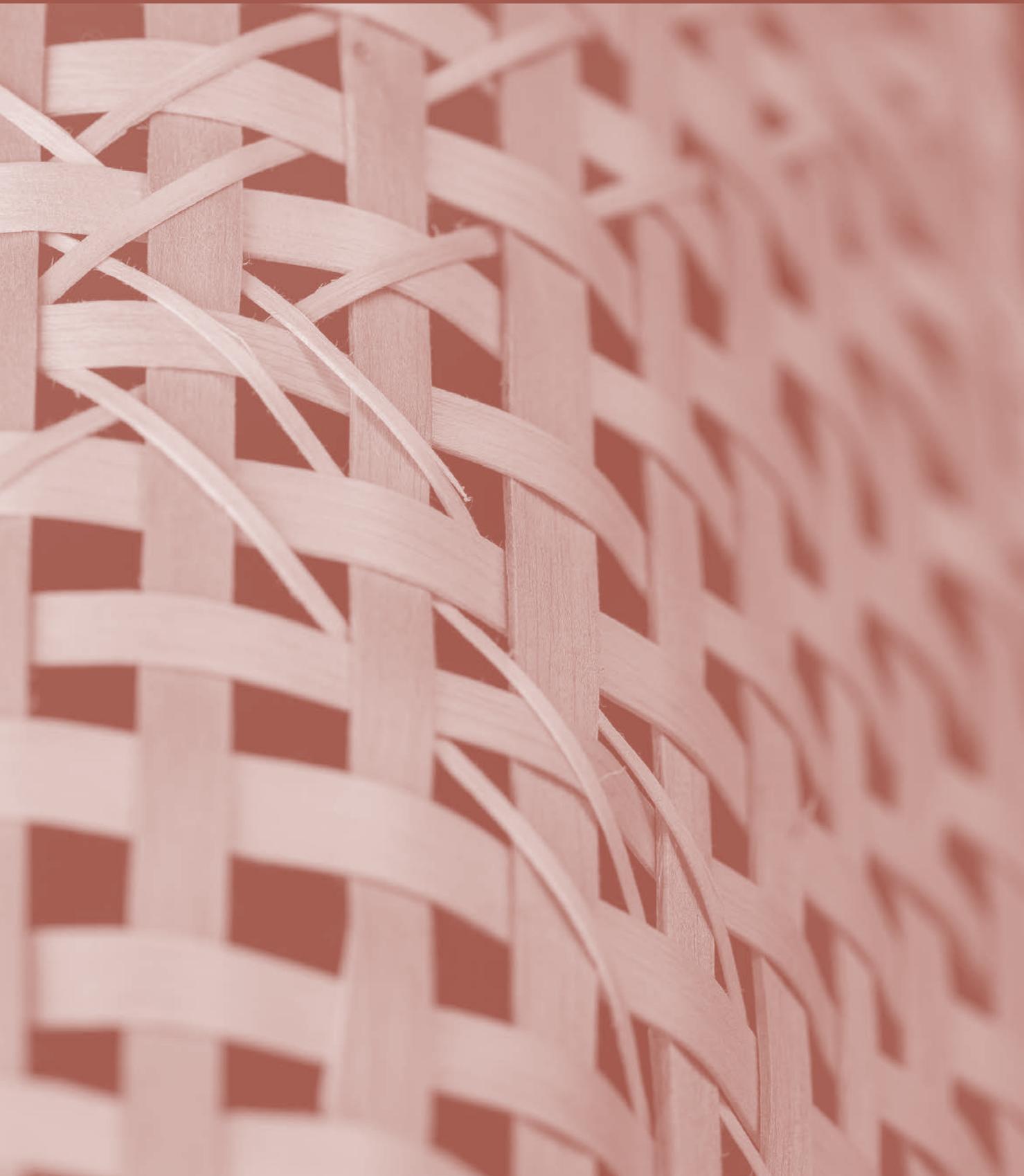
L'sela kekina'masip Theatre Cape Breton University-k, aq 2000-ek eliwsip Jipuktuk najilukwen Mi'kmaw Native Friendship Centre-iktuk. Kaqa'toqop Bachelor of Fine Arts wjit Interdisciplinary Studies Nova Scotia College of Art & Design-iktuk.

Uktlukowaqn neio'tasik mesua'taqniktuk kitk Kanataq aq se'k weja'tekemkek kaqkina'masitek 2006-ek. Nekm meski'k ika'toq elukwatmik militekewinuey lukowaqn e'wmik tela'tekemkewey aq wesko'tmik lukowaqn mesua'taqniktuk. Militekewinuey lukowaqn ta'n mu sa'q kisa'toqol na *Ke'tapekiaq Ma'qimikew: The Land Sings*, wjit nekla mawlukwetaq militekewinu'l elukwatmi'tij pekijiaq tela'tekemkewey ta'n ketapekietasik, ktapekiaqn wejiaq maqamikew ta'n telqamikek, aq *The Indian Truckhouse of High Art*, wjit ula lukowaqn ika'tasik mesua'taqno'kuomk aq milamu'k ta'n koqwey e'wasik aq weskowa'sik. L'sela aq ukte'piteml, Angella Parsons-al, elk mawlukwejik telwi'tusijik *KINUK*.

Ja'nsn ewi'tutíp wjit Salt Spring-ewey National Art Prize (2015-ek) aq Nova Scotia-ewey Masterworks Award (2016-ek). Mesnikíp Hnatyshyn Foundation-ey Reveal Indigenous Art Award (2016-ek) aq 2017-ek wete'kip Sobey Art Award.









**Mi'kwite'tmn**

(Vous souvenez-vous)

# Contents

---

83

**Processus. Ursula Johnson et l'art de mal faire**

*Rachelle Dickenson*

89

**le vide de la vitrine**

*Robin Metcalfe*

93

**Mi'kwite'tmites (Vous vous souviendrez de moi)**

*Ryan Rice*

136

**Ursula Johnson : Incarner des histoires de l'art autochtone**

*Carla Taunton*

141

**Weaving Memory: (de)Constructing Meaning**

*France Trépanier & Chris Creighton-Kelly*

145

**Entrevue**

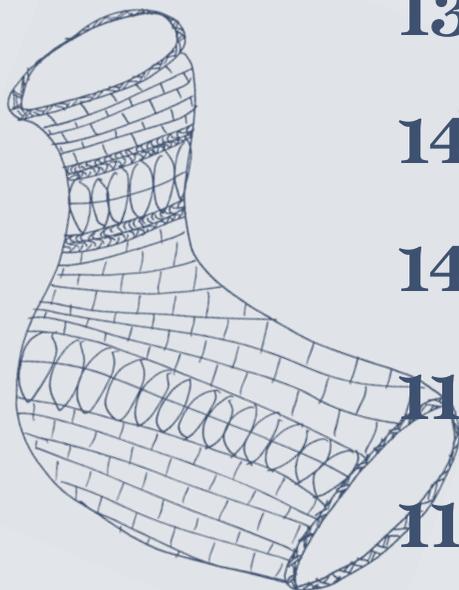
*Pan Wendt & Ursula Johnson*

114

**Contributeurs**

118

**A propos de l'artiste**



#2

# Processus. Ursula Johnson et l'art de mal faire

*Rachelle Dickenson*

---

**1** Sauf indication contraire, le contenu de ce texte reprend celui de ma conversation téléphonique avec Ursula Johnson en date du 14 juin 2015.

**Peu de temps après avoir débuté mes recherches** sur la pratique artistique d'Ursula Johnson, j'ai assisté à la présentation des recommandations de la Commission de vérité et réconciliation (CVR) à l'hôtel Delta, ici à Ottawa. Je me tenais dans le hall de l'hôtel parmi des centaines de personnes, et j'étais partagée entre des sentiments d'immense fierté pour les personnes présentes et celles qui avaient pris part à ce processus de cinq années en vue de la réconciliation, de désespoir devant ce qui avait été perdu et de rage face à la persistance des politiques ayant établi le système des pensionnats indiens. Peu après cette expérience, j'ai parlé avec Ursula au sujet de son travail, et plus précisément de sa performance *Processus* présentée dans le cadre de l'exposition itinérante *Mi'kwite'tmn (Vous souvenez-vous)*<sup>1</sup>. Tandis qu'elle décrivait l'exposition, mon désespoir, ma rage et ma fierté s'entremêlaient à ma perception et à ma compréhension de *Processus*. Il était de plus en plus clair que notre conversation était un prolongement de la performance et de ce que j'avais éprouvé lors de la présentation de la CVR. Notre échange fait partie intégrante du savoir autochtone et des valeurs qui sous-tendent les rapports avec les aînés, les artistes, la communauté et la famille.

Pendant que nous étions au téléphone, Ursula préparait du pain de viande et des poivrons rouges grillés pour la semaine, en préparation pour son travail d'interprète au Parc national et lieu historique national Kejimikujik, où elle présente aux visiteurs, ou les familiarise de nouveau avec, le savoir traditionnel mi'kmaq en leur faisant vivre des expériences liées au territoire. J'entendais les grincements de la porte du

four et les tintements légers du ménage tandis qu'elle me parlait, depuis sa résidence à Eskasoni, Cap-Breton, de l'exposition et plus particulièrement de sa performance intitulée *Processus*. Elle m'a expliqué que la performance était centrée sur les méthodes d'éclissage du frêne noir pour la fabrication des paniers mi'kmaqs. Notre conversation était merveilleusement modulée par sa voix et les sons réconfortants de la cuisine et du nettoyage, alors que j'étais assise à ma table de salle à manger à Ottawa, entourée de livres et de notes. Cela était pertinent, puisque sa pratique artistique est enracinée profondément dans son identité mi'kmaq, par le biais des rapports qu'elle entretient avec sa famille, sa communauté et sa langue, le tout étant soutenu par les liens avec son foyer. Entretissés parmi sa pratique critique contemporaine, ces éléments conjugués confèrent à son travail une pertinence conceptuelle, par delà les cultures, les époques et les disciplines.

Ursula expliquait sa performance clairement et simplement, et j'étais frappée par la profondeur de cette œuvre. La performance débute sur le territoire de sa résidence à Eskasoni, loin de l'espace de la galerie. Elle commence par choisir soigneusement un frêne bien droit, sans cicatrices ni branches basses, et en saison. Johnson se souvient de toutes ces choses expliquées par son grand-père<sup>2</sup>. Toutefois, Ursula choisit un arbre hors de saison et immature. En choisissant d'abattre un jeune arbre, Ursula rend manifeste le sentiment d'urgence qu'elle éprouve à propos de sa culture<sup>3</sup>. Dans une interview récente pour *Canadian Art*, elle confiait les paroles de sa grand-mère qui disait : « Je pense qu'il n'y a pas d'avenir pour la vannerie mi'kmaq, parce que les jeunes ne connaissent rien à propos de la forêt. Ils ne peuvent pas aller dans la forêt et vous dire la différence entre un érable rouge et un érable de Pennsylvanie, et encore moins comment et quand le récolter, ou quand l'apprêter<sup>4</sup>. » Cette citation décrit clairement tout ce qui a trait à la fabrication des paniers et ce qui se perd avec le déclin de ce savoir. Elle souligne également l'impact puissant du savoir et des coutumes autochtones, qui enrichit profondément notre manière de construire l'histoire de l'art. L'inclusion de ces modes de connaissance, transmis de génération en génération depuis des siècles, a transformé la recherche en histoire de l'art en une pratique culturelle plus pertinente et responsable.

Cette exposition montre l'urgence de reconnaître la relation entre la production artistique et le savoir. Le fait d'apprendre à identifier le bon arbre, dans ce cas-ci, est intimement lié à l'identité et au sentiment d'appartenance. Le fait de se tromper peut avoir de graves conséquences. Assurément, il existe dans l'histoire de l'art autochtone contemporaine et traditionnelle, un lien inexorable entre la production et le savoir culturel. L'apprentissage constitue une porte d'entrée, la fabrication est une réappropriation, et la performance ou la présentation est une expression de la continuité et de l'innovation du savoir. Moins les gens connaissent le territoire — par exemple, la délicatesse du frêne, sa longue période de germination et sa lente croissance, pourquoi il faut récolter les arbres en saison, et les faire tremper dans la rivière —, plus l'écart est grand dans la compréhension qu'ont les gens de leur rapport entre eux et de leur responsabilité les uns envers les autres, envers le territoire, leur culture et les générations futures. D'où l'urgence.

Ursula a partagé ses souvenirs à propos de la manière dont elle a commencé à réduire cet écart. « Je me souviens d'être allée voir mon grand-père en 2010, et de lui avoir dit "Je veux apprendre à récolter les arbres". Il s'est mis à rire. Il savait que je faisais partie des gens qui veulent tout apprendre de leur culture en 24 heures. C'était la mentalité expéditive<sup>5</sup>. » L'arbre hors-saison, choisi par Ursula sur la terre de sa famille et expédié à la galerie, sert à exprimer le débat sur la continuité et le contact avec la culture; il représente tous les enjeux liés à la perte de cette forme de savoir.

Tel que reflété dans le commentaire de son grand-père cité plus haut, un aspect

<sup>2</sup> Elissa Barnard, « Weaving Mi'kmaq history », *The Chronicle Herald*, 4 juin 2014, consultée le 14 juin 2015, <http://www.thechronicleherald.ca/artslife/1212297-weaving-Mi'kmaq-history>.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Alison Cooley, interview avec Ursula Johnson, « Ursula Johnson Q&A: Of Craft and Cultural Survival », *Canadian Art*, 4 juin 2015, consultée le 13 juillet 2015 <http://canadianart.ca/features/ursula-johnson>.

<sup>5</sup> Ibid.

de cette perte est réalisé dans les retombées écologiques de son projet. Ursula m'a décrit comment elle s'est colletée avec l'impact immédiat et l'impact à long terme de sa performance. Lorsque l'exposition aura cessé de circuler, elle aura abattu neuf arbres, ce qui correspond, d'après ses calculs, à environ neuf cents ans de croissance. Elle a dit que les frênes mettent beaucoup de temps à germer, et que le frêne noir requiert un climat très particulier pour sa croissance. Ces facteurs, alliés à l'infestation alarmante de l'agrile du frêne, un insecte qui s'attaque aux frênes et les tue, ont amené Ursula à s'interroger sur la pertinence de sa performance. Cela valait-il neuf arbres, et si oui, pourquoi ? Quelle est la valeur de son expérience et de la nôtre en relation avec des arbres menacés et intimement liés à notre expérience et à notre compréhension de la culture mi'kmaq ?

Ursula a installé l'arbre dans la galerie; au moyen d'une hache, elle s'est démenée pour le fendre en deux, puis en quatre, en hâte — à l'image de l'urgence et de l'angoisse liées à la perte et à la réappropriation des savoirs autochtones. Elle m'a dit que cette performance est un processus et traite du processus, vécu sur les plans émotionnel et physique. L'effort physique et émotionnel éprouvé est un prolongement de sa lutte pour la préservation du savoir mi'kmaq, résultant de la colonisation et de préoccupations écologiques qui vont en s'aggravant.

Ursula a décrit comment elle a mal fendu le tronc, comment elle a choisi de ne pas suivre le grain du bois, de manière à rendre plus difficile le débitage en planches. Elle s'est démenée en taillant le tronc à coups de hache, s'assurant que les planches allaient se tordre lors de l'éclissage, et qu'il serait impossible de les marteler pour les aplatir. Lors de sa première performance, Ursula s'est rappelée les enseignements de son grand-père suffisamment bien pour savoir comment préparer l'arbre de la mauvaise façon. À force de répéter la performance, elle a acquis de l'habileté pour préparer l'arbre correctement, tout en réprimant ce savoir. Elle a performé son manque de connaissances, même si elle avait acquis des connaissances et de l'expérience.

L'espace performatif était aménagé comme un espace de démonstration pour le public, apparemment venu pour regarder une artisane autochtone démontrant un art en déclin, et comment son identité autochtone transforme son ignorance en un savoir « ancien et traditionnel », proposant une expérience « authentique ». Lorsqu'elle m'a raconté cela, nous avons ri ensemble : je me souviens effectivement d'une époque à laquelle mon identité mixte faisait de moi une experte de fait sur tout ce qui était « indien ». Elle a repris son sérieux lorsqu'elle a parlé du rôle du public comme partie intégrante de la performance du processus, de l'échange et, dans certains cas, du soutien reçu des personnes venues voir la performance.







Elle a pu partager sa frustration de mal faire les choses et comment les visiteurs ont commencé à intégrer « leurs propres responsabilités ou habitudes de consommation », ou sont simplement venus s'asseoir et bavarder pendant qu'elle travaillait. Cet aspect de la performance a des répercussions bien au-delà de la galerie, parce qu'Ursula crée un espace de rapprochement : elle jette des ponts entre les savoirs, elle cultive des relations qui remettent en question les stéréotypes, elle réaffirme les liens de communauté et en crée peut-être des nouveaux.

Ce rapprochement est inscrit dans la transformation de l'arbre. Tandis qu'Ursula expliquait comment elle luttait émotionnellement et physiquement avec l'arbre tout en continuant la performance et la répression de ses connaissances, je me suis souvenue de certains des commentaires et questions que j'avais reçus de personnes non autochtones après la présentation de la CVR. Particulièrement, lorsqu'Ursula a décrit ses sentiments pendant qu'elle réduisait l'arbre en bandes, en éclisses et en copeaux répandus sur le sol, je me suis rappelée que les personnes avec qui j'ai parlé étaient perturbées par ce qu'elles avaient appris de la couverture médiatique de la présentation de la CVR : le génocide commis contre les peuples autochtones dans un pays qu'elles croyaient bienveillant. Ce nouveau savoir leur faisait beaucoup de peine pour les peuples autochtones et le succès avec lequel cette information avait été occultée. Il soulignait l'étendue de leur ignorance, surtout lorsqu'elles apprirent l'ampleur et la durée des abus dans les pensionnats indiens, les études médicales et les décès d'enfants. Alors que je note mes idées sur cette partie de notre conversation, je me souviens que le processus de choc, de deuil et d'intense indignation a procuré à certaines personnes un urgent désir d'en apprendre davantage, de comprendre en quelque sorte cet héritage et leur position dans cette histoire particulière. Ce processus d'apprentissage était douloureux et les a laissées avec un sentiment d'impuissance. Dans certains cas, elles ont développé une conscience plus aigüe du système des pensionnats indiens et du rôle que la nation a joué, et continue de jouer, dans ce système.

À la fin de chaque performance, après avoir systématiquement réduit l'arbre en bandes et en copeaux, et avoir lutté pour réprimer ce qu'elle sait, Ursula balaie soigneusement toutes ces parties de l'arbre pour les mettre en caisse. Pour elle, ces morceaux ne sont pas des « ordures » ni des rebuts résultant de la performance, mais plutôt un prolongement de la performance, une composante intégrale, du point de vue pédagogique. J'imagine que chaque morceau représente une brique de connaissance, et peut-être de changement, emportée de la galerie vers l'esprit des visiteurs. Ces morceaux expédiés chez Ursula seront transformés en une expression de l'impact de la performance sur Ursula, et sa performance vivra sous une nouvelle forme, auprès de nouveaux publics. Ils transmettent ce que les grands-parents d'Ursula lui ont enseigné et comment elle transforme ce savoir pour le partager avec les autres.

*Traduit de l'anglais par Denis Lessard*

# le vide de la vitrine

*Robin Metcalfe*

---

**C'est dans un musée que j'ai vu** pour la première fois des restes humains.

Au milieu des années 1960, entre les âges de neuf et onze ans, j'habitais le centre de St John's, à quelques minutes de marche du musée de Terre-Neuve. Mes souvenirs d'enfance sont peut-être fragmentaires, mais ce dont je me souviens est très net et, d'après moi, d'une exactitude remarquable. Dans cet imposant musée du dix-neuvième siècle, je me souviens d'une salle plutôt encombrée, bordée d'armoires en bois vitrées. Au centre se tenait une longue vitrine basse autour de laquelle on pouvait circuler, dans l'espace exigu. À l'intérieur gisait le squelette d'un Béothuk, entouré de feuilles mortes, et portant les traces visibles de l'ochre rouge que les Béothuks se seraient appliqués ainsi qu'à leurs défunts, et d'où les Européens ont tiré la notion de « l'Indien rouge<sup>1</sup> ». Dans une vitrine murale attenante reposait un bébé momifié, également identifié comme appartenant au peuple béothuk.

C'est un de mes premiers souvenirs de la visite d'un musée. Rétrospectivement, c'est aussi l'un des plus troublants. Moins pour le jeune curieux de dix ans — captivé par l'expérience de découvrir, seul à seul, des personnes réellement mortes —, que pour l'adulte qu'il est devenu.

Je ne connais pas l'actuelle dernière demeure de ces deux dépouilles. L'exposition de restes humains dans les musées a été fortement désapprouvée dans le demi-siècle qui a suivi, lorsque plusieurs peuples indigènes se sont employés à les récupérer pour leur donner une nouvelle sépulture. Ce que j'ai vu il y a cinquante ans représentait un exemple particulièrement brutal de la manière avec laquelle les musées occidentaux ont traité les cultures indigènes, en s'appropriant les objets, les traces, les corps même des peuples indigènes, en les retirant de leurs contextes culturels et cérémoniaux, et en les présentant isolément comme des objets de curiosité.

James Luna s'est inspiré de cette histoire pour sa performance *Artifact Piece* (1985–1987) au musée de l'Homme de San Diego. Luna, un artiste pooyukitchum (luiseño) et mexicain-américain, s'est installé dans une salle consacrée à la présentation d'objets de la culture kumeyaay qui habitait jadis le comté de San Diego. Simplement

<sup>1</sup> « The Beothuk Indians – "Newfoundland's Red Ochre People" », *Historica Canada*, 6 décembre 2006, page consultée le 23 août 2015. [http://www.historica.ca/the\\_beothuk.php](http://www.historica.ca/the_beothuk.php).

vêtu d'un pagne de peau, il était étendu sur un lit de sable dans une vitrine, entouré d'objets associés à sa vie actuelle, comme sa musique et ses livres préférés, ainsi que des documents légaux et des cartels décrivant ses cicatrices.

Comme il est écrit sur le site Web de l'artiste, « tandis qu'ils approchaient de la "pièce d'exposition", plusieurs visiteurs du musée étaient stupéfaits de découvrir que le corps exposé était vivant, et même qu'il écoutait et observait le public du musée. De cette façon, le regard voyeur du spectateur était renvoyé, redirigeant le rapport de forces<sup>2</sup>. »

<sup>2</sup> James Luna. <http://jamesluna.com>. [Notre traduction.]

Les musées ont toujours eu l'aspect de tombeaux, de dernières demeures pour des objets qu'on a immobilisés et réduits au silence. Comme Luna, Ursula Johnson, dans *Mi'kwite'tmn (Vous souvenez-vous)*, rompt ce silence et déjoue le regard colonial unidirectionnel, dans un rapport à l'artéfact dirigé vers le spectateur, en affirmant l'autonomie indigène.

Les vitrines de Johnson, dans la Grande salle muséologique, sont vides. Elles sont remplies de ce vide, hantées par les images fantomatiques des paniers mi'kmaq traditionnels gravés sur les parois intérieures de leurs sommets en plexiglas. Basées sur les dessins réalisés par l'artiste et prenant comme modèles les paniers confectionnés par son arrière-grand-mère, Caroline Gould, ils se dérobent au spectateur : on ne peut les toucher directement. Ce refus dénote la perte et la frustration : la frustration du visiteur moyen (sans doute Blanc et colonisateur) qui souhaite aborder la culture indigène, et celle de la personne indigène de la génération de Johnson, qui sent le besoin de revendiquer une culture matérielle et orale juste au moment où elle se perd.

Les objets dont l'absence remplit les vitrines ne sont pas seulement « perdus » pour nous — les spectateurs colonisateurs comme les spectateurs indigènes — ; nous en sommes *privés*. Nous avons de moins en moins accès à la culture indigène « authentique », autant en raison des conséquences dévastatrices de l'histoire coloniale que par le refus des peuples indigènes vivants de laisser présenter passivement leurs cultures pour notre délectation en tant que voyeurs.

Toutefois, cette absence ne traite pas seulement de la dénégation. Elle ouvre aussi un espace pour un nouveau rapport au spectateur. Johnson a annoté ses dessins en mi'kmaq, consignnant (selon l'orthographe de Smith-Francis que le Grand Conseil des Mi'kmaqs, ou Sante' Mawio'mi, a accepté comme norme en 1982) les termes que son arrière-grand-mère lui a enseignés, et qui nomment les méthodes de fabrication des paniers en même temps qu'ils nomment les différentes parties du panier.

La langue mi'kmaq, qui fait partie des langues de la famille algonquienne de l'est, est une langue « polysynthétique » dont les verbes contiennent habituellement le sujet et le complément d'objet en même temps, et qui présente pour cette raison de longs « mots-phrases » plutôt que les unités discrètes nom-verbe-complément que l'on retrouve en anglais, en français et dans plusieurs autres langues indo-européennes<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> « Syntax ». Mi'kmaq Language. Page consultée le 23 août 2015. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mi%27kmaq\\_language](https://en.wikipedia.org/wiki/Mi%27kmaq_language)

Prenons par exemple l'expression *apitaqpa'tasik*, qui survient à plusieurs reprises dans les dessins de Johnson. Comme j'ai entendu l'artiste la dire plusieurs fois, je trouve qu'elle me saute aux yeux maintenant lorsque je passe devant les vitrines, résonnant dans ma tête comme le ver d'oreille génial d'une chanson dont on ne peut s'empêcher de se souvenir. *Apitaqpa'tasik*.

L'expression dérive de *apit-* ou retour, comme dans *apaja'sik*, ça retourne, ou *apaja'tasik*, c'est retourné. La partie centrale de l'expression, *-aqpa'ta-*, fait référence à l'enfilage, au liage, au laçage, au tressage et au nouage. Finalement, le suffixe *-sik*

4 Diane Mitchell, traductrice mi'kmaq basée à Listuguj, dans une communication par courriel avec l'auteur, 30 juillet 2015. Mitchell utilise à la fois l'orthographe de Listuguj dont l'usage est répandu dans le nord du Nouveau-Brunswick, et l'orthographe de Smith-Francis qui représente la norme en Nouvelle-Écosse, et auquel se conforme la présente publication.

5 Ursula Johnson, conversation avec l'auteur, 6 août 2015.

indique que ce qui est nommé est inanimé<sup>4</sup>. Selon Johnson, l'expression telle qu'employée par son arrière-grand-mère, signifie « C'est lié, et re-lié », en référence au fait de rabattre et rentrer un élément de la construction du panier<sup>5</sup>.

La décision prise par Johnson de légender les dessins est venue de la remarque de Caroline Gould adressée à son arrière-petite-fille, à l'effet que dans la transmission du savoir-faire de la vannerie, se transmettait également la langue mi'kmaq, puisque ses formes d'expression sont étroitement liées à des gestes créatifs et des modes d'action précis. À première vue, ces textes paraissent élégiaques, comme les épitaphes d'une manière de vivre presque disparue. (Ils révèlent aussi l'absence d'une personne, et le souvenir qu'à Johnson de son arrière-grand-mère aujourd'hui décédée.)

Et pourtant... Les commentaires de Gould ont incité Johnson à apprendre tout ce qu'elle pouvait à propos des méthodes traditionnelles de la vannerie mi'kmaq, produisant un ensemble complexe, contradictoire et richement allusif d'objets et d'activités performatives, dont les exemples occupent les salles voisines de l'Espace performatif et de la Salle d'archives. Et maintenant ces mots s'expriment par eux-même tandis que je passe, ils m'instruisent, la vitrine réplique au commissaire de l'exposition, l'artéfact refuse de se taire.

*Apitaqpa'tasik.*

Dans *Tressage de panier*, une performance créée en 2011 sur l'île Manitoulin, Johnson a tressé autour d'elle un grand panier ayant l'aspect d'un cocon, tout au long d'une journée d'été. Comme les autres performances d'endurance de l'artiste, celle-ci était très exigeante en termes de résistance, puisque l'artiste devait contracter ses muscles alors qu'elle était confinée dans une position de plus en plus restreinte ; elle ne pouvait ni se soulager, ni se sustenter. On pense de nouveau à Luna, qui s'enferme dans l'espace limité de la vitrine.

Dans ce cas, on peut concevoir le panier comme un piège ou une prison. Le piège de la production de marchandises kitsch pour les touristes, qu'alimentent plusieurs cultures matérielles indigènes. La prison d'une identité imposée par les institutions coloniales, un concept réitéré dans une autre œuvre de Johnson, *L'nuweli'tik (Nous sommes des Indiens)*. Dans cette série en développement, elle crée des « bustes » tressés autour de la tête et des épaules d'individus, des « portraits » qui masquent paradoxalement leurs traits et dont les titres se limitent au numéro d'inscription des sujets selon la Loi sur les Indiens.

Selon James Luna, le travail des disciplines de la performance et de l'installation, comme le fait Johnson, « offre une occasion sans pareil pour les Indiens de s'exprimer à travers les formes d'art traditionnelles de la cérémonie, de la danse, des traditions orales et de la pensée contemporaine, sans faire de compromis<sup>6</sup>. » Dans l'Espace performatif, Johnson se dépense et s'épuise dans une lutte futile pour transformer un tronc de frêne en éclisses, et le fait délibérément de la mauvaise manière. *O'pltek* — ce n'est pas juste, pour emprunter une expression utilisée par l'artiste pour désigner les objets hybrides et fantaisistes aux allures de paniers, que l'on retrouve dans la Salle d'archives. Sa performance *Processus* laisse derrière des *pu'tlaqn* ou copeaux, que les visiteurs traînent sous leurs pas dans la galerie, un surplus de matériaux qui contamine l'espace immaculé du musée, une trace sinueuse de la présence de l'artiste. Johnson accomplit son art dans le musée, elle l'habite en tant que présence qui vit, respire et transpire.

Dans sa manifestation classique, le musée est un tombeau, et pour l'habiter, il faut être mort. Et pourtant, le musée est aussi une institution révolutionnaire, apparue au

6 James Luna, « Allow Me to Introduce Myself. » Page consultée le 23 août 2015. <http://www.jamesluna.com>. [Notre traduction.]

7 Karsten Schubert, *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, Londres, Ridinghouse, 2009.

moment où les pauvres et les déshérités de la société ont revendiqué les trésors amassés par le roi<sup>7</sup>. Le musée fut toujours un lieu contesté. L'activisme culturel des artistes indigènes a la capacité de faire du musée un espace d'habitation, dans lequel la culture indigène peut vraiment vivre, en inversant ses rapports spéculaires, en incitant les silencieux à la parole.

C'est dans l'esprit de l'héritage révolutionnaire du musée que j'ai saisi la chance, en tant que directeur et conservateur de la galerie d'art de l'Université Saint Mary's, de présenter *Mi'kwite'tmn*, lorsque Johnson m'en a proposé le concept. C'était l'occasion de repenser et de renouveler la voix de l'institution. Réduire au silence la voix autoritaire du musée, pour mieux entendre et amplifier la voix d'une artiste indigène, la voix d'une tradition culturelle dont elle est le véhicule (hésitant, imparfait, mais passionné), et la voix de formes culturelles vivantes, autrefois réduites à des artefacts par l'institution. Employer l'autorité même de cette voix au service de l'indigénité contemporaine. Mettre en doute de manière radicale les présuppositions qui fondent les institutions. Les projets comme *Mi'kwite'tmn* n'offrent pas aux institutions une simple critique à laquelle elles doivent passivement se soumettre, mais plutôt l'occasion de participer activement à leur propre transformation et à celle de la société qu'elles servent.

En 2013, lors d'un congrès des directeurs et directrices de musées à Vancouver, j'ai visité le MOA, anciennement connu comme le Musée d'anthropologie, et réputé pour ses collections incomparables d'objets de la culture matérielle indigène de la Côte ouest, dont des mâts totémiques. La décision prise par l'institution d'être identifiée par ses initiales représente une intégration de l'héritage colonial qui hante l'anthropologie et les autres disciplines pratiquées par les « ologues » auxquels Johnson réfère souvent. En désaccentuant le mot « anthropologie », le MOA a choisi de décentrer son autorité intellectuelle coloniale et de recentrer sa mission sur les objets matériels et les cultures vivantes dont ils constituent une partie.

Durant cette visite, j'ai rencontré la jeune artiste kwakwaka'wakw/haïda Meghann O'Brien, qui travaillait au MOA comme artiste en résidence. Le musée lui donnait accès à sa collection de couvertures kwakwaka'wakw, lui permettant de les retirer de l'isolement protecteur de la vitrine ou de la chambre forte afin de les manipuler et d'en analyser les motifs tissés. Cette recherche alimentait le tissage contemporain qu'O'Brien effectuait dans la même salle, reconstituant la mémoire culturelle par le biais de sa présence corporelle active au cœur de l'archive du musée.

Vous souvenez-vous? Vous vous souvenez. L'une ou l'autre de ces phrases peut servir de traduction du titre *Mi'kwite'tmn*. Sous forme de question, elle sous-entend une perte, un regard en arrière empreint de nostalgie. Sous forme d'énoncé, elle agit comme une affirmation, une exhortation peut-être. Elle regarde en avant, vers un avenir où la mémoire culturelle des peuples indigènes fait partie intégrante de la vie contemporaine : non plus un spectre, mais une présence vivante au sein d'une culture en évolution.

*Traduit de l'anglais par Denis Lessard*

# *Mi'kwite'tmites* (Vous vous souviendrez de moi)

*Ryan Rice*

---

**Ursula Johnson « performe » la culture** — une culture en transformation constante, une culture censée être sur le bord du déclin et une culture qui trouble les attentes des colonisateurs. Pour Johnson, performer la culture va au-delà du déguisement, au-delà de l'acte de « jouer à l'Indien » devant un public et de rester figée sous les effets tenaces d'un génocide culturel. Performer la culture est un exercice d'endurance qui passe par une série d'actions visant à réactiver la tradition, à construire une économie créative, à éveiller les souvenirs et à maintenir une présence expressive. Dans son corpus d'œuvres en cours, Johnson observe et performe littéralement le poids de la continuité culturelle qui lui a été imposé, à elle aussi bien qu'à sa génération et à sa nation. Le fardeau est lourd, mais cette charge récurrente, appropriée involontairement (ou à l'improviste), est capable de soutenir les fondations aussi bien que de les ébranler. Ces fondations, englobant tout l'héritage mi'kmaq, sont constamment remises en cause, collectivement, et soulèvent la question suivante : Comment pouvons-nous conserver notre culture et la faire avancer ? Notre langue ? Notre tradition ? Notre authenticité ?

Caroline Gould, l'arrière-grand-mère de Johnson, et Ethel Johnson, sa grand-mère, qui ont toutes deux transmis la tradition de vannerie mi'kmaq, comptent parmi les nombreuses aînées qui, d'un océan à l'autre, ont réfléchi à ces questions tout au long de leur vie. Chacune a ouvertement abordé l'impact critique à partir duquel les

processus de création et le langage visuel contribuent positivement à la construction des nations, au maintien de la culture et à la fluidité. Leur lien au processus artistique et à la performance de la culture brasse le langage ; il brasse les aspirations politiques des Autochtones ; et il démontre à la fois les changements qui se succèdent et la continuité dans la culture autochtone. Que le savoir visuel traditionnel de Johnson lui ait été transmis de manière sporadique ou qu'il soit invoqué de façon intuitive depuis des générations, sa famille a distinctement approché, tressé et manipulé les pratiques et les protocoles traditionnels mi'kmaqs, que ce soit individuellement ou collectivement. Ce qui a été tissé au fil du temps contient des récits de survivance complexes et critiques. Comme Johnson, celles de sa lignée matriarcale ont performé la culture pour préserver un véritable esprit de souveraineté.

Tout au long des diverses itérations de *Mi'kwite'tmn* (*Vous souvenez-vous*), Johnson réexamine les tristes récits qui sont contenus et se croisent dans les traditions de vannerie mi'kmaq, pour déconstruire les notions d'ascendance, d'identité et de pratique culturelle qui sont inscrites dans leurs formes et leurs fonctions. L'obstacle représenté par l'absence de culture matérielle dans la Grande salle muséologique de Johnson renvoie aux pratiques d'exposition ethnographique qui répriment la fonctionnalité artisanale d'un objet, tout en rendant invisibles l'individu et le corps collectif. Johnson présente l'effacement, qui résulte de l'exploitation coloniale, sous forme de traces étherées issues de la culture matérielle mi'kmaq gravées sur des boîtiers (ou vitrines) en plexiglas qui enchâssent, préservent et reportent la continuité culturelle. L'absence de l'objet nous oblige à reconsidérer sa présence, soulevant la question : Qu'est-ce qui manque et où est-ce allé ? Ainsi, pour avancer, elle va à l'encontre du vide et de la distance qui existent dans les pratiques de présentation ethnographique. *O'pltek* (*Ce n'est pas juste*), un assemblage de formes trafiquées, propose une série d'objets tressés dysfonctionnels, c'est-à-dire dépourvus d'utilité. Les sculptures hybrides de Johnson provoquent et performent la culture en montrant comment la dynamique du savoir créatif existe et perdure dans des actes vigoureux de revendication et de renouveau. Chacun des objets tangibles qu'elle place dans la Salle d'archives contient des récits alternatifs, laissés ouverts à l'interprétation du public, dans lesquels l'intention et la fonction des formes mi'kmaqs traditionnelles sont écartées. Johnson invite les membres du public à définir et à inventer des étiquettes de « style muséal », en créant eux-mêmes des origines pour chaque objet, en le nommant, le classifiant et le catégorisant. Le spectateur ou la spectatrice est invité à accéder aux objets en exécutant des procédures muséologiques traditionnelles et à les évaluer en lien avec sa propre expérience contemporaine, qu'elle soit mi'kmaq ou non. Johnson passe en revue les données ainsi réunies, ce qui lui permet de transférer le savoir inventé de son choix à un nouveau récit qu'elle offre au public. Cet engagement dans l'objet manipule et articule à la fois l'identité et l'objectification de chacun, et ce de façon ambiguë, et renverse le cadre fortifié de l'action institutionnelle et occidentale, fracturant l'ensemble dans le temps.

La critique conceptuelle que fait Johnson de l'identité évoque, sur un mode métaphorique, les classifications historiques et les provisions discriminatoires imposées aux peuples autochtones qui sont soumis à la Loi sur les Indiens du Canada. Dans sa série complémentaire et auxiliaire de performances *L'nuwelti'k* (*Nous sommes des Indiens*), Johnson intervient dans le système de codification contraignant qu'ont enduré, saisi et rejeté les nations autochtones. *L'nuwelti'k* est une série de portraits en cours dans laquelle Johnson documente la pluralité des taxonomies inscrites dans les 200 codes d'appartenance légiférés et révèle les identités forcées qui déterminent qui est un « Indien ». Elle crée des preuves pour articuler et commémorer une identité racialisée, légale et cataloguée, afin de la préserver et de la résoudre, mettant ainsi au jour les

pratiques coloniales et les instruments sociaux construits qui façonnent les barèmes de validation et d'authenticité.

Ces identités fixes sont issues de « codes coloniaux [complexes et controversés] qui se répercutent dans le temps et l'espace pour traverser et construire l'identité autochtone et l'affiliation tribale [...]. [L]es codes qui déterminent qui est un Indien définissent également les frontières tribales des nations autochtones dans les États-nations et ils testent les limites de l'auto-détermination autochtone. Cependant, tout comme les règles coloniales de l'enrôlement indien, les politiques d'appartenance autochtone basées seulement sur le degré de sang ou l'origine paternelle occultent, voire effacent les constructions culturelles et communautaires définissant qui est un Indien<sup>1</sup>. » Ces identités inscrivent les nations souveraines dans des catégories génériques, historiques et limitées, de la même manière que les musées contraignent la culture autochtone, matérielle et autres, dans le temps.

1 Gail Guthrie Valaskakis, « Blood Borders: Being Indian and Belonging », *Indian Country: Essays on Contemporary Native Culture*, Waterloo, Ont., Wilfred Laurier University Press, 2005, p. 212. [Notre traduction.]

2 Pour un résumé de la Loi sur les Indiens en anglais, sa définition, son histoire et ses effets, voir Karmen Crey et Erin Hanson ; consulté le 7 juillet 2015, <http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/home/government-policy/the-indian-act/indian-status.html>.

La classification d'« Indien » au Canada est une identité légale, sanctionnée par la Loi sur les Indiens de 1876. Johnson procède à une annonce publique et invite les individus qui s'identifient eux-mêmes comme étant des « Indiens » à venir poser pour leur portrait à partir des critères énoncés dans la Section 6<sup>2</sup>. Johnson prolonge l'appel pour inclure les révisions du projet portant sur les catégories de statut et de non-statut appelées 6(1) et 6(2). Les catégories de qualification incluent les individus vivant sur réserve ou hors réserve, les femmes émancipées/non émancipées, les hommes émancipés/non émancipés et aussi ceux qui ont reçu leur statut de la Première Nation Qalipu Mi'kmaq de Terre-Neuve. Les étiquettes pour cette entreprise de Johnson sont déjà définies, mesurées et confirmées par le gouvernement canadien, en reconnaissance du fait que la négociation de sa propre identité autochtone (personnelle et collective) est contrôlée et limitée. Bien que les limitations soient renforcées et policées à divers niveaux gouvernementaux (appartenance, administration, taxation, éducation, santé, etc.), s'identifier comme « Indien » produit plusieurs degrés d'abstraction.

Comme pour ses paniers et ses sculptures, Johnson décline ici au temps présent les matériaux et les méthodes mi'kmaq usuels pour consolider les textures naturelles des éclisses de frêne comme processus de réinvention de l'identification « indienne ». Sur la tête des modèles de chaque portrait, elle tresse une forme ressemblante complexe, empreinte d'une histoire incomprise systématiquement intégrée dans le courant dominant. Ses actions exposent un buste tressé élaboré, façonné pour transmettre la présence d'un individu qui, toutefois, demeure anonyme. Cette construction visuelle manifeste une transformation qui ne montre que ce qu'on peut voir en public. *L'nuwelti'k* (*Nous sommes des Indiens*) relègue au privé la violence et le traumatisme coloniaux encodés dans les corps et les esprits « indiens ». Les données sur l'étiquette comprennent l'identité contemporaine du modèle, incluant le genre, l'appartenance ou le code de registre, et la date de réalisation. Le portrait tressé reprend la fonction du panier, en tant que contenant qui renferme quelque chose. L'action performative de Johnson donne lieu à du savoir, créant une impression ou une présence qui lui permet d'explorer l'identité au-delà d'une législation condescendante, pour recoder et performer l'indigénéité.

Johnson compare et oppose la présence physique de *L'nuwelti'k* et l'absence tangible de *Mi'kwite'tmn*. La présence des portraits et la nature sombre et invisible de ces objets singuliers nous obligent à revoir comment l'indigénéité a besoin d'être négociée avec logique pour que nous comprenions notre absence dans le récit dominant. Anticipant les impressions laissées par ce qui est perçu, visible ou invisible, elle dit : « Les deux objets agissent comme contenant préservant la mémoire d'une expérience,

3 Correspondance avec l'auteur,  
le 14 août 2015.

mais en même temps l'expérience n'est pas immédiatement donnée au spectateur dans chaque cas. Ce n'est qu'en réfléchissant méticuleusement qu'on peut commencer à imaginer l'expérience<sup>3</sup>. »

L'œuvre importante de Johnson et sa capacité de performer la culture transforment le cadre essentialiste occidental qui avait été placé sur la culture autochtone en quelque chose d'autre. Elle y arrive en complexifiant d'infinies pratiques artistiques, celles qui sont obligées de rivaliser avec des binaires prescrits : art/artisanat, traditionnel/contemporain et centre/marge. Johnson réagit à des expériences enracinées et codifiées de ce type en entrecroisant obstinément des frontières rigides pour exécuter des actes créatifs de résistance culturelle. En contestant les systèmes de savoir coloniaux imposés, autoritaires et fixes, Johnson ranime et refaçonne son propre savoir inhérent, revivifiant et restaurant du coup notre mémoire et faisant en sorte que nous en devenons responsables.

*Traduit de l'anglais par Colette Tougas*

# Ursula Johnson : Incarner des histoires de l'art autochtone

*Carla Taunton*

---

*Mi'kwit'nmn (Vous souvenez-vous)* est une exposition à multiples facettes qui incarne diverses histoires de l'art autochtones. Installée dans la Saint Mary's University Art Gallery, les trois espaces d'exposition de la présentation monographique d'Ursula Johnson — la Grande salle muséologique, l'Espace performatif et la Salle d'archives — animent l'ensemble de la galerie et la transforment en une incarnation de l'histoire autodéterminée de l'art autochtone. À cette fin, cette exposition évoque avec force une archive autochtone vivante, elle donne une forme visuelle à la continuité culturelle et fait appel à une représentation de la continuité entre différentes époques de production culturelle autochtone.

Les définitions et les méthodes qui caractérisent l'histoire de l'art autochtone mettent en cause les approches historiques euro-centriques qui ont généré un corpus de textes sur les peuples et les pratiques artistiques autochtones plutôt que *pour* ou *par* les peuples autochtones. La mise en avant de la souveraineté et de l'autodétermination autochtones constitue un glissement fondamental, passant d'une histoire de l'art occidental à une histoire de l'art autochtone. Ce concept d'une histoire de l'art autochtone, ou plutôt de plusieurs histoires, renvoie à la multiplicité, à la diversité et au caractère distinct des nations, des cultures et des expériences autochtones. Cette transformation de méthodes, de pratiques et de cadres est un acte de décolonisation, toujours en cours,

qui resitue les points de vue et les savoirs autochtones, partant des marges du discours académique et muséologique propre au colonisateur pour se retrouver au centre. Lorsque mobilisée, l'écriture-crédation de l'histoire de l'art autochtone peut indigéniser les galeries, les musées, les archives et les salles de cours.

*Mi'k'wite'tmn* participe à cette décolonisation, en privilégiant les points de vue, les expériences vécues, les histoires et les épistémologies autochtones, tout en révélant les institutions, les intentions et les histoires coloniales et leurs héritages contemporains.

Puisant dans les travaux de chercheurs comme Linda Tuhiwai Smith, la décolonisation de l'institution — galerie, archive ou académie — est un projet de *mémoire* qui résiste aux méthodologies et pratiques coloniales et les rejette. L'installation de Johnson dévoile clairement l'invisibilité qui caractérise, dans plusieurs cas, les pratiques muséologiques coloniales et les méthodes acceptées de collectionnement, de recherche et de présentation des savoirs autochtones (matériels, oraux et performatifs). En circulant dans les salles distinctes quoique reliées de *Mi'k'wite'tmn*, j'ai vu plusieurs concepts clés de l'histoire de l'art autochtone imaginés et incarnés : diachronique, holistique, vivant, interdisciplinaire et souverain. Des commissaires, des artistes et des chercheurs autochtones, comme Deborah Doxtator, Sherry Farrell Racette et Steven Loft, ont guidé et favorisé de nouvelles manières d'encadrer, de présenter et d'écrire sur les arts autochtones<sup>1</sup>. Par exemple, des commissaires et des chercheurs autochtones travaillent présentement à l'élaboration d'un nouveau langage et d'une nouvelle terminologie qui englobent les épistémologies autochtones et qui abordent les insuffisances de la langue anglaise ou française pour incarner et représenter les complexités des pratiques et des manières d'être autochtones habituelles. Une bonne part de ce travail urgent a émergé dans des écrits au début des années 1990. Par exemple, dans « Basket, Bead, and Quill, and the Making of "Traditional" Art », la chercheuse et commissaire mohawk Deborah Doxtator défend les subtilités du langage, de la métaphore et de la signification autochtones en lien avec la pratique culturelle autochtone. Elle avance ce qui suit :

Comme l'écriture pictographique sur des objets utilitaires — vannerie, poterie, vêtements — ou sur des ceintures de wampum, ces objets en tant que métaphores ne sont pas des transcriptions littérales de phrases linéaires, mais des concepts et des processus. Chaque symbole ne correspond pas à un phonème anglais ou français qui, lorsque lié à d'autres, forme un mot ou une phrase qui explicite une signification. Comme les mots dans nos langues, ils mettent en relief le mouvement et l'action, et ne signifie pas une chose mais plusieurs<sup>2</sup>.

Les travaux de Deborah Doxtator et de Loretta Todd mettent à mal les systèmes de classification linéaires et hiérarchiques de l'histoire de l'art et les approches anthropologiques occidentales que les chercheurs et les commissaires non autochtones ont utilisés historiquement pour écrire et présenter les arts et les pratiques autochtones. La cinéaste métis Loretta Todd, dans son essai « What More do They Want? », élucide la question complexe de l'utilisation d'une théorie culturelle occidentale pour contextualiser les arts autochtones.

Les théories cherchent à imposer une vision du monde et à assimiler ma vision dans les leurs, même lorsqu'elles prêchent la multiplicité [...]. Quand nous articulons la dichotomie entre le traditionnel et le contemporain, nous renvoyons au centre, reconnaissant l'autorité de l'ethnologue, de l'anthropologue, de l'historien de l'art, du critique culturel, du collectionneur. Nous sommes pris au piège du néo-colonialisme, avec le regard du connaisseur ou du consommateur, pour toujours emprisonnés dans un processus qui divise pour régner<sup>3</sup>.

1 Les artistes-commissaires autochtones ont également défendu, en tant que collectif, l'avancement des pratiques commissariales autochtones pour l'exposition des arts autochtones. Ce travail activiste s'illustre dans deux organismes nationaux : la Society of Canadian Artists of Native Ancestry et le Collectif des commissaires autochtones (2006 à aujourd'hui).

2 Deborah Doxtator, « Basket, Bead, and Quill, and the Making of "Traditional" Art », dans *Basket, Bead, and Quill*, Thunder Bay, Ont., Thunder Bay Art Gallery, 1995, p. 6. [Notre traduction.]

3 Loretta Todd, « What More Do They Want? », dans Gerald McMaster et Lee Ann Martin (dir.), *Indigena: Contemporary Native Perspectives*, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1992, p. 75. [Notre traduction.]

4 Deborah Doxtator, *op. cit.*, p. 17.

Tout comme Todd dans la mise en garde qui précède, Doxtator parle également du savoir autochtone sur la pratique artistique et de sa dénaturation exercée par les approches occidentales en histoire de l'art, soulignant les classifications historiques de l'art traditionnel et contemporain. Elle écrit : « La catégorisation relativement récente de formes artistiques comme le panier, la perle et le piquant de porc-épic en tant qu'objets d'art dans l'esthétique artistique euro-nord-américaine hiérarchique esquive la reconnaissance de l'esthétique et des systèmes conceptuels autochtones comme modes de compréhension viables de l'art<sup>4</sup>. » Bien que ces arguments de base examinent des formes artistiques basées sur l'objet, ils sont constructifs dans toute discussion concernant l'art autochtone, qu'il s'agisse de performance, de vidéo, de tissage ou de vannerie. Les conclusions de l'historienne de l'art Ruth Phillips, dans un chapitre intitulé « Art History and the Native-made Object: New Discourses, Old Differences », s'appuient sur Todd et Doxtator et elles sont extrêmement utiles comme approche méthodologique :

Doxtator et Todd résistent toutes deux aux structures dialectiques qui créent des situations d'exclusion, structures qu'elles considèrent comme un déploiement persistant des obsessions euro-centriques. Elles nous pressent à recourir à des manières plus holistiques et axées sur la communauté pour comprendre les objets réalisés par des Autochtones, qu'ils soient contemporains et historiques, qui rétabliront des liens avec les traditions orales, la famille, la communauté et le territoire, ainsi qu'avec des réalités transcendantes<sup>5</sup>.

5 Ruth B. Phillips, « Art History and the Native-made Object: New Discourses, Old Differences? », dans W. Jackson Rushing III (dir.), *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories*, Londres, Routledge, 1999, p. 110. [Notre traduction.]

*Mi'kwite'tmn* évoque la *résilience* des nations et des gardiens du savoir autochtones qui, comme l'arrière-grand-mère de Johnson, Caroline Gould, ont continué à transmettre leurs connaissances culturelles de génération en génération. Cela rappelle également le traumatisme et la perte endurés par les communautés autochtones en raison des pratiques de collectionnement occidentales et coloniales du 19<sup>e</sup> siècle. Chaque composante de l'exposition met de l'avant des renvois complexes et contradictoires à des thèmes d'espoir et de traumatisme, de résilience et de perte, de processus décolonial et colonial, d'oubli et de souvenir.

La Grande salle muséologique réunit douze vitrines en plexiglas sur lesquelles ont été gravés au jet de sable les contours de paniers créés par la grand-mère de Johnson. Les composantes des paniers sont incluses et identifiées en *mi'kmaq*. Cette installation illustre les manières dont la culture matérielle autochtone a été systématiquement étiquetée, classifiée et archivée en catégories statiques et simplifiées. En même temps, la Grande salle muséologique met en lumière le sous-titre troublant de l'exposition, « Vous souvenez-vous », ce qui signifie peut-être : Vous souvenez-vous comment créer ces paniers ? Vous souvenez-vous du sens de ces mots ? Vous souvenez-vous des manières d'être autochtones ? *Mi'kwite'tmn* offre aux membres du public, de descendance à la fois autochtone et non autochtone, l'occasion de revisiter le concept de mémoire collective et familiale, de se remémorer des expériences personnelles de musées et d'archives.

La performance d'endurance (incluant l'espace de post-performance et les artefacts) incarne ouvertement la continuité culturelle aussi bien que la perte culturelle. L'acte laborieux de Johnson consistant à fendre une grosse bûche de frêne blanc reflète le processus de préparation du bois de feuillu pour la vannerie. Performant avant et pendant la soirée d'ouverture de l'exposition et durant les heures d'ouverture usuelles de la galerie, Johnson fend à répétition du frêne blanc en utilisant des biens de famille remis en état (chevalet de sciage, hache, marteau de forgeron et éclume). D'emblée, plusieurs membres du public (à la fois autochtones et non autochtones) pourraient penser que le fait de préparer le bois en planches puis en éclisses renvoie directement

aux techniques, à la pratique culturelle et à la production matérielle des Mi'kmaq, et réfère peut-être ouvertement aux nations autochtones en tant que cultures vivantes et prospères. Cependant, l'écoute des déclarations de Johnson révèle ses préoccupations à l'effet que les jeunes générations de Mi'kmaq ont perdu ces connaissances matérielles et culturelles. Finalement, l'incapacité de Johnson de produire des éclisses solides de frêne blanc pour la vannerie est une incarnation du traumatisme de guérison culturelle, de mémoire et de souvenir découlant des processus coloniaux d'éthnocide. Les stratégies de performance de Johnson rappelle ce que décrivent Norman Denzin et Yvonna Lincoln dans leur introduction au *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies* : « Le chercheur-comme-performeur passe d'une conception de la performance en tant qu'imitation, ou mise en scène dramaturgique (Goffman, 1959), à un accent mis sur la performance en tant que liminalité, construction (McLaren, 1999), à une conception de la performance en tant que lutte incarnée, en tant qu'intervention, en tant que fracture et soudure, et en tant que kinésie, soit une action socio-politique [...] ».<sup>6</sup> Ce faisant, Johnson contribue à une archive autochtone du savoir culturel transmis par la performance de son corps, la fabrication de paniers et les vitrines. Finalement, les vitrines de Johnson et sa série *O'pltek* (de nouvelles formes de panier dans la Salle d'archives), en dialogue avec sa performance d'endurance, mettent en avant une critique institutionnelle émouvante de même qu'un appel à la mémoire du savoir culturel autochtone.

6 Norman Denzin et Yvonna Lincoln, « Introduction: Critical Methodologies and Indigenous Inquiry », dans Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln et Linda Tuhiwai Smith (dir.), *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, Thousand Oaks, Cal., Sage, 2008), p. 8. [Notre traduction.]

*Mi'kwite'tmn*, en tant qu'archive autochtone, ou vivante, va à l'encontre des notions occidentales ou euro-américaines de l'archivage comme processus de documentation et de collectionnement de la culture matérielle et des documents écrits. Comme nous en avise la chercheuse maorie Linda Tuhiwai Smith, « [...] la culture occidentale réaffirme constamment le point de vue que l'Occident a de lui-même comme centre du savoir légitime, arbitre de ce qui est jugé important en tant que savoir et source du savoir "civilisé"<sup>7</sup> ». Comme fondement de la mémoire historique occidentale ou coloniale, l'archive peut fonctionner en tant que structure pour le colonialisme, servir de dépositaire aux politiques racistes, euro-centriques et pleines de préjugés imposées par les pouvoirs coloniaux aux peuples colonisés. Dans ce contexte, l'archive et la collection muséale agissent comme métaphore visuelle des histoires impériales et des conquêtes colonialistes et comme représentation des cultures vivantes autochtones comme étant statiques et « mortes ». Dans *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, la spécialiste en études muséales Moira G. Simpson examine de quelles manières les collections muséales de la culture matérielle autochtone sont « un miroir qui [reflètent] les points de vue et les attitudes des cultures dominantes, et la preuve matérielle des réalisations coloniales des cultures européennes dans lesquelles sont enracinées les musées<sup>8</sup> ». Ainsi, de récentes performances et expositions autochtones comme *Mi'kwite'tmn*, dans l'espace d'un musée ou d'une galerie, peuvent être considérées comme des interventions dans ces histoires d'exploitation, tout en révélant des actes de prise en charge, d'auto-détermination et de résistance.

7 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Dunedin, University of Otago Press, 1999, p. 45. [Notre traduction.]

8 Moira G. Simpson, *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*, Londres, Routledge, 2001, p. 1. [Notre traduction.]

Dot Tuer, dans *Mining the Media Archives: Selected Writings on Technology, History and Cultural Resistance*, explore le rôle intégral du corps pour faire de la pratique artistique un site d'intervention sociale et de résistance culturelle. Ainsi, dans des performances par des artistes comme Rebecca Belmore et Ursula Johnson, le corps peut être vu comme un site de mémoire et de résistance, de récits oraux également, où il apparaît comme un témoin de l'histoire autochtone, capable de produire « un reflet troublant de l'identité et de la mémoire<sup>9</sup> ». La mémoire autochtone — les souvenirs individuels et collectifs ou le dépositaire des récits — pourrait être appelée, dans les termes du langage occidental et colonial, une *archive autochtone*, autrement dit une *archive vivante*. Cela étant, le colonialisme, l'assimilation et les projets coloniaux

9 Dot Tuer, *Mining the Media Archives: Selected Writings on Technology, History and Cultural Resistance*, Toronto, YYZ Books, 2006, p. x. [Notre traduction.]

d'ethnocide (comme les pensionnats) ont eu un impact radical sur les systèmes de connaissances autochtones lequel, dans certains cas, a mené à une perte du savoir culturel et langagier, telle que constatée dans la performance de Johnson intitulée *Mi'kwite'tmn*. Le colonialisme a ainsi influencé la manière dont les récits autochtones ont été écrits et inscrits dans la mémoire.

Cette exposition demande aux colonisateurs, en tant que membres non autochtones du public, de se rappeler le passé et les processus actuels du colonialisme. Comme Diana Taylor l'avance dans son article intitulé « Performance and/as History », la discipline de l'histoire a été un outil stratégique pour le projet colonialiste de conquête, d'extermination, d'expansion et d'assimilation :

L'histoire-comme-discipline a longtemps été au service des maîtres coloniaux dans toutes les Amériques, utilisant comme atout la mémoire historique des communautés autochtones et marginalisées qui dépendaient principalement de pratiques, de généalogies et de récits formés pour maintenir leur sentiment d'identité et de communauté. Le processus d'entrée dans l'histoire devient un acte de construction de sens réservé aux gens instruits<sup>10</sup>.

Cependant, les traditions orales et l'art de raconter qui font partie des systèmes de savoir autochtones ont perduré et continuent de perdurer, et ils sont en train d'être décolonisés par des actes de revendication et en étant à nouveau exercés. *Mi'kwite'tmn* propose de pareilles stratégies. En révélant l'impact de la colonisation sur la construction de sens autochtone (par l'art de raconter et les traditions orales d'écriture de l'histoire) et la manière de construire la mémoire dans la société coloniale (monuments, archives et collections muséales, entre autres), le travail des artistes, des chercheurs et des commissaires autochtones perturbe l'histoire et la fonction de l'archive dans les nations coloniales — comme le Canada — et souligne l'importance de reconnaître la légitimité de l'oralité pour les communautés autochtones. Les arguments de Diana Taylor appuient cette analyse :

Dans les Amériques [...] les conquérants et les colonisateurs européens ont utilisé des documents écrits pour déposséder les communautés autochtones de leurs terres, de leurs systèmes de croyance, de leurs coutumes et de leurs moyens d'existence. Avec la Conquête, [certaines] formes de pratique incarnée ont vu leur validité être niée. Les pratiques de performance ont été expulsées de force des systèmes de construction de sens coloniaux quand elles menaçaient de transmettre l'histoire, les valeurs et les revendications des Autochtones<sup>11</sup>.

La reconnaissance de la performance comme site continu de transmission des expériences autochtones, qui encourage la mémoire et la création d'histoires, confère une urgence à l'acte performatif (et à d'autres formes de performance autochtone, comme le théâtre, la danse et la musique) en tant que médium viable pour assurer la continuité culturelle autochtone. Mon analyse de l'exposition et de la performance de Johnson réagit à l'appel de Taylor pour un réexamen continu des relations entre performance incarnée et production de savoir. Elle avance ce qui suit :

La performance incarnée a toujours joué un rôle central dans la préservation de la mémoire et la consolidation des identités dans les sociétés instruites, semi-instruites et numériques. Ce n'est pas tout le monde qui arrive à la « culture » ou à la modernité par l'écrit [...]. On pourrait penser à des pratiques passées que certains estiment disparues. On pourrait penser aux pratiques contemporaines de populations habituellement rejetées parce qu'elles sont « arriérées » (communautés autochtones ou marginalisées)<sup>12</sup>.

10 Diana Taylor, « Performance and/as History », *The Drama Review* 50.1 (2006), p. 70. [Notre traduction.]

11 *Ibid.*

12 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press, p. xix. [Notre traduction.]

L'œuvre d'Ursula Johnson ouvre un espace pour la performance d'expériences et de récits autochtones que les histoires coloniales dominantes ont historiquement fait taire et marginalisés, engendrant un oubli de la mémoire autochtone dans la conscience culturelle des sociétés coloniales. En tant que société coloniale occidentale qui privilégie l'autorité du texte colonial, le Canada est une nation qui encourage et perpétue une politique de l'oubli. La performance autochtone participe à la création de sites de mémoire performatif pour partager des souvenirs et des récits, et pour commémorer le savoir et l'expérience autochtones. Une analyse critique de *Mi'kwi'tmn* met en relief comment les peuples autochtones ont résisté et se sont souvenu, et comment ils continuent à représenter leurs souvenirs personnels et collectifs, en dépit des tactiques d'ethnocide et d'assimilation du colonialisme. J'ai examiné les manières dont l'art et les histoires de l'art autochtones contribuent aux projets à la fois de décolonisation et d'indigénisation par des actes de mémoire, de souveraineté et de continuité culturelle.

*Traduit de l'anglais par Colette Tougas*

# Tressage de la mémoire et (dé) construction du sens

*France Trépanier & Chris Creighton-Kelly*

---

**Nous faisons tous du tri.** Ceci avec cela. Cela avec ceci, mais pas cela.

D'une culture à l'autre, tout au long de l'histoire, les humains font du tri. Chaque jour. Par cette activité critique, nous donnons un sens à nos vies.

Nous séparons la bonne viande de la viande avariée. Les tomates mûres de celles restées sur le plant. Cette photo est sauvegardée, cette autre est effacée. Mets ce dossier dans une chemise, fais glisser celui-là dans la corbeille.

Garder cette personne comme amie, cette autre — pas vraiment. Apprécier cette œuvre d'art et l'artiste qui l'a produite, mais cette autre est simplement un artefact, une curiosité, la (re)présentation d'un peuple en train de disparaître. Mais où doit-on la placer ?

L'entreprise coloniale européenne nous a légué le musée. Développé à partir du modèle de classification des objets chez les connaisseurs, le musée est devenu l'édifice de choix pour présenter les nombreux cabinets de curiosités accumulées par les gentlemen collectionneurs du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ceci est un joli panier. Mais qu'est-ce que cela ? Est-ce un panier ? Où doit-on le placer ?

Ursula Johnson réfléchit à ces questions dans son exposition *Mi'kwite'tmn (Vous souvenez-vous)*.

*Mi'kwite'tmn* se compose en fait de trois espaces distincts. Johnson désigne l'un de ceux-ci comme étant la Salle d'archives, un espace qui fait penser à un coin de la réserve d'un musée. Des objets « qu'est-ce-que-cela ? » ressemblant à des paniers sont rangés sur des étagères. En fait, ce ne sont pas des paniers. Ils évoquent des mutations de paniers, des choses décalées : esthétiques mais possiblement utilitaires, mystérieuses mais légèrement humoristiques.

Johnson les a délibérément rendus inclassables. Ils ne logent pas commodément dans aucune catégorie muséale. L'artiste subvertit le pouvoir du musée, un système européen de tri, de classification et de valorisation.

Johnson joue également sur le contexte de réception. Selon l'interprétation par Stuart Hall de la théorie de la réception<sup>1</sup>, en tant que publics, nous décodons selon trois modes principaux : le mode dominant, qui accepte les significations codées ; le mode de transigence, qui accepte ou s'oppose aux significations; et le mode d'opposition, qui rejette les significations codées pour les remplacer par les siennes propres.

Johnson insiste pour que nous transigions avec les objets contenus dans son installation, justement parce qu'elle les code avec cette intention. Avec cette intention, elle les recode avec une touche sémiotique adroite, quoique délibérément obscure. La lectrice, le lecteur n'ont pas de langage de décodage immédiat pour les comprendre. Johnson leur vient en aide sur un mode ironique. Elle recommande de mettre des gants blancs pour manipuler les objets. Chaque « faux » panier tressé comporte une étiquette de type muséal qui, lorsque scannée, produit une description affichée à l'écran. Bien entendu, ces descriptions sont fictives.

Toutefois, le processus de constitution du sens ne s'arrête pas là. Dans *Mi'kwite'tmn*, Johnson réfléchit sur l'influence du contexte de réception sur la création du sens. Qu'est-ce qu'un panier ? Est-ce une marchandise, de l'artisanat, un artéfact ou de l'art ? Quelle est sa valeur ? Qui décide ? Quelle est sa place ? Dans une boutique d'artisanat ? Dans les musées d'ethnographie ? Dans des galeries d'art contemporain ? Le travail de Johnson traverse ces frontières pour révéler de riches couches de mémoire, d'histoire et de sens.

Elle a choisi le panier pour démontrer comment les contextes historiques transforment le sens. On affirme souvent que l'art était intégré à la vie quotidienne dans les sociétés autochtones de la période pré-contact. L'art était partout. L'art jouait un rôle vital dans la vie des peuples, sur le plan fonctionnel, décoratif, symbolique, cérémonial et spirituel.

Tiffany Sark, une chercheuse et auteure mi'kmaq, explique qu'à l'époque pré-contact, on fabriquait des paniers en suivant des traditions profondément liées au territoire<sup>2</sup>. Pour la plupart des peuples indigènes, le processus de création des objets était (et est encore souvent) aussi important que le produit fini. On récoltait les arbres avec respect, et les matériaux étaient soigneusement préparés. Les paniers étaient rêvés et chantés : on racontait leurs histoires.

Le tressage des paniers faisait partie des responsabilités des femmes mi'kmaq dans le but d'assurer le bien-être et la survie des communautés mi'kmaqs. Les paniers étaient utilisés pour entreposer et transporter la nourriture, parfois sur de longues distances. On les employait aussi pour la pêche. Comme l'explique Matilda Lewis, une aînée :

La connaissance du tressage des paniers, des tapis et des sacs faisait partie du savoir primordial que les jeunes femmes mi'kmaq apprenaient des aînées... la tradition se transmettait de génération en génération, des femmes à leurs enfants, avec grande patience et technique<sup>3</sup>.

Avec l'arrivée des colons européens, le tressage des paniers a pris une signification nouvelle au sein d'un système commercial en développement, tout en conservant son

<sup>1</sup> Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, University of Birmingham, Centre for Cultural Studies, 1973.

<sup>2</sup> Tiffany Sark, *Mi'kmaq Baskets: Our Living Legends*, consultée le 30 juin 2015, <http://www.gov.pe.ca/firsthand/index.php?number=44605>.

<sup>3</sup> Ibid. [Notre traduction.]

rôle critique dans les communautés mi'kmaqs. Le tressage des paniers a lentement évolué, depuis une pratique écologique autarcique vers l'intégration à une économie en expansion, basée sur le commerce.

Les anthropologues et les ethnographes européens s'intéressaient également aux paniers mi'kmaqs, dans le but de conserver des preuves de la culture matérielle des peuples indigènes. Ils étaient convaincus d'être en présence d'une race en voie d'extinction, qu'il fallait documenter soigneusement avant que les Indiens et leurs objets artistiques « primitifs » ne soient disparus. Ils recueillaient des artefacts « authentiques » qu'ils croyaient appartenir à des cultures indigènes en train de disparaître. Si elles ne s'éteignaient pas, elles allaient inévitablement être assimilées par la culture européenne. En devenant des objets de collections muséales, les paniers revêtaient une autre couche de sens.

L'invasion du territoire mi'kmaq par les colons européens s'est poursuivie tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, transformant l'environnement naturel et créant de nouvelles conditions économiques. On défricha les forêts pour créer des terres cultivables et on abattit de grands arbres pour ériger des constructions.

L'adoption de la Loi sur les Indiens, alliée à la création des réserves indiennes, a produit des conditions de vie tragiquement difficiles pour les Mi'kmaqs. Les paniers ont pris un autre sens : ils sont devenus des objets destinés à être troqués ou vendus en échange du strict nécessaire. Dans ces conditions, toute la famille s'employait à la production des paniers, principalement perçus comme de l'artisanat indien par les communautés non autochtones.

Les Mi'kmaqs ont continué à fabriquer des paniers, mais leurs paniers ont changé. L'emploi d'outils européens a transformé le caractère holistique de la pratique et des techniques de tressage des paniers. On utilisa des scies et des haches pour abattre les arbres. On éclissa le bois avec des massues et des machines à marteler. La forme du panier était souvent créée pour convenir aux besoins agricoles et domestiques des colons européens. Le panier mi'kmaq était devenu une marchandise.

Aujourd'hui, une large part du savoir traditionnel sur les paniers est en train de disparaître. Les techniques traditionnelles ne sont pas toujours transmises aux jeunes générations, et cet état de fait préoccupe plusieurs anciens et anciennes. Certains jeunes autochtones ont soif d'apprendre, mais ils veulent le faire rapidement. Johnson se reconnaît dans cette impatience.

Johnson fait allusion à ce désir de tout apprendre en un seul jour, dans ce qu'elle nomme l'Espace performatif de *Mi'kwite'tmn*. Elle commence tôt le matin, plusieurs heures avant l'ouverture officielle de la galerie, elle travaille dur dans l'espace d'exposition et transpire en bûchant sur son tronc d'arbre.

En plus d'être une artiste convaincante et qualifiée, Johnson est également une chercheuse chevronnée. Lors d'une conversation, elle s'entretient passionnément du contexte historique des paniers. Ayant recours à des matériaux et des processus traditionnels, elle décrit sa performance :

En fait, je vais sacrifier un arbre. Je vais aller chercher le tronc et je vais le transformer dans l'espace de la galerie, mais je vais faire seulement les quatre premières étapes du travail, au lieu de l'ensemble des douze étapes. Je veux générer une énergie précipitée et vraiment dynamique dans l'espace; j'aurai l'air maladroit avec mes outils et l'air de ne pas savoir ce que je fais; au fond, je ne fais que tuer cet arbre au lieu de créer quelque chose à partir de lui, quelque chose qui pourrait être utilisé plus tard comme matériau. Au fond, je vais détruire l'arbre dans l'espace [performatif]. Je fais cela pour parler de la coupure des gens de ma génération dans notre rapport à la nature.

Pendant la performance, elle gaspille délibérément les copeaux de bois pour représenter en quelque sorte son ignorance — et celle d'autres artistes autochtones — par rapport aux coutumes traditionnelles. Une métaphore subtile mais engageante du savoir perdu.

Le savoir perdu. Johnson y fait référence dans l'espace qu'elle nomme la Grande salle muséologique. Des vitrines de musée trônent sur des socles en contre-plaqué. À l'intérieur de chaque vitrine en plexiglas, il n'y a... rien. *Mi'kwite'tmn* est une exposition intense et riche, avec trois espaces distincts qui traitent des paniers, mais en fin de compte il n'y a aucun panier dans l'exposition !

La Salle d'archives propose aux visiteurs de paniers mutants, non fonctionnels. L'Espace performatif offre une vision déconstruite de matériaux pour paniers « gaspillés », créés durant une performance artistique. Dans la Grande salle muséologique, il y a des vitrines vides, qui ne contiennent pas de paniers.

Au lieu de cela, Johnson nous offre des images de paniers soigneusement créées qui, à première vue, semblent projetées sur les parois de plexiglas. S'agit-il d'images virtuelles de paniers ? Non, ce ne sont pas des projections, mais bien des images minutieusement gravées au jet de sable à même le plexiglas.

Qu'est-ce que Johnson veut signifier ainsi ? S'agit-il de fantômes des paniers du passé, gravés au jet de sable ? S'agit-il d'une élégie sur la perte du savoir traditionnel ? Est-ce que ces images invoquent l'esprit des paniers placés hors contexte dans les demeures des collectionneurs, dans des marchés d'artisanat indien, ou sur les tablettes d'archives des inventaires de musées ?

Johnson, narquoisement toujours, renverse les systèmes de classification muséale en traduisant les images de paniers gravées au jet de sable sous forme de diagrammes, de manière à montrer leurs composantes, qu'elle nomme ensuite dans la langue mi'kmaq. Ce geste devient partie critique muséologique, partie dispositif « éducatif », et partie hommage émouvant à la vannerie mi'kmaq, évoquant les noms que Caroline Gould, son arrière-grand-mère, une maîtresse en vannerie, avait partagés avec Ursula.

Avec *Mi'kwite'tmn*, Johnson nous entraîne dans un parcours captivant sur l'histoire de la vannerie mi'kmaq jusqu'à nos jours. Elle laisse entrevoir l'avenir du musée en tant qu'institution. En s'attaquant aux présentations et aux systèmes de classification de type muséal, elle déconstruit l'autorité du musée en révélant les rouages de son pouvoir, souvent incontestés. Comment sont créés le sens et la valeur ? Comment le musée crée-t-il, intentionnellement ou non, une hiérarchie des systèmes de savoir ?

La « nouvelle muséologie » — si prisée des théoriciens et des conservateurs de musée progressistes depuis deux décennies — offre la promesse de ce que les musées pourraient devenir.

Un verbe, plus qu'un nom. Moins de produit, davantage de processus. Moins de positions d'autorité infaillibles; davantage de lieux de discours et de transigeance. Et finalement, moins d'un élitisme académique assuré — la « vérité » sur l'histoire; davantage de versions de vérités à plusieurs voix, fondées sur la communauté — une forme de vérité par le récit.

Pour que cette vision soit accomplie, il faut impliquer les peuples autochtones au cœur de cette transformation. De par leur nature même, les institutions culturelles ne peuvent changer toutes seules. Comme l'artiste kwakwak'wakw Marianne Nicolson le fait sciemment remarquer,

Il est ironique qu'une partie de la réappropriation de la tradition orale provienne d'une interaction avec les données anthropologiques. Le même système qui a enlevé cette information aux communautés et l'a déposée dans des institutions occidentales est réapproprié de nouveau dans la conscience communautaire autochtone<sup>4</sup>.

4 Marianne Nicolson, *Political Identity and Museum Collections: The Shifting Boundaries of How We Define Community*, document de travail non publié sur le projet *Awakening Memory*, 2015. [Notre traduction.]

L'exposition de Johnson *Mi'kwite'tmn*, avec ses trois espaces discursifs, incarne la « réappropriation » mentionnée par Nicolson. De plus, cette exposition ajoute un précieux savoir traditionnel à la compréhension dominante de la production artistique aborigène traditionnelle, en ayant recours aux stratégies de déconstruction des artistes visuels contemporains.

Pour finir, cette exposition pose un dilemme courant aux artistes indigènes, et tout particulièrement à celles et ceux qui vivent en milieu urbain. Comment honorer la culture matérielle des traditions aborigènes lorsqu'on ne « connaît » pas vraiment la manière de le faire ?

Avec *Mi'kwite'tmn*, Johnson tente de cerner cette question. Nous la suivons dans son parcours, tout en admirant son intelligence talentueuse, son engagement indéfectible envers la tradition, sa vulnérabilité discrète tandis qu'elle reconnaît son ignorance, et son courage passionné pour aller de l'avant quand même.

*Mi'kwite'tmn*, la contribution exceptionnelle d'Ursula Johnson, aide à rapprocher l'art autochtone, dans toutes ses manifestations, plus près du cœur de notre compréhension collective de ce territoire appelé Canada.

Et nous, en tant que publics, devenons plus éclairés grâce à son œuvre.

*Traduit de l'anglais par Denis Lessard*

# Entrevue

*Pan Wendt & Ursula Johnson*

---

**1** « Looking Hot » est une chanson de No Doubt, sortie en 2012. Avec un refrain qui commence par « Regardez-moi... », la vidéo de la chanson a suscité la controverse en raison de sa représentation des Amérindiens. La vidéo a été retirée un jour après sa sortie, à la suite de nombreuses plaintes selon lesquelles elle présentait des stéréotypes négatifs. Le Département d'études amérindiennes de l'université de Californie (le département universitaire que No Doubt avait prétendu avoir consulté) faisait partie des groupes qui ont critiqué la vidéo pour son imagerie.

**P. W. :** J'avais lu sur votre travail et j'en avais entendu parler, j'avais vu des images aussi, mais la première fois que j'en ai vraiment fait l'expérience en personne, c'est en 2013 dans le cadre du festival Nocturne à Halifax, où vous avez présenté *Hot Looking* dans la vitrine d'un magasin sur la route Spring Garden; pendant la soirée, j'y suis retourné à plusieurs reprises. En regardant un danseur professionnel de pow-wow en habit contempo-pop-autochtone s'éclater sur une boucle de 40 secondes de Gwyn Stefani en train de chanter « Take a Look at Me », j'ai ressenti un mélange d'exaltation et de malaise. C'était comme si vous acceptiez l'objectification et l'appropriation culturelles tout en mettant les spectateurs devant leurs plus sombres implications. J'ai parlé avec vous plus tard à propos de la pièce et de votre position sur la vidéo controversée sur les cow-boys et les Indiens qui accompagnait la chanson et qui soulevait beaucoup de questions. C'est presque comme si vous voyiez du potentiel politique dans une appropriation culturelle à demi informée (Gwyn Stefani a consulté un département d'études autochtones sur le contenu de la vidéo) et à demi ignorante<sup>1</sup>. J'avais l'impression que l'œuvre était l'incarnation d'une autonomisation à la fois généreusement ouverte et conflictuelle. Il semble que ce soit une position qui traverse votre œuvre. Comment en êtes-vous arrivée à cette position ?

**U. J. :** Merci de partager vos observations et vos réactions à propos de mon travail. Je suis toujours très contente quand quelqu'un le comprend aussi clairement et peut s'aventurer dans l'exploration des différentes couches qui se trouvent sous la surface. Je crois que cette position de confrontation peut être abordée comme l'occasion d'une intervention. Dans plusieurs mythologies culturelles autochtones, les dieux ou les demi-dieux peuvent souvent être les protagonistes aussi bien que les antagonistes. Rôle très souvent nécessaire afin d'apporter une sorte d'enseignement. Je crois que les conteurs autochtones (soit les artistes, les performeurs, les divers gardiens du savoir) sont ceux à qui est offerte l'occasion de créer un espace où peut se dérouler une intervention didactique. Je peux penser à plusieurs artistes qui s'identifient comme Autochtones qui jouent ce rôle à la fois d'antagoniste et de protagoniste dans leurs pratiques. Je pense à Rebecca Belmore, James Luna, Lori Blondeau, Adrian Stimson, Kent Monkman et Brian Jungen, entre autres.

J'ai l'impression que c'est en 2010 que j'ai vraiment endossé ce double rôle pour

2 Le Prismatic Festival se décrit comme le seul festival multi-artistique qui présente des artistes culturellement divers et autochtones.

la première fois dans ma production artistique, durant le Prismatic Arts Festival, avec la création d'*Elmiet*. Prismatic m'a donné la commande de créer une performance qui s'adresserait aux divers artistes et performeurs autochtones et culturellement divers qui participaient au festival et au colloque<sup>2</sup>. Au départ, je voulais aborder les relations coloniales et tenter de les relier à des échanges sur la culture matérielle, l'objectification, la réification, l'appropriation culturelle, la nostalgie du patrimoine et d'autres sujets discutés parmi les artistes autochtones et culturellement divers. Mais Shahin Sayadi (directeur de Onelight Theatre et fondateur de Prismatic) m'a alors demandé si j'étais d'accord pour partager ma performance avec un public élargi et pour que la pièce que je préparais fasse partie de Nocturne. Je savais que je devrais changer légèrement le message de la pièce et changer la manière dont elle serait présentée, parce que je m'adressais maintenant à un échantillon plus vaste de gens. Ce ne serait pas seulement le public que je connaissais qui viendrait d'un point de vue marginalisé. J'ai saisi l'occasion pour penser *Elmiet* comme une intervention et une occasion d'informer les spectateurs, dont la majorité ne saurait pas ce que c'est que de venir d'une partie marginalisée de la société.

C'est alors que j'ai réalisé que, par un cadrage et une exécution stratégiques, je pouvais déclencher un malaise chez le spectateur et créer une occasion d'intervention. Mon espoir était que le public soit assez généreux pour s'interroger sur la nature de ce malaise et sur la raison pour laquelle l'œuvre suscitait une telle réaction. Et ça a fonctionné, avec beaucoup de succès. Donc, à partir de ce moment, j'ai commencé à intégrer un processus d'édition plus intentionnel dans la création de l'œuvre, en prenant en considération le sujet, l'objet, le contexte, le lieu et le public, ainsi que ma relation avec ces composants. Cela est essentiellement devenu le catalyseur de ma manière de travailler. À qui est-ce que je m'adresse ? De quoi est-ce que je veux parler ? À quoi est-ce que je veux que le public pense ? Comment puis-je initier cette conversation ? Est-ce que je joue le rôle d'animatrice, ou est-ce que je veux entrer moi aussi dans la conversation ? Et quelle est l'histoire que j'apporte dans cette conversation ? La discussion a-t-elle commencé ? Qu'en est-il sorti ? Où allons-nous à partir d'ici ?

**P. W. :** Un thème ou un problème que vous abordez clairement dans votre travail, c'est la manière dont les objets sont catégorisés et « possédés » dans différents contextes. Je pense au mouvement du panier, passant d'artéfact muséal à porteur d'une langue et d'une tradition, à une sorte d'énoncé personnel ou même à un catalyseur de changement; entre une cage qui renferme et un work-in-progress ouvert. L'enjeu, bien sûr, c'est comment on traite la circulation de choses aussi omniprésentes à ce moment-ci ? Peut-on changer une chose sans en changer les conditions ? Est-ce que le fait de mettre une chose dans un musée la préserve ou la limite ? Est-ce plus important de restituer un contexte ou de privilégier une réalité contemporaine ? Comment continuez-vous la tradition d'un objet sans l'embaumer ?

**U. J. :** Je soulève de nombreuses questions dans *Mi'kwit'etmn (Vous souvenez-vous)*, par exemple : Qui détient la force de l'auctorialité quand on détermine les histoires (les vérités représentées) des objets faits par des Autochtones ? Qui a le droit d'accéder à l'information sur les connaissances matérielles détenues par ces objets ? Qui a la responsabilité de protéger, préserver, conserver et diffuser ce savoir ? Le musée est-il la structure appropriée ? Est-ce un système qui peut être légèrement modifié pour s'adresser à un auditoire plus varié, pour répondre à plus de besoins ? Si tel est le cas, quels sont ces changements et à qui revient-il de les déterminer ? Où réside la responsabilité dans la tentative de préserver et de diffuser ce savoir ? Je ne connais pas

les réponses à ces questions, pas plus que quiconque avec qui j'en parle, mais il semble que nous en sommes rendus à un moment où les questions posées sont un peu inconfortables. Toutefois, je crois que le « nous » collectif peut commencer à négocier nos différents points de vue, à reconsidérer le rôle du musée et à penser à ce que signifient accès et « vérité ».

Comme *Mi'kwite'tmn* se déplacera à travers le pays, la table ronde communautaire est un élément clé d'engagement public. Elle se compose d'artistes, de membres de la communauté, de travailleurs institutionnels et d'éducateurs qui discutent de qui peut être fait collectivement pour protéger et conserver des formes d'expression qui fonctionnent comme des réceptacles de savoir. On y discute aussi de la manière de réconcilier les environnements muséologiques, à humidité et température contrôlées, et nos responsabilités mutuelles pour faire en sorte que ce savoir soit accessible, partagé et préservé au-delà des institutions qui abritent ces œuvres d'art.

Au cours des quelques dernières années, j'ai commencé à élargir le réseau de mes collègues qui s'intéressent aux sujets concernant les objets réalisés par des Autochtones. Il existe beaucoup de personnes de descendances autochtone et colonisatrice qui s'affairent à revisiter les rôles des diverses institutions dans et pour lesquelles nous travaillons, à partir desquelles nous travaillons. Les tables rondes communautaires créent des occasions pour des conversations de ce type qui contribueront à ce changement. Quand des institutions muséologiques ouvrent leurs portes aux artistes contemporains, elles permettent à ces artistes de faire un retour dans le temps et de commencer à comprendre le processus consistant à travailler avec divers matériaux et techniques qui étaient autrefois d'usage. Mais pour que l'usage existe, on doit lui permettre de vivre et de respirer. Donc, sortir quelque chose du musée et permettre aux gens de partager les récits qui l'accompagnent ranimera l'usage. Par cela, je ne veux pas dire un rapatriement, mais de l'art contemporain : les peuples autochtones, même ceux du passé (avant le contact), avaient des vies contemporaines. Ils travaillaient avec les matériaux disponibles au quotidien et ils partageaient leurs idées, leurs compétences et leurs méthodes de travail avec la communauté, ce qui permettait aux usages de se développer et à l'art de croître. Ouvrir la vitrine ou la salle des archives permet à cette histoire d'être à nouveau présente.

Le musée a connu du succès dans la préservation matérielle des objets, et je ne suis pas en désaccord avec les modes d'opération en ce qui a trait à la conservation. Tout ce que je dis, c'est qu'en ouvrant ses portes aux artistes autochtones qui ont des compétences et des connaissances sur la matérialité de ces objets, l'institution, ou le musée, contribue alors à créer l'histoire. Ces artistes et les autres gardiens du savoir en font cependant partie intégrante parce que, sans eux, les significations et l'importance des objets seront perdues au fur et à mesure qu'ils changeront de mains, d'étagères, de tiroirs, de pays — rendant ainsi impossible la préservation holistique.

**P. W. :** Je sais qu'il y a des linguistes aussi bien que des fabricants d'objet dans votre famille. Pouvez-vous me dire comment la langue et le faire sont reliés de manière spécifiquement mi'kmaq ? Comment cette approche influence-t-elle votre œuvre ?

**U. J. :** J'ai la chance d'avoir été élevée dans une famille où il y a des fabricants d'objets — des paniers, par exemple — réalisés selon l'usage de même que des éducateurs et des chercheurs qui ont appris les manières de travailler occidentales. Ils ont appliqué le savoir traditionnel en lien avec leur formation occidentale pour modifier légèrement comment l'information est transmise. Celle-ci est particulièrement enracinée dans des façons de comprendre les ressources intangibles dans la culture mi'kmaq, comme la langue, l'art de raconter le savoir lié à diverses ressources utilisées depuis des généra-

tions par les fabricants.

Je me rappelle toujours mes arrière-grands-parents, Caroline and Roddie Gould, en train de s'adresser à de nombreux étudiants au doctorat, anthropologues, archéologues, ethnologues, muséologues, etc., qui se présentaient à leur porte pour parler avec eux de la culture et de la langue de Mi'kmaqs. Mes grands-parents ont toujours défendu l'idée que les données recueillies, catégorisées et archivées dans les institutions doivent être ramenées dans les communautés locales et partagées dans les systèmes d'éducation, pour que ces connaissances qui étaient présentées par divers conteurs (vanniers, ébénistes, enseignants, linguistes, chercheurs) puissent être comprises, respectées, préservées et partagées.

La langue transmet une histoire qui peut être entendue de plusieurs points de vue, mais ce n'est que lorsque ceux et celles qui écoutent l'histoire ont l'occasion de partager leurs points de vue que nous pouvons en arriver à décider de méthodes de préservation qui pourraient le mieux fonctionner pour partager le savoir inscrit dans la langue, pour la rendre davantage commune. La langue joue un rôle clé dans la compréhension d'une culture et, sans cette clé, nous serions perdus. La langue mi'kmaq n'est pas différente des autres langues autochtones où il y a une richesse de renseignements dans les mots. Beaucoup de langues du groupe linguistique algonquin (dont le mi'kmaq fait partie), par exemple, utilisent des verbes-phrases. Un mot peut contenir beaucoup de renseignements. Ce n'est pas seulement un nom ou un verbe. Un mot contiendra souvent une explication d'activation, de propriété, d'orientation (direction), entre autres choses. Dans le cas des œuvres dans *Mi'kwite'tmn*, divers mots en mi'kmaq ont été gravés sur les vitrines, ce qui les fait ressembler à la dissection schématique et scientifique occidentale de l'objet représenté sur l'image. Pour une personne parlant le mi'kmaq ou sachant le lire et l'écrire, ces mots serviront de directives sur la manière de créer la technique qui est illustrée. Mon arrière-grand-mère disait que ces mots étaient affiliés à la langue utilisée par les vanniers et qu'ils pouvaient exister par eux-mêmes pour les vanniers qui comprennent cette langue. Le vannier peut entendre les mots et visualiser le panier, mais c'est seulement parce qu'il a cette compréhension.

Cependant, nous approchons d'un moment où les connaissances portées par ces vanneurs commencent à disparaître puisqu'ils vieillissent et que les jeunes générations sont de plus en plus déconnectés des matériaux, des compétences et de la langue. Une fois que cette déconnexion en sera arrivée à un point où plus personne ne saura quelle plante fournit quoi, laquelle peut être utilisée ou comment elle peut être traitée, alors les moyens de réellement créer l'art disparaîtront eux aussi. Le texte gravé sur ces vitrines peut sembler à quelqu'un qui ne parle, ne lit ni n'écrit le mi'kmaq, une langue ancienne, qui n'est plus parlée. La langue porte les histoires des manières dont ces matériaux peuvent être compris. En consultant et en utilisant correctement l'intervention didactique, les diverses institutions muséologiques qui abritent ces objets peuvent créer un contexte approprié dans lequel la langue peut servir à insuffler de la vie aux histoires dont ces objets sont porteurs.

« Par le récit vient la compréhension, avec la compréhension vient le respect, par le respect vient la préservation et avec la préservation le récit se poursuit. » — auteur inconnu

**P. W. :** Vous détenez un diplôme du Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), une institution fortement associée au courant conceptuel en art contemporain. Comment « l'art contemporain » a-t-il été un mode d'expression utile pour vous, et aussi une tradition particulière comme telle, contre et par laquelle vous vous affirmez vous-même ?

**U. J. :** J'ai passé beaucoup de temps à NSCAD à étudier l'art conceptuel et l'identité renégociée et, comme beaucoup d'artistes conceptuels et de la performance des années 1960 et 1970, j'ai réalisé que j'avais besoin de comprendre qui j'étais et d'où je venais afin de pouvoir développer ma pratique à son maximum.

Ma famille sont des vannieurs et j'ai rejeté l'art de la vannerie quand j'étais adolescente et au début de la vingtaine. Ce n'est que quand j'ai étudié à NSCAD que j'ai fait une affirmation audacieuse : « Je ne suis pas une artiste autochtone, mais une artiste qui par hasard est une Autochtone ». C'est là que j'ai commencé à explorer les matériaux avec lesquels ma famille travaillait et à investiguer les divers récits sur l'art et les matériaux.

Quand les gens me demandent ce que j'ai appris à NSCAD, je leur dis que NSCAD m'a appris comment *voir* et comment *parler*. J'ai appris que je me dois d'être consciente des nombreux récits qui influent sur notre époque actuelle : les histoires de l'art, le commerce, les sociétés, la gestion des ressources (et/ou la marchandisation), la culture matérielle, la diffusion de l'information et tant d'autres sujets. Comprendre ces récits permet aux artistes d'être mieux informés sur la nature du public auquel nous nous adressons, sur le sujet que nous abordons et sur les enjeux que nous soulevons. Également, considérer les diverses institutions culturelles et les points de vue qu'elles représentent me permet de mieux comprendre quel peut être mon rôle dans ce contexte et de m'y engager de manière critique. Mon engagement dans ces disciplines, ces récits et ces contextes pendant mon passage à NSCAD m'a fait comprendre que je suis une artiste autochtone.

**P. W. :** Je veux vous parler de l'humour dans votre travail. Je ne sais pas si c'est pervers de ma part, mais j'ai trouvé que votre projet *Mi'kwite'tmn* était vraiment drôle, même lorsque vous abordiez toutes sortes d'enjeux chargés et épineux. L'exposition combine deux types d'archives très différents, la production d'objets de même qu'une longue performance. Pendant la performance, j'ai été frappé par les conversations quotidiennes que vous aviez avec les visiteurs et par votre capacité de transmettre un message sérieux tout en vous moquant. Je ne pense pas que tout le monde a nécessairement trouvé le projet amusant, mais il y avait une certaine légèreté dans votre manière de traiter ces récits, un engagement à passer par-dessus le traumatisme. Les boîtiers de plexiglas vides m'ont fait penser à la réponse de Joseph Beuys à un journaliste qui lui demandait « Que devrions-nous faire à propos du mur de Berlin ? » et il a répondu qu'il devrait être élevé de quelques centimètres pour améliorer ses proportions. D'une manière parallèle, certains de vos paniers trafiqués semblent vouloir se lever et aller se promener. Un humour (noir, peut-être bien typique des Maritimes) traverse votre œuvre, à mon avis, et c'est très efficace. Êtes-vous d'accord avec cette lecture et pensez-vous que c'est une direction que vous allez poursuivre ?

**U. J. :** Je suis heureuse d'apprendre que vous avez apprécié l'humour dans la Salle d'archives. L'humour est souvent une composante importante dans mon travail parce qu'elle fait vraiment partie de ma culture et de ma vie de tous les jours. Même si l'art peut être un outil utile pour aborder des sujets sérieux, je trouve qu'il est fréquemment pris trop au sérieux, et que l'humour peut servir de catalyseur pour transmettre de l'information de manière autre.

Plusieurs artistes qui s'identifient comme étant autochtones utilisent l'humour dans leur pratique — un type d'humour que je trouve très caractéristique des cultures autochtones, qui contient beaucoup d'ironie avec des sous-entendus sarcastiques. C'est quelque chose que j'apprécie quand je vois et expérimente de l'art, ou que j'entre en

contact avec des activités culturelles. L'humour est une manière d'alléger l'ambiance. Je l'inclus volontairement dans mes méthodologies et dans ma pratique artistique, et je soupçonne que c'est une tactique que je continuerai d'employer.

**P. W. :** Le modernisme a été obsédé par un désir d'échapper au mythe et à la mythologie en général. Tout cela est bien pour rejeter la fiction et les mensonges qui sont au service d'une sorte de vérité. Mais une telle approche a tendance à perpétuer la marginalisation de toute culture qui n'a pas une certaine ligne dialectique. En tant que personne qui relie plusieurs cultures et en tant qu'artiste qui souhaite clairement préserver certains récits de longue date et en tirer des leçons, il semble que vous ayez une relation plus complexe au mythe. Quel rôle joue le mythe dans votre réflexion ?

**U. J. :** Le récit est une tradition de longue date dans la pratique artistique et il joue un rôle très important dans le tissu des cultures. En 2001, à Turin en Italie, l'UNESCO a organisé une table ronde internationale pour définir le patrimoine culturel intangible. Puis en 2004, à Naka au Japon, un colloque international a été tenu pour discuter d'approches intégrées pour sauvegarder des aspects du patrimoine culturel tangible et intangible. Les musées, les bibliothèques et les archives ont longtemps été les maisons dans lesquelles étaient préservées et conservées les ressources patrimoniales culturelles tangibles. Toutefois, ce sont les aspects intangibles des ressources culturelles qui ont longtemps été les catalyseurs de la création de telles archives et collections. Ces colloques de l'UNESCO ont ouvert la voie pour que le monde entier examine les traditions d'expression vivante, comme la tradition orale, le récit, la musique, la danse et les autres arts de la scène. Ces pratiques culturelles intangibles ont joué un rôle clé dans la préservation des connaissances culturelles.

Dans ma propre pratique artistique, j'ai étudié les philosophies mi'kmaq sur les manières d'être, plus précisément la *Netukulimk*, qui se traduit librement par auto-durabilité. J'ai pris les valeurs fondamentales de cette philosophie et les ai mises en corrélation avec divers mythes dans l'histoire mi'kmaq, et j'ai pu observer comment les récits se servent d'humour pour transmettre des connaissances, souvent avec une forte dose d'humilité pour tempérer le tout.

Quand je travaille à une nouvelle œuvre, je me tourne vers la tradition orale — récits, chants, de même que les danses — pour modifier légèrement ces valeurs de transfert de connaissances et les employer pour créer une œuvre qui s'engagera dans la démographie de la région avec laquelle j'essaie de créer un discours. Cela me permet d'utiliser la langue du médium dans lequel je m'engage (performance, installation, sculpture, artisanat, etc.), tout en initiant également une discussion qui, je l'espère, résultera en un nouvel ensemble de questions à être posées par le participant-spectateur.

Cette stratégie est une chose à laquelle je travaille depuis un bout de temps, et elle me permet de disséquer certaines manières dont les cultures autochtones ont été dépeintes dans l'histoire. *Processing*, le volet performatif de *Mi'kwite'tmn*, utilise le stratagème de « l'Indien en démonstration, illustrant son savoir ». Les visiteurs observent souvent tranquillement mes actions et ils ont presque peur de me déranger puisqu'ils voient que je travaille fort. Mais s'ils s'engagent avec moi et me demandent ce que je suis en train de faire, je leur dis que je fais la conversation, ce qui déclenche souvent une réaction de surprise ou de confusion. Après quelques questions supplémentaires, ils réalisent que leur contribution à la conversation est l'œuvre en soi, plus que le bois que je suis en train de néantiser. Ces interactions créent une nouvelle perspective à partir de nos deux points de vue, ajoutant ainsi à l'art et mettant au défi le mythe de « l'Indien en démonstration, illustrant son savoir ».

# Contributeurs

---

**Chris Creighton-Kelly** est un artiste interdisciplinaire, écrivain et critique culturel né au Royaume-Uni avec des origines sud-asiatiques/britanniques. Ses œuvres ont été présentes à travers le Canada et en Inde, en Europe et aux États-Unis. Chris s'intéresse continuellement aux questions d'absences dans les discours d'art. L'épistémologie de qui demeure incontestée ? Qui a du pouvoir ? Qui ne l'a pas ? Pourquoi ? Pendant trente ans, il a travaillé comme consultant en politique des arts pour des artistes dans toutes les disciplines; des organisations/institutions d'arts ; des agences gouvernementales au Canada et à l'étranger. De 1989-91, Chris a été consultant pour le Conseil des arts du Canada en matière d'égalité culturelle/raciale. Son travail a lancé l'établissement de deux bureaux importants — le Bureau des arts autochtones et le Bureau d'équité, qui ont par la suite ouvert la voie pour la transformation du Conseil d'une agence des arts exclusivement européens à une agence dans laquelle de multiples traditions et pratiques artistiques sont honorées et financées. En 1991-92, il a travaillé au Centre Banff concevant et dirigeant une résidence pour vingt artistes, *Race and the Body Politic*, qui a influencé indirectement l'établissement du programme des arts autochtones. En 2012, Chris était colauréat, avec France Trépanier, de la première *Audain Aboriginal Curatorial Fellowship* décernée par le Musée des beaux-arts du Grand Victoria. En 2011, ils ont coécrit *Understanding Aboriginal Art in Canada Today* pour le Conseil des arts du Canada. Chris est très reconnaissant envers son public.

**Rachelle Dickenson** a des origines britanniques, irlandaises et métisses. Ayant appris ses origines métisses à l'âge adulte, elle est guidée par des méthodologies décoloniales et autochtones. Rachelle est conservatrice indépendante, doctorante à l'Université de Carleton dans l'École des études autochtones et canadiennes, et elle travaille actuellement comme Assistante de conservation dans le Département d'art autochtone au Musée des beaux-arts du Canada. Elle a un master en Histoire de l'art de l'Université McGill. Les recherches et les pratiques de Rachelle se concentrent sur les relations et les distinctions entre les histoires de l'art des colons et des autochtones, les pédagogies et pratiques de conservation dans les expositions canadiennes, et les institutions éducatives qui soutiennent les collaborations génératrices entre les arts autochtones et les arts des colons.

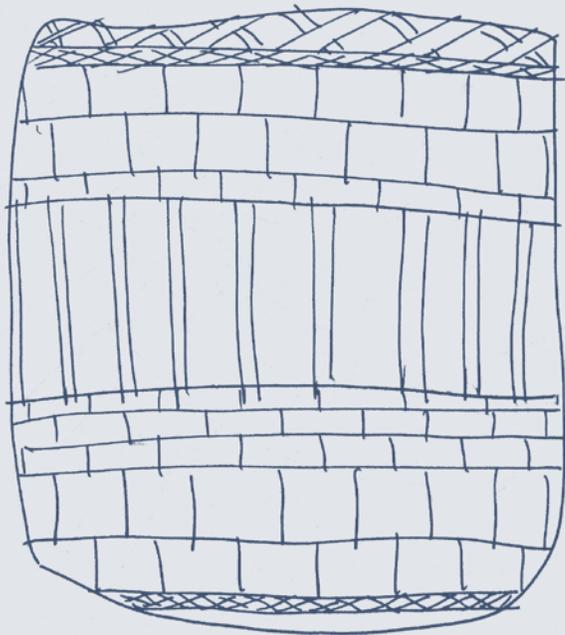
**Robin Metcalfe** est d'origine acadienne, irlandaise et terre-neuvienne. En tant qu'Acadien, il est reconnaissant aux Mi'kmaq pour leur amitié et leur assistance, affirmées en 1610, qui a permis à ses ancêtres de survivre au Grand Dérangement de 1755. *Wela'liog*. Il est Directeur/Conservateur de la Galerie d'art de l'Université Saint Mary's à Halifax depuis février 2004. En tant que militant, écrivain, critique et conservateur, il travaille avec un éventail de médias et de pratiques culturelles, y compris les arts visuels, l'architecture, l'artisanat et le design. Il a un intérêt particulier pour les questions d'identité allosexuelle, de la diaspora postcoloniale, de genre et du corps. Ses expositions incluent *Queer Looking, Queer Acting: Lesbian & Gay Vernacular* (Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent, 1997 & Centre des arts Khyber, 2014), *Étoiles : Art de la Baie Sainte-Marie* (Galerie d'art de l'Université Saint Mary's, 2004) et *Camp Fires : La Baroque Queer de Léopold L. Foulem, Paul Mathieu, Richard Milette* (Musée Gardiner, 2014-15). Ses œuvres de fiction, sa poésie et ses exposés ont été publiés dans quinze anthologies et dans plus de cinquante magazines, dans cinq langues et sur quatre continents. Il est Ancien Président de l'Organisation des directeurs des musées d'arts canadiens.

**Ryan Rice**, Kanien'kehá:ka de Kahnawake, est conservateur indépendant et le directeur Delaney de Culture visuelle autochtone à l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario (OCADU) à Toronto, en Ontario. Sa carrière de conservateur s'étend sur plus de vingt ans dans des musées et des galeries. Rice a servi comme Conservateur en chef au Musée des arts contemporains autochtones IAIA à Santa Fe, au Nouveau-Mexique, et il a aussi travaillé dans des postes de conservation au Centre d'art autochtone (Ottawa, ON), des postes de conservation nommés au Musée des beaux-arts du Grand Victoria (Victoria, BC) et à la Galerie Walter Phillips (Banff, AB), et en résidence en conservation autochtone à la Galerie d'art de l'Université de Carleton (Ottawa, ON). Il a obtenu un master d'Études en conservation du Centre pour les études en conservation de Bard College, à New York; il a obtenu un baccalauréat en Beaux-arts de l'Université Concordia et il a reçu un diplôme d'associé en Beaux-arts de l'Institut des arts amérindiens à Santa Fe, au Nouveau-Mexique. Les écrits de Rice sur l'art contemporain onkwehonwe ont été publiés dans de nombreux périodiques et catalogues d'expositions, et il a donné de nombreuses conférences. Parmi ses expositions on y retrouve *ANTHEM: Perspectives on Home and Native Land*, *FLYING STILL: CARL BEAM 1943-2005*, *Oh So Iroquois, Scout's Honour*, *LORE, Hochelaga Revisited*, *ALTERNATION*, *Soul Sister: Re-imagining Kateri Tekakwitha*, *Counting Coup*, *Stands With A Fist: Contemporary Native Women Artists* et *ARTiculations in Print*. En automne 2017, il a présenté l'exposition inaugurale de la nouvelle Galerie Onsite à Toronto avec son exposition *Raise a flag: work from the Indigenous Art Collection (2000-2015)*. Son engagement dans la communauté et son expérience en organisation et comme dirigeant incluent son rôle dans le Collectif des commissaires autochtones (cofondateur et ancien directeur), le Conseil d'éducation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, un terme avec l'Association des galeries d'art de l'Ontario (2018) et avec le conseil d'administration de l'Association des études d'arts amérindiens.

**Dr Carla Taunton** est professeure agrégée dans la Division d'histoire de l'art et de culture contemporaine à l'École d'art et de design de la Nouvelle-Écosse (l'Université NSCAD) et professeure agrégée associée dans le département d'Études culturelles à l'Université Queen's. Taunton est spécialiste des colons blancs. Ses domaines d'expertise incluent les arts et méthodologies autochtones, l'art contemporain canadien, les études muséales et les études en conservation, ainsi que les théories de décolonisation, d'anticolonialisme et de responsabilité coloniale. À travers ceci, elle examine les approches actuelles dans l'écriture des histoires de l'art autochtone, les collaborations récentes d'arts/de recherches autochtones et coloniaux, et les stratégies d'interventions créatives qui défient les récits coloniaux, les institutions nationale/nationalistes et l'imagination coloniale. Ses projets de recherche collaboratifs récents incluent *Transactive Memory Keepers* (2016-en cours), *Arts East* (2014-5), *This is What I Wish You Knew: Urban Aboriginal Artists* (2015-en cours) et *Theories and Methodologies for Indigenous Arts in North America* (2014-en cours). Ses publications récentes incluent "Performing Sovereignty : Forces to be Reckoned With" dans *More Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women* (2016), et "Embodying Sovereignty : Indigenous Women's Performance Art in Canada" dans *Narratives Unfolding* (2017). Avec Dr Julie Nagam et Dr Heather Igloliorte, Taunton a coédité *PUBLIC 54: Indigenous Art*, le premier numéro spécial sur les nouveaux médias et les arts numérique autochtones mondiaux, et en 2018 avec Igloliorte elle a coédité le premier numéro spécial de RACAR sur les histoires de l'art autochtone. Taunton travaille aussi comme conservatrice indépendante.

**France Trépanier** est artiste visuelle, conservatrice et chercheuse d'origine kanien'kéha:ka et française. Son travail artistique et de conservation a été présenté à travers le Canada, les États-Unis et l'Europe. Elle est codirectrice de l'initiative Primary Colours/Couleurs primaires, qui cherche à mettre l'art autochtone au centre du système d'art canadien. France était colauréate de la première *Audain Aboriginal Curatorial Fellowship* en 2012, décernée par le Musée des beaux-arts du Grand Victoria. Elle a coécrit avec Chris Creighton-Kelly *Understanding Aboriginal Art in Canada Today: A Review of Knowledge and Literature* pour le Conseil des arts du Canada. Ses articles et exposés ont été publiés dans de nombreux revues et magazines. France est codirectrice du Conseil du programme autochtone au Centre Banff. Elle a travaillé pour le Conseil des arts du Canada avant de devenir Conseillère principale en politique des arts pour le Département du Patrimoine Canadien. Elle a aussi travaillé dans un poste diplomatique en tant que Première secrétaire, Affaires culturelles, à l'ambassade du Canada à Paris. France a dirigé le Centre pour nouveaux médias au Centre culturel canadien à Paris. Elle a également été cofondatrice et directrice du centre Axe Néo-7 à Gatineau, au Québec, qui est géré par des artistes.

**Pan Wendt** est conservateur au Musée d'art du Confederation Centre depuis 2010. Il a reçu son *M.A.* à l'Université Williams College et son *M.Phil.* à l'Université Yale, se spécialisant dans l'histoire de l'art d'après la Seconde Guerre mondiale. Précédemment, il a été conservateur et critique indépendant. Il a écrit de nombreux exposés critiques et exposés de catalogues, et a contribué aux revues telles que *C Magazine*, *Fillip* et *Arts Atlantic*. Ses expositions incluent *James Lee Byars: Letters from the World's Most Famous Unknown Artist* (Musée d'art contemporain de Massachusetts, 2004) ; *Colleen Wolstenholme : A Divided Room* (Musée d'art du Confederation Centre, 2007) ; *Funkaesthetics* (Galerie Justina M. Barnicke, 2008) ; *Free Parking, Quotation*, et *Hank Bull: Connexion* (Musée d'art du Confederation Centre, 2011, 2013 & 2015). Wendt est aussi co-conservateur d'*Art in the Open*, le festival d'art visuel en plein air de Charlottetown. Il a fait partie de nombreux jurys, y compris le Conseil des arts du Canada, les subventions de projets en arts visuels (2011, 2015), le Concours de peintures canadiennes de RBC (2013), et le Prix Sobey pour les arts (2014, 2016).



# 3

# A propos de l'artiste

---

**Ursula Johnson** est la fille de Diane Johnson, la petite-fille d'Ethel et Howard Johnson et l'arrière-petite-fille de Caroline et Roddie Gould. Lors de ses années formatives, elle a vécu avec sa mère et ses grands-parents dans la Première Nation Weko'komaq à Whyocomagh, en Nouvelle-Écosse. Après y avoir commencé l'école, sa famille a décidé que ce serait mieux de déménager à leur communauté d'Eskasoni où elle aurait accès des professeurs et des camarades qui parlent le Mi'kmaw.

Ursula a commencé ses études universitaires à l'Université du Cap-Breton, étudiant le théâtre. En l'an 2000, elle a déménagé à Halifax pour travailler au Centre d'amitié autochtone mi'kmaw et a fait une demande d'inscription à l'École d'art et de design de la Nouvelle-Écosse (l'Université NSCAD), où elle a obtenu un baccalauréat de beaux-arts en Études interdisciplinaires. Johnson décrit son temps à l'Université NSCAD comme faisant partie intégrante de son développement en tant qu'artiste et elle reconnaît de nombreux professeurs et mentors qui ont contribué à son éducation. Tout particulièrement, elle a été directement encouragée et influencée par Rita McKeough et Michael Fernandes.

Depuis l'obtention de son diplôme en 2006, elle a exposé son travail au Canada et à l'étranger. Un centre d'intérêt majeur de sa pratique est la performance et l'installation. Cependant, Johnson décrit son travail comme « changeant de matière en fonction de la personne avec qui je parle et de la conversation que j'essaie d'avoir ». Ses performances sont souvent déterminées sur place et recourent à l'intervention didactique coopérative. Des œuvres récentes incluent *Ke'tapekiaq Ma'qimikew : The Land Sings*, une série de performance d'endurance vocale collaborative basée sur divers topographies urbaines nord-américaines, et une exposition solo *The Indian Truckhouse of High Art*, une installation multimédia et sculpturale qui réimagine une performance d'intervention guérilla du même nom de 2011. Ursula et sa femme Angella Parsons travaillent aussi comme duo collaboratif sous le nom de KINUK. Johnson et Parsons ont créé des œuvres qui examinent des notions du public par rapport au privé dans le cadre de la nature interpersonnelle de leur relation et de leur différence et similitude culturelles.

Johnson a été présélectionnée pour le Prix national des arts de Salt Spring (2015) et le prix Masterworks de la Nouvelle-Écosse (2016). Elle a été lauréate du Prix en art autochtone de la Fondation Hnatyshyn et du Prix Sobey pour les arts en 2017





**Mi'kwite'tmn**

(Do You Remember)

# Contents

---



**123**

**Processing: Ursula Johnson and the art of doing it wrong**  
*Rachelle Dickenson*

**129**

**the emptiness of the vitrine**  
*Robin Metcalfe*

#<sup>1</sup>**133**

**Mi'kwite'tmites (You Will Remember Me)**  
*Ryan Rice*

**136**

**Ursula Johnson: Embodying Indigenous Art Histories**  
*Carla Taunton*

**141**

**Weaving Memory: (de)Constructing Meaning**  
*France Trépanier & Chris Creighton-Kelly*

**145**

**Interview**  
*Pan Wendt & Ursula Johnson*

**150**

**Contributors**

**152**

**About the artist**

# Processing: Ursula Johnson and the art of doing it wrong

*Rachelle Dickenson*

---

<sup>1</sup> Unless otherwise indicated the content of this paper represents the phone conversation I had with Ursula Johnson on 14 June 2015.

**Shortly after I began research** on Ursula Johnson's practice, I attended the presentation of the recommendations of the Truth and Reconciliation Commission (TRC) at the Delta Hotel here in Ottawa. Standing in the hotel's lobby with hundreds of people, I struggled between feelings of immense pride in the people present and in those who participated in that five-year long process toward reconciliation; of despair at what was lost; and of rage over the endurance of policies that facilitated the Indian Residential School (IRS) system. It was not long after this experience that I spoke with Ursula about her work, specifically her performance piece *Processing* in the touring exhibition *Mi'kwite'tmn (Do You Remember)*.<sup>1</sup> As she described the exhibition my despair, rage and pride became woven into my perception and understanding of *Processing*. It became clear that our conversation was an extension of both the performance and my experience at the TRC presentation. Our exchange was and is an integral part of Indigenous knowledge and the values that underline relationships with elders, artists, community and family.

While we were on the phone, Ursula was cooking up meatloaf and roasted red pepper for the week, getting ready to head back out to work as an interpreter in Kejimikujik National Park and National Historic Site, Nova Scotia, where she introduces visitors to, or re-familiarises them with, Mi'kmaw customary knowledge through experiences with the land. I could hear the creaking of the oven door and the soft chimes

of her washing up as she told me, from her home in Eskasoni, Cape Breton, about the exhibition and specifically about her performance, *Processing*. She explained that the performance focused on the ways in which black ash trees are processed into splints used to make Mi'kmaw baskets. Our conversation was wonderfully mediated by her voice and the comforting sounds of cooking and cleaning as I sat at my dining room table in Ottawa surrounded by books and notes. This was fitting, as her art practice is deeply rooted in her Mi'kmaw identity, through relationships with her family, her community and her language; all supported by her connections to her home. Woven throughout her critical contemporary practice, these combined elements make the work conceptually relevant across cultures, times and disciplines.

Ursula explained the performance clearly and simply, and I was struck by the depth of the piece. The performance begins on her home territory of Eskasoni, away from the gallery space. She starts with the careful selection of an ash tree, one that should be straight, unscarred, with no low branches and in season; all things Johnson remembered from her grandfather's instruction.<sup>2</sup> However, Ursula selects one that is out of season and premature. By choosing to cut the tree early, Ursula makes evident the sense of urgency she feels about her culture.<sup>3</sup> In a recent interview in *Canadian Art*, she shared a quotation from her grandmother who said, "I don't think there's any hope for Mi'kmaw basketry, because these kids don't know anything about the forest. They can't go into the forest and tell you the difference between a red maple and a striped maple, let alone how to harvest it or when to harvest it or when to process it."<sup>4</sup> This quotation describes clearly all that is connected to how baskets are made and what is lost with the decline of this knowledge. It also emphasises the powerful impact Indigenous knowledge and customary practice have had, profoundly enriching the way we do art history. The inclusion of these ways of knowing, passed on from generation to generation for centuries, has shifted art historical research towards a more relevant and responsible cultural practice.

This exhibition highlights the urgency of honouring the relationship between artistic production and knowledge. Learning how to identify the correct tree, in this case, is intimately linked to identity and a sense of belonging. And getting it wrong does have severe consequences. Certainly, in Indigenous art history, both contemporary and customary, there is an inexorable link between production and cultural knowledge. Learning how to make is a point of access; the making, a reclamation; and performing or presenting, an articulation of continuity and innovation of knowledge. The less people learn about the land — for example, about the delicacy of the ash tree, its long germination period and slow growth, about why you must harvest the trees in season, and soak them in the river — the more distance there is in how people understand their relationship with and responsibility to each other, the land, culture and future generations. Hence the urgency.

Ursula has shared her recollections of how she began to close this distance. "I remember in 2010 I went to my grandfather and said 'I want to learn how to harvest the trees,' and he laughed. He knew I was one of those people who wanted to learn everything about my culture in 24 hours. It was a drive-thru mentality."<sup>5</sup> The out-of-season tree that Ursula selected from her family's land and shipped to the gallery space serves to articulate the struggle with cultural continuity and connection and represents all that is at stake in the loss of this kind of knowledge.

As reflected in her grandfather's comment quoted above, an aspect of this loss is realised in the ecological effects of her project. Ursula described to me how she grappled with the immediate and long-term impact of her performance. By the time the exhibition tour is complete, she will have felled nine trees, and by her calculations this is roughly nine hundred years of growth. She said that ash trees take a long time

2 Elissa Barnard, "Weaving Mi'kmaw history," *The Chronicle Herald*, 4 June 2014, accessed 14 June 2015, <http://www.thechronicleherald.ca/artslife/1212297-weaving-mi'kmaw-history>.

3 Ibid.

4 Alison Cooley interview with Ursula Johnson, "Ursula Johnson Q&A: Of Craft and Cultural Survival," *Canadian Art*, 4 June 2015, accessed 13 July 2015 <http://canadianart.ca/features/ursula-johnson>.

5 Ibid.

to germinate and black ash requires a very specific growing climate. These factors, combined with the alarming infestation of the emerald ash borer, an insect that targets and kills ash trees, caused Ursula to question the propriety of her performance. Was it worth nine trees and if so, why? What is the value of her experience and ours relative to threatened trees that are intimately intertwined with our experience and understanding of Mi'kmaw culture?

In the gallery space, Ursula set up the tree and, using an axe, struggled to halve and quarter it, in haste — a reflection of the urgency and anxiety associated with the loss and reclamation of Indigenous knowledges. She told me that this performance is a process and is about process: one that is registered emotionally and physically. The physical and emotional strain she experienced is an extension of her struggle for Mi'kmaw knowledge, as a result of colonisation and deepening ecological issues.

Ursula described how she split the trunk, badly, and chose not to follow the grain in order to make it harder to separate the planks. She struggled as she hacked at the trunk, ensuring that the planks would twist when pulled into splints, making them impossible to pound flat. In the first performance, Ursula remembered the instruction from her grandfather well enough to know how to process the tree incorrectly. In repeating the performance, she became more skilled at processing the tree correctly, while repressing that knowledge. She performed her lack of knowledge and experience even as she acquired knowledge and experience.

The performance space was set up as a demonstration space for viewers, seemingly to watch an Indigenous artisan demonstrate a dying craft and how her Indigenous identity transforms her ignorance into 'ancient, traditional' knowledge, providing an 'authentic' experience. When she told me that, we chuckled together: I certainly recalled a time when my mixed identity made me a de facto expert on all things 'Indian.' She became serious again as she spoke of the role of the viewer as integral to

the performance of process, of the exchange and in some cases the support she received from people who came to see the performance. She was able to share her frustration of doing it wrong and the ways in which viewers began to process "their own responsibilities or consumption habits" or just came to sit and chat while she worked. This aspect of the performance resonates well beyond the gallery, as Ursula creates a space of *rapprochement*: building bridges between knowledges, developing relationships that confront stereotypes, reaffirm community connections and perhaps create new ones.

This *rapprochement* is embedded in the processing of the tree. As Ursula explained the ways she wrestled, physically and emotionally, with the tree while maintaining the performance and the repression of her knowledge, I was reminded of some comments and questions I received from non-Indigenous people after







the TRC presentation. Specifically, when Ursula described how she felt reducing the tree to strips and shavings and wood chips on the floor, I recalled that the people I spoke with were distraught by what they learned from the media coverage of the TRC presentation: the genocide enacted upon Indigenous peoples in a country they believed to be benevolent. This new knowledge made them grieve for Indigenous people and the success with which this information was repressed. It emphasised the extent of their ignorance, particularly as the duration and scope of IRS abuse, medical studies and the deaths of children became known to them. Writing my thoughts on this part of our conversation, I remember how for some people the process of shock, grief and outrage gave them a sense of urgency to learn more, to understand somehow this legacy and their place in this particular history. The learning process was painful and left them feeling helpless. Another result, in some cases, was a greater awareness of the IRS system and the role the nation state had played, and continues to play, in that.

At the conclusion of each performance, after she systematically reduces the tree to strips and chips and struggles to repress what she knows, Ursula carefully sweeps together all those parts of the tree to crate up. For her, these pieces are not 'garbage,' not refuse from the performance, but rather a continuation of the performance — a pedagogically integral component. I imagine that each piece represents a sliver of knowledge, and perhaps change, carried away from the gallery in the minds of viewers. The pieces shipped to Ursula's home will be transformed into an expression of the impact the performance has had on Ursula, to resonate in a new form with new audiences. They carry forward what Ursula's grandparents taught her and the ways in which she processes that knowledge to share it with others.

# the emptiness of the vitrine

*Robin Metcalfe*

---

## **It was in a museum that I first saw human remains.**

In the mid 1960s, between the ages of nine and eleven, I lived in downtown St John's — within walking distance of the Newfoundland Museum. My childhood memories may be selective, but what I remember I remember sharply and, as far as I can tell, with remarkable accuracy. In that hulking nineteenth-century museum, I remember a rather congested room lined with glazed wooden cabinets. At the centre stood a long low vitrine around which one could perambulate within the narrow space. In it lay the skeleton of a Beothuk man, surrounded by dried leaves, and bearing visible traces of the red ochre that the Beothuk are said to have applied to themselves and their dead, and from which Europeans conjured the notion of the “Red Indian.”<sup>1</sup> In a nearby wall case sat a mummified infant, also identified as a member of the Beothuk people.

It is one of my earliest memories of visiting a museum. It is also, in retrospect, among the most disturbing. Less so for the inquisitive ten-year-old — fascinated by the experience of encountering, all by himself, actual dead people — than for the adult he became.

I do not know the current resting place of those two bodies. The display of human remains in museums has gone radically out of favour in the subsequent half century, with many Indigenous peoples acting to secure their return for re-burial. What I saw fifty years ago was a particularly stark instance of how Western museums have dealt with Indigenous cultures: appropriating the objects, the traces, the very bodies, of Indigenous peoples; removing them from their cultural and ceremonial contexts and presenting them as isolated objects of curiosity.

This is the history that James Luna drew upon in his 1985–87 *Artifact Piece* at the San Diego Museum of Man. Within a room devoted to the display of objects from the Kumeyaay culture that traditionally inhabited San Diego County, Luna, a Pooyukitchum (Luiseño) and Mexican-American artist, installed himself. Dressed only in a leather cloth, he lay on a bed of sand in an exhibition case, surrounded by objects

<sup>1</sup> “The Beothuk Indians— ‘Newfoundland’s Red Ochre People’”, *Historica Canada*. 6 December 2006, accessed 23 August 2015. [http://www.historica.ca/the\\_beothuk.php](http://www.historica.ca/the_beothuk.php).

associated with his contemporary life, such as his favorite music and books, as well as legal papers and labels describing his scars.

As noted on the artist's website, "many museum visitors as they approached the 'exhibit' were stunned to discover that the encased body was alive and even listening and watching the museum goers. In this way the voyeuristic gaze of the viewer was returned, redirecting the power relationship."<sup>2</sup>

2 James Luna. <http://jamesluna.com>.

Museums have always had the quality of tombs; of final resting places for objects that have been stilled and silenced. Like Luna, Ursula Johnson, in *Mi'kwite'tmn (Do You Remember)*, breaks that silence and ruptures the unidirectional colonial gaze, in an address of the artifact towards the viewer, an assertion of Indigenous agency.

Johnson's vitrines, in the Museological Grand Hall, are empty. They are full of that emptiness, haunted by the ghostlike images of traditional Mi'kmaw baskets that are sandblasted onto the inner surfaces of their plexiglass caps. Based on the artist's drawings of baskets made by her great-grandmother, Caroline Gould, they withhold themselves from the viewer: we cannot touch them directly. This withholding speaks of loss and of frustration: the frustration of the generic (presumably White, settler) visitor who wishes to apprehend Indigenous culture, and that of the Indigenous person of Johnson's generation, who feels drawn to claim a material and oral culture just as it is slipping away.

The objects whose absence fills the vitrines are not just 'lost' to us — settler and Indigenous viewers alike — they are *denied* to us. We increasingly lack access to 'authentic' Indigenous culture, both by the destructive consequences of colonial history and by a refusal of living Indigenous peoples to have their cultures passively presented for our voyeuristic gratification.

This absence is not just about denial, however. It also opens a space for a new address to the viewer. Johnson has annotated her drawings in Mi'kmaq, recording (in the Smith-Francis orthography that the Grand Council of the Mi'kmaq, or Sante' Mawio'mi, accepted as standard in 1982) the terms that her great-grandmother taught her, which name the methods of making the baskets at the same time as they name the basket's parts.

The Mi'kmaw language, a member of the Eastern Algonquian language group, is a 'polysynthetic' language whose verbs usually contain both subject and object, and which thus features long 'sentence-words' rather than the discrete noun-verb-object units of English and many other Indo-European languages.<sup>3</sup>

3 "Syntax." *Mi'kmaq Language*. Accessed 23 August 2015. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mi'kmaq\\_language](https://en.wikipedia.org/wiki/Mi'kmaq_language).

Take the term, *apitaqpa'tasik*, which appears repeatedly in Johnson's drawings. Having heard the artist say it many times, I find that it now jumps out at me as I pass the vitrines, pronouncing itself inside my head, like the genial ear-worm of a song one cannot help remembering. *Apitaqpa'tasik*.

4 Diane Mitchell, Mi'kmaw translator, Listuguj, e-mail communication with the author, 30 July 2015. Mitchell works with both the Listuguj orthography that is prevalent in Northern New Brunswick, and the Smith-Francis orthography that is standard in Nova Scotia, and which this publication follows.

The term derives from *apit-* or return, as in *apaja'sik*, it returns, or *apaja'tasik*, it is returned. The central part of the term, *-aqpa'ta-*, refers to stringing, binding, lacing, weaving, tying. Finally, the suffix *-sik* indicates that what is being named is inanimate.<sup>4</sup> According to Johnson, the term as her great-grandmother uses it means, "It is bound, and re-bound," referring to the turning back in of an element of the basket's construction.<sup>5</sup>

5 Ursula Johnson, conversation with the author, 6 August 2015.

Johnson's decision to label the drawings came from Caroline Gould's remark to her great-granddaughter that, with the passing of the skill of basketmaking, the Mi'kmaw language was also passing, its forms of expression firmly linked with specific creative gestures and modes of action. At first glance, these texts are elegiac, epitaphs of an almost-lost way of life. (They also speak of a personal absence, and Johnson's memory of her late great-grandmother.)

And yet. Gould's comments motivated Johnson to learn all she could about the traditional methods of Mi'kmaw basketmaking, resulting in a complex, contradictory,

richly allusive field of objects and performative activities, examples of which inhabit the neighbouring Performative Space and Archive Room. And now these words voice themselves as I pass, educating me, the vitrine speaking back to the curator, the artifact refusing to be silent.

*Apitaqpa'tasik.*

In *Basketweaving*, a 2011 performance on Manitoulin Island, Johnson — over the course of a summer's day — wove herself into a large cocoon-like basket. Like the artist's other endurance performances, this one made severe demands on her staying power, cramping her muscles as she was confined in a more-and-more restricted posture; denying her bodily relief and sustenance. One thinks again of Luna, boxing himself within the contained space of the vitrine.

One could see the basket, in that case, as a trap or a prison. The trap of kitsch touristic commodity production, which many Indigenous material cultures find themselves serving. The prison of an identity imposed by colonial institutions — a concept reinforced in another of Johnson's works, *L'nuwelti'k (We Are Indian)*. In that ongoing series, she produces woven 'busts' around the head and shoulders of individuals, 'portraits' that paradoxically obscure their facial features and which are titled only by the subjects' registration numbers under the Indian Act.

According to James Luna, working in the media of performance and installation, as Johnson does, "offers an opportunity like no other for Indian people to express themselves in traditional art forms of ceremony, dance, oral traditions and contemporary thought, without compromise."<sup>6</sup> In the Performative Space, Johnson exerts and exhausts herself in a futile struggle to process an ash log into splints, purposefully doing it all the wrong way. *O'pltek* — it is not right, to borrow a term by which the artist names the hybrid, fanciful basket-like objects in the Archive Room. Her performance, *Process*, leaves a residue of *pu'tlaqn* or shavings, which visitors track through the space; an excess of material that contaminates the pristine space of the museum; a wandering trace of the artist's presence. Johnson enacts her art within the museum; inhabits it as a living, breathing, sweating presence.

In its classic manifestation, the museum is a tomb, for the inhabiting of which being dead is a prerequisite. Yet the museum is also a revolutionary institution, arising from the moment in which the poor and dispossessed laid claim to the collected treasures of the King.<sup>7</sup> It has always been a contested site. The cultural activism of Indigenous artists has the potential to make the museum a space of habitation, one in which Indigenous culture may indeed live, by inverting its specular relations, by inducing the silent to speak.

It was in the spirit of the museum's revolutionary heritage that I, as Director/Curator of Saint Mary's University Art Gallery, leapt at the chance of presenting *Mi'kwite'tmn*, when Johnson approached me with the concept. It was an opportunity to reconsider and recast the voice of the institution. To mute the museum's authoritative voice, the better to hear, and to amplify, the voices of an Indigenous artist; of a cultural tradition of which she is the (halting, imperfect, yet passionate) conduit; of living cultural forms that the institution had once reduced to artifacts. To deploy the very authority of that voice in the service of contemporary Indigeneity. To question, radically, the assumptions on which such institutions are built. Projects such as *Mi'kwite'tmn* offer institutions, not simply a critique to which they must passively submit, but the opportunity to participate actively in their own transformation, and that of the society they serve.

In 2013, during a conference of museum directors in Vancouver, I visited the MOA — formerly known as the Museum of Anthropology, and famous for its unrivalled collections of West Coast Indigenous material culture, including totem poles.

6 James Luna, "Allow Me to Introduce Myself." Accessed 23 August 2015. <http://www.jamesluna.com>.

7 Karsten Schubert, *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day* (London: Ridinghouse, 2009).

The institution's decision to go by its initials represents a coming to terms with the colonial heritage that haunts anthropology, along with other disciplines practiced by the "ologists" to whom Johnson often refers. By de-emphasising the word 'anthropology', MOA has chosen to decentre its colonial academic authority and to recentre its mission on the material objects and the living cultures of which they form a part.

During that visit, I met the young Kwakwaka'wakw/Haida artist, Meghann O'Brien, who was working at the MOA as an artist in residence. The museum was providing her access to its collection of Kwakwaka'wakw blankets, allowing her to remove them from the protective isolation of the vitrine or vault in order to handle them and analyse their weave patterns. That research was informing O'Brien's own contemporary weaving, which she was carrying on in the same room, reconstituting cultural memory through her active, bodily presence in the archive of the museum.

Do you remember? You *do* remember. Either phrase will serve as a translation of the title, *Mi'kwite'tmn*. As a question, it implies a loss, a wistful backward glance. As a statement, it serves as an assertion, perhaps an exhortation. It looks forward to a future in which the cultural memory of Indigenous peoples forms an integral part of contemporary life: no longer a ghost, but a living presence within an evolving culture.

# *Mi'kwite'tmites* (You Will Remember Me)

*Ryan Rice*

---

**Ursula Johnson performs culture** — a culture that is constantly shifting, a culture assumed to be on the brink of decline and a culture that interrupts settler expectations. For Johnson, performing culture is beyond dressing up, 'playing Indian' for an audience and remaining frozen under the enduring effects of cultural genocide. Performing culture is an exercise in endurance through a course of actions to reactivate tradition, construct creative economy, provoke memory and maintain an expressive presence. In her evolving body of work, Johnson contemplates, and literally performs, the burdens of cultural continuity placed upon her, her generation and her nation. The burden is heavy, yet the recurrent encumbrance appropriated involuntarily (or unexpectedly) is capable of sustaining as well as shaking foundations. These foundations, encompassing the overall Mi'kmaw legacy, are consistently brought into question, collectively, asking, How do we maintain and advance culture? language? tradition? authenticity?

Johnson's great-grandmother Caroline Gould and grandmother Ethel Johnson, both of whom carried forth the Mi'kmaw basket-making tradition, are among countless elders from coast to coast who considered those questions in their lifetime. Each has overtly addressed the critical impact by which creative processes and visual language positively contribute to nation-building, cultural maintenance and fluidity. Their relationship to artistic process and performing culture stirs language; it stirs contemporary Aboriginal political aspirations, and is evidence of both uninterrupted alterations and continuity within Aboriginal culture. Whether Johnson's traditional visual knowledge was handed down sporadically or called upon intuitively over generations, her relations have distinctly approached, woven and manipulated traditional Mi'kmaw practices and protocols, both personally and collectively. What was woven across time

contains complex critical narratives of survivance. Like Johnson, those of her matriarchal lineage performed culture in order to maintain a true spirit of sovereignty.

Throughout the various iterations of *Mi'kwite'tmn (Do You Remember)*, Johnson re-examines the subdued narratives that are contained and (inter)woven in Mi'kmaw basket-making traditions, to deconstruct ideas of ancestry, identity and cultural practice embedded within their form and function. The hindrance represented by the absence of material culture throughout Johnson's Museological Grand Hall reflects upon ethnographic exhibition practices that stifle the handcrafted functionality of an object while also rendering the individual and collective body invisible. Johnson presents the resulting erasure, cognisant of colonial exploitation, through ethereal traces of Mi'kmaw material culture etched profoundly onto plexiglass bonnets (or covers) that encase, preserve and postpone cultural continuity. The absence of the object forces us to reconsider their presence, raising the question, What is missing, and where did it go? So as to move forward, she counters the emptiness and distance existing within ethnographic display practices. *O'pltek (It is Not Right)*, an assembly of manipulated manifestations, comprises a series of dysfunctional woven objects void of utilitarian purpose. Johnson's hybrid sculptures provoke and perform culture through the manner in which the dynamics of creative knowledge exist and endure through vigorous acts of reclamation and renewal. Each of the tangible objects that she positions in The Archive Room holds alternative narratives that are left open to the viewer, shifting meaning away from the intention and function of traditional Mi'kmaw forms. Johnson invites the public to define and contrive 'museum-style' labels, negotiating provenance on their own by naming, classifying and categorising each object. The viewer is invited to accession the objects by performing traditional museological procedures and to assess them in relation to their own contemporary experience, Mi'kmaw or not. Johnson reviews the collected information, allowing her to transfer the invented knowledge she chooses into a new narrative for public consumption. This engagement with each object both manipulates and articulates its identity and objectification, ambiguously, and shifts the reinforced framework of institutional and Western agency, fracturing them over time.

Johnson's conceptual critique of identity metaphorically evokes the historical classifications and discriminatory provisions imposed upon Aboriginal peoples who are placed under Canada's Indian Act. In her complementary and auxiliary performance series, *L'nuwelti'k (We Are Indian)*, Johnson intervenes in the constraining codification system that Native nations have endured, clenched and rejected. *L'nuwelti'k* is a work-in-progress portrait series whereby Johnson documents the plurality of taxonomies embedded in 200 legislated membership codes that reveal contrived identities of being 'Indian'. She creates evidence to articulate and memorialise a branded racialised and legal identity, for its preservation and resolution, thus shedding light on constructed colonial practices and social instruments that shape measures for validation and authenticity.

These fixed identities are complex and contentious "colonial codes that ricochet through time and space to cut across and construct Native identity and tribal affiliation...the codes that determine who is an Indian also define the tribal borders of Native nations within nation-states and test boundaries of Native self-determination. But like the colonial rules of Indian enrollment, Native membership policies based on blood quantum or paternal descent alone obscure or even erase the cultural and communal constructions of being Indian."<sup>1</sup> They position sovereign nations within limited generic historical categories in the same manner that museums constrain Aboriginal culture, material or otherwise, in time.

<sup>1</sup> Gail Guthrie Valaskakis, "Blood Borders: Being Indian and Belonging," *Indian Country: Essays on Contemporary Native Culture* (Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 2005), 212.

**2** For a concise yet brief summary of the Indian Act, its definition, history and effect, see Karrmen Crey & Erin Hanson, accessed 7 July 2015, <http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/home/government-policy/the-indian-act/indian-status.html>.

The classification of 'Indian' in Canada is a legal identity, sanctioned through the 1876 Indian Act. Johnson announces a public call and invites individuals who voluntarily self-identify as 'Indian' to sit for their portrait through the criteria outlined in Section 6.<sup>2</sup> Johnson recognises and extends the call to include the 1985 Bill C-31 revisions inclusive of status and non-status categories referred to as 6(1) and 6(2). The categories that qualify include on- or off-reserve individuals, female enfranchised/disenfranchised, male enfranchised/disenfranchised and also those who were recently granted status through the Mi'kmaw Qalipu Band in Newfoundland. The labels for Johnson's engagement are already defined, measured and affirmed by the Canadian government, acknowledging that the negotiation of one's Indigenous identity (personal and collective) is controlled and has limitations. While the limitations are enforced and policed at various levels of government (membership, administration, taxation, education, health, etc.), identifying as 'Indian' still produces many levels of abstraction.

As in her baskets and sculptures, Johnson here reconciles customary Mi'kmaw materials and methods contemporaneously to consolidate the natural textures of ash splints as a process to re-invent 'Indian' identification. She weaves a complicated likeness over each portrait sitter, replete with misunderstood history absorbed systematically into the mainstream. Her actions expose an intricate woven bust shaped to convey the presence of an individual who remains anonymous. Johnson's visual construction manifests a transformation that only reveals what is allowed to be seen in public. *L'nuwelti'k (We Are Indian)* privately conceals the colonial trauma and violence encoded within 'Indian' bodies and spirits. Her tagged documentation includes the contemporary identity of the sitter's disposition, including gender, membership or Registry code, and the date made. The woven portrait replicates the function of a basket, an intervention constructed as a container that holds something. Her performative action results in knowledge, bearing an impression or presence that allows her to explore identity beyond patronising legislation, to recode and perform Indigeneity.

Johnson compares and contrasts the physical presence of *L'nuwelti'k* with the tangible absence epitomised in *Mi'kwite'tmn*. The presence of the portraits and the obscure invisible nature of these particular objects force us to reconsider how Indigeneity needs to be negotiated consistently for us to understand our absence from the dominant narrative. By anticipating the impressions made by what is perceived, visible or invisible, she states, "Both objects act as containers that hold the memory of an experience, but also the experience is not immediately known to the viewer in each case. It is only upon careful speculation that you can begin to imagine the experience."<sup>3</sup>

**3** Correspondence with the author, 14 August 2015.

Johnson's wide-ranging *oeuvre*, and her ability to perform culture, shift a Western essentialist framework placed upon Indigenous culture into something else. She succeeds by complicating limitless artistic practices, ones that are forced to compete with prescribed binaries of arts/crafts, traditional/contemporary and centre/margin. Johnson reacts to such entrenched, codified experiences, persistently intersecting rigid boundaries to perform acts of creative cultural resistance. By challenging imposed, authoritative and fixed colonial knowledge systems, Johnson resuscitates and reshapes her inherent knowledge, invigorating and restoring our memory so that she can hold us accountable to remember.

# Ursula Johnson: Embodying Indigenous Art Histories

*Carla Taunton*

---

*Mi'kwite'tmn (Do You Remember)* is a multifaceted exhibition that embodies Indigenous art histories. Installed at Saint Mary's University Art Gallery, the three exhibition spaces of Ursula Johnson's solo exhibition — the Museological Grand Hall, the Performative Space and the Archive Room — together activate and transform the gallery into an embodiment of Indigenous self-determined art history. This powerful exhibition does so by evoking a living Indigenous archive, visualising cultural continuance and mobilising representation of continuities between eras of Indigenous cultural production.

The definitions and methods of Indigenous art history challenge historic Eurocentric approaches, ones that arguably have generated a body of writing *about* Indigenous peoples and art practices rather than *for* or *by* Indigenous peoples. The foregrounding of Indigenous sovereignty and self-determination constitutes a fundamental shift from Western art history to Indigenous art history. This concept of an Indigenous art history, or rather many histories, references the multiplicity, diversity and distinctness of Indigenous nations, cultures and experiences. This transformation of methods, practices and frameworks is an ongoing decolonising act that re-locates Indigenous perspectives and knowledges, from the margins of settler colonial academic and museological discourse, to the centre. When mobilised, the writing/creating of Indigenous art history can indigenise galleries, museums, archives and classrooms.

*Mi'kwite'tmn* participates in this decolonisation, a project of privileging Indigenous perspectives, lived experiences, histories and epistemologies while at the same time revealing colonial institutions, agendas and histories and their contemporary legacies.

Drawing on the work of scholars such as Linda Tuhiwai Smith, the decolonisation of the institution — the gallery, the archive or the academy — is a project of Indigenous *remembrance* that resists and rejects colonial methodologies and practices. Johnson's installation clearly reveals what is, in many cases, the invisibility of colonial museological practices and naturalised methods of collecting, researching and exhibiting Indigenous knowledges (material, oral and performative). When I walked through the distinct yet interconnected gallery spaces of *Mi'kwite'tmn*, I saw several key concepts of Indigenous art history envisioned and embodied: diachronic, holistic, living, interdisciplinary and sovereign. Indigenous curators, artists and scholars, such as Deborah Doxtator, Sherry Farrell Racette and Steven Loft, have mentored and fostered new ways of framing, exhibiting and writing about Indigenous arts.<sup>1</sup> For example, current work by Indigenous curators and scholars advocates for the development of new language and terminology that encompasses Indigenous epistemologies and that addresses the inadequacies of the English language to embody and to represent the complexities of Indigenous customary practices and ways of being. Much of this urgent work emerged in writing during the early 1990s. For example, in "Basket, Bead, and Quill, and the Making of 'Traditional' Art," Mohawk scholar and curator Deborah Doxtator asserts the intricacies of Indigenous language, metaphor and meaning in relation to Indigenous cultural practice. She argues,

Like picture writing on utilitarian objects, basketry, pottery, clothing, or in wampum belts or pictographs, these objects as metaphors are not transcriptions of word for word linear sentences but of concepts and processes. Each symbol does not correspond with an English phoneme which when connected to others forms a word or sentence which explicate a meaning. Like the words in our languages they emphasize movement, action, and mean not one thing but several.<sup>2</sup>

The work of Deborah Doxtator and Loretta Todd questions linear and hierarchical classification systems of Western art history and anthropological approaches that non-Indigenous scholars and curators have historically employed for the writing and exhibiting of Indigenous arts and customary practices. Métis filmmaker Loretta Todd, in her essay "What More do They Want?", elucidates the complex issue of using Western cultural theory to contextualise Indigenous arts. Todd argues,

The theories seek to impose a world view, and to assimilate my view into theirs, even while they preach multiplicity.... When we articulate the dichotomy of the traditional versus the contemporary, we are referencing the centre, acknowledging the authority of the ethnographer, the anthropologist, the art historian, the cultural critic, the art collector. We are caught in the grasp of neo-colonialism, in the gaze of the connoisseur or consumer, forever trapped in a process that divides and conquers.<sup>3</sup>

Similarly to Todd's cautionary statement above, Doxtator also discusses the distortion of Indigenous knowledge about art practice by Western art historical approaches, highlighting the historic classifications of traditional and contemporary art. She writes, "The relatively recent categorization of art forms such as basket, bead, and quill as art objects within the hierarchical Euro-North American art aesthetics side-steps the recognition of Native aesthetics and conceptual systems as viable ways of understanding art."<sup>4</sup> Although these foundational arguments examine object-based art forms, they are

1 Indigenous artists-curators have also advocated as a collective the advancement of Indigenous curatorial practices for exhibiting Indigenous arts. This activist work is exemplified by two national organisations, Society of Canadian Artists of Native Ancestry and the Aboriginal Curatorial Collective (2006-present).

2 Deborah Doxtator, *Basket, Bead, and Quill* (Thunder Bay, ON: Thunder Bay Art Gallery, 1995), 6.

3 Loretta Todd, "What More Do They Want?" in *Indigena: Contemporary Native Perspectives*, ed. Gerald McMaster and Lee Ann Martin (Vancouver: Douglas and McIntyre, 1992), 75.

4 Deborah Doxtator, *Basket, Bead, and Quill*, 17.

constructive for all discussions of Indigenous art, whether performance, video, weaving or basket making. Art historian Ruth Phillips' conclusions, in her chapter "Art History and the Native-made Object: New Discourses, Old Differences," draw from Todd and Doxtator and are significantly useful as a methodological approach:

Both Doxtator and Todd resist the dialectical structures that create such either/or situations, structures which they regard as continued unfolding of Eurocentric obsessions. They urge on us more holistic and community-based understandings of Native-made objects, both contemporary and historic, which will restore interlinkages with oral traditions, relationships to family, community, and land, and to transcendent realities.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ruth B. Phillips, "Art History and the Native-made Object: New Discourses, Old Differences?" in *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories*, ed. W. Jackson Rushing III (London: Routledge, 1999), 110.

*Mi'kwite'tmn* evokes the *resilience* of Indigenous nations and knowledge keepers, who like Johnson's great-grandmother, Caroline Gould, have continued to pass on cultural knowledge from one generation to the next. It also calls to mind the trauma and loss endured by Indigenous communities due to western-colonial collecting practices of the 19th century. Each component of the show brings forward contradictory and complex references to thematics of hope and trauma, resilience and loss, decolonial and colonial process, forgetting and remembering.

The Museological Grand Hall is made up of twelve plexiglass vitrines with sand-blasted outlines of Johnson's great-grandmother's baskets. The baskets' components are included and labelled in Mi'kmaw. This installation embodies the ways in which Indigenous material culture has been systematically labelled, classified and archived into static and simplified categories. At the same time, the Museological Grand Hall underscores the compelling subtitle of the show: "Do You Remember" meaning, perhaps, do you remember how to make these baskets? Do you remember what these words mean? Do you remember Indigenous ways of being? *Mi'kwite'tmn* provides audience members of both Indigenous and non-Indigenous ancestry the opportunity to revisit the concept of collective and familial memory and to recall personal experiences of museums and archives.

The endurance performance (to include the post-performance space and artifacts) overtly embodies cultural continuance as well as cultural loss. Johnson's laborious performative act of splitting a large white-ash log mirrors the process of preparing hardwood for basket making. Performing before and during the opening night of the show and into regular gallery hours, Johnson repetitively splits white ash using refinished family heirlooms (a sawhorse, axe, sledgehammer and anvil). On first glance, many audience members (both Indigenous and non-Indigenous) might assume that the act of preparing the wood into planks and then into splints is a direct reference to Mi'kmaw technologies, cultural practice and material production, and perhaps as an overt reference to Indigenous nations as living, thriving cultures. However, listening to the artist's statement reveals Johnson's concerns about how some of the younger generations of Mi'kmaq have lost material and cultural knowledge. Ultimately, Johnson's failure to produce consistent splints of white ash for basket making embodies the trauma of cultural recovery, remembrance and recall due to colonial processes of ethnocide. Johnson's performance strategies recall what Norman Denzin and Yvonna Lincoln describe in their introduction to the *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*: "the researcher-as-performer moves from a view of performance as imitation, or dramaturgical staging (Goffman, 1959), to an emphasis on performance as liminality, construction (McLaren, 1999), to a view of performance as embodied

6 Norman Denzin and Yvonna Lincoln, "Introduction: Critical Methodologies and Indigenous Inquiry," in *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, ed. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, and Linda Tuhiwai Smith (Thousand Oaks, CA: Sage, 2008), 8.

7 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (Dunedin: University of Otago Press, 1999), 45.

8 Moira G. Simpson, *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era* (London: Routledge, 2001), 1.

9 Dot Tuer, *Mining the Media Archives: Selected Writings on Technology, History and Cultural Resistance* (Toronto: YYZ Books, 2006), x.

10 Diana Taylor, "Performance and/as History," *The Drama Review* 50.1 (2006): 70.

struggle, as intervention, as breaking and remaking, and as kinesis, that is, a socio-political act...."<sup>6</sup> In doing this, Johnson contributes to an Indigenous archive of cultural knowledge transmitted through the performance of her body, the making of baskets and the vitrines. Ultimately, Johnson's vitrines and *O'pltek* series (new basket forms in the Archive Room), in conversation with her endurance performance, put forward a poignant institutional critique as well as a call for remembrance of Indigenous cultural knowledge.

*Mi'kwi'tmn*, as an Indigenous, or living, archive, counters Western, or Euro-American, notions of archiving as a process of documenting and collecting material culture and written documents. Maori scholar Linda Tuhiwai Smith warns, "Western culture constantly reaffirms the West's view of itself as the centre of legitimate knowledge, the arbiter of what counts as knowledge and the source of 'civilized' knowledge"<sup>7</sup> As a foundation for Western or settler historical memory, the archive can function as a structure of colonialism, serving as a repository for racist, Eurocentric and prejudiced policies imposed by colonial powers on colonised peoples. In that context, the archive and the museum collection act as a visual metaphor of imperial histories and colonialism's conquests, and the representation of Indigenous living cultures as static and 'dead'. In *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, museum studies scholar Moira G. Simpson considers the ways in which museum collections of Indigenous material culture are "a mirror in which [reflect] the views and attitudes of dominant cultures, and the material evidence of the colonial achievements of the European cultures in which museums are rooted"<sup>8</sup> In this sense, recent Indigenous performances and exhibitions such as *Mi'kwi'tmn*, in the museum or gallery space, can be seen as intervening in these exploitative histories, while at the same time revealing Indigenous acts of agency, self-determination and resistance.

Dot Tuer, in *Mining the media archives: selected writings on technology, history and cultural resistance*, investigates the integral role of the body in making art practice a site of social intervention and cultural resistance. The body, then, in performance art by artists like Rebecca Belmore and Ursula Johnson, can be seen as a cipher of memory and resistance, and of storytelling, highlighting it as a site of witness to Indigenous history, producing "an unsettling mirroring of identity and memory."<sup>9</sup> Indigenous remembrance — individual and collective memory or repository of stories — could be called, using Western and settler-based language, the *Indigenous archive*, or put another way, a *living archive*. That being said, colonialism and assimilation and colonial projects of ethnocide (such as residential schools) have had a radical impact on Indigenous knowledge systems — which in some instances has resulted in the loss of cultural knowledge and language, as acknowledged by Johnson's performance in *Mi'kwi'tmn*. Colonialism has thus influenced how Indigenous histories have been written and remembered.

This show asks settlers, as non-Indigenous audience members, to recall and remember past and current processes of colonialism. As Diana Taylor argues in her article "Performance and/as History," the discipline of history has been a strategic tool for colonialism's project of conquest, extermination, expansion and assimilation:

History-as-discipline has long served colonial masters throughout the Americas, trumping the historical memory of native and marginalized communities who relied primarily on formed practices, genealogies, and stories to sustain their sense of self- and communal identity. The process of entering into history becomes the meaning-making act reserved for the literate.<sup>10</sup>

But the oral traditions and storytelling of Indigenous knowledge systems have endured and continue to endure, and are being decolonised through acts of reclaiming and retelling. *Mi'kwi'tmn* advances such strategies. By revealing the impact of colonisation on Indigenous memory-making (such as through storytelling and oral traditions

of history writing) and how settler society constructs memory (through monuments, archives and museum collections, etc.), the work of Indigenous artists, scholars and curators complicates the history and function of the colonial archive in settler nations — such as Canada — and highlights the significance of acknowledging the legitimacy of orality for Indigenous communities. Diana Taylor's arguments supports this analysis:

In the Americas ... European conquerors and colonizers used written documentation to dispossess native communities of their lands, belief systems, customs, and livelihoods. With the Conquest, (certain) forms of embodied practice were denied validity. Performance practices were forcibly expelled from colonial meaning-making systems when they threatened to transmit native history, values, and claims.<sup>11</sup>

11 Ibid.

The recognition of performance as a continued site for transmitting Indigenous experiences, fostering memory, and history-making lends urgency to the act of performance art (and other forms of Indigenous performance, such as theatre, dance and music) as a viable medium for Indigenous cultural continuance. My discussion of Johnson's exhibition and performance responds to Taylor's call for a continued re-examination of the relationships between embodied performance and the production of knowledge. She argues,

Embodied performance has always played a central role in conversing memory and consolidating identities in literate, semiliterate, and digital societies. Not everyone comes to "culture" or modernity through writing.... We might look to past practices considered by some to have disappeared. We might look to contemporary practices by populations usually dismissed as "backward" (Indigenous and marginalized communities).<sup>12</sup>

12 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press), xix.

The work of Ursula Johnson opens up space for the performance of Indigenous experiences and stories that dominant colonial histories have historically silenced and marginalised, fostering a forgetting of Indigenous memory in the cultural consciousness of settler societies. As a Western settler society that privileges the authority of the colonial text, Canada is a nation that fosters and perpetuates a politics of forgetting. Indigenous performance participates in the creation of performative memory-sites of sharing memories/stories and of commemorating Indigenous knowledge and experience. Critical analysis of *Mi'kwite'tmn* highlights the ways in which Indigenous peoples have resisted and remembered, and continue to represent personal and collective memories despite colonial tactics of ethnocide and assimilation. I have examined the ways in which Indigenous art and art histories contribute to the projects of both decolonisation and indigenisation through acts of remembrance, sovereignty and cultural continuance.

# Weaving Memory: (de)Constructing Meaning

*France Trépanier & Chris Creighton-Kelly*

---

**We all sort. This with that.** That with this, but not that.

Across cultures, throughout history, humans sort. Everyday. It is a critical activity by which we make sense of our lives.

The good meat from the rotting meat. The ripe tomatoes from the ones left on the vine.

This photo saved; that one deleted. Put this file in a folder; drag that one to the trash.

Keep this person as my friend, this other one — not so much. Value this artwork and the artist who made it; but that other one is simply an artifact, a curiosity, a (re) presentation of a dying people. But where to put it?

One of the legacies of the European colonial project is the museum. Evolving from the connoisseurship model of classifying objects, the museum became the edifice of choice to display the many cabinets of curiosity accumulated by 17th century ‘gentlemen’ collectors.

This is a nice basket. But what is that? Is it a basket? Where does it go?

In her exhibition *Mi'kwite'tmn (Do You Remember)*, Ursula Johnson considers these questions.

*Mi'kwite'tmn* is actually made up of three distinct spaces. One of these, Johnson calls the Archive Room, a space that looks like a corner of a museum's storage area. On each shelving unit are rows of ‘What-is-that?’ basket-like objects. But they are not actually baskets. They resemble basket mutations, off-kilter things — aesthetic yet possibly utilitarian; mysterious yet slightly humorous.

Johnson has deliberately made them unclassifiable. They do not fit neatly into any museum category. She is subverting the power of the museum, a European based system of sorting, of classification, of value.

Johnson is also playing around with the context of reception. Following Stuart Hall's interpretation of reception theory<sup>1</sup>, we, as audiences, decode in three basic modes: dominant — accepting the encoded meanings; negotiated — both accepting and opposing meanings; and oppositional — rejecting the encoded meanings and replacing them with our own.

Johnson insists that we negotiate with objects within her art installation precisely because she encodes them with that intention. With this intention, she re-encodes them with a deft, yet deliberately obscure, semiotic touch. The reader has no immediate decoding language with which to understand them. So Johnson ironically helps out. She advises putting on white gloves to handle the objects. Each interwoven faux-basket has a museum-like tag that, when scanned, blurts out a computer displayed description. Of course, these descriptions are fictive.

But the meaning-making process does not end there. In *Mi'kwite'tmn* Johnson elaborates how the context of reception influences how we create meaning. What is a basket? Is it commodity, craft, artifact or art? What is its value? Who decides? Where does it belong? In a craft shop? In ethnographic museums? In contemporary art galleries? Johnson's work crosses these boundaries to reveal potent layers of memory, history and meaning.

Her choice of the basket demonstrates how historical contexts transform meaning. It is often stated that in pre-contact Indigenous societies, art was integrated in everyday life. Art was everywhere. Art played vital roles in the lives of people — functional, decorative, symbolic, ceremonial and spiritual roles.

Tiffany Sark, a Mi'kmaq researcher and writer, explains that in those pre-contact days, baskets were made by following traditions that were profoundly connected to the land.<sup>2</sup> For most Indigenous peoples, the process of creating objects was (and often still is) as important as the end product. Trees were respectfully harvested and materials carefully prepared. Baskets were dreamt and sung; their stories were told.

Basket weaving was one of the responsibilities of Mi'kmaq women in ensuring the well-being and survival of Mi'kmaq communities. They were used for storing and carrying food, sometimes over long distances. They were also used for fishing. As Mi'kmaq Elder Matilda Lewis explains:

Knowledge of weaving baskets, mats, and bags was part of the important knowledge young Mi'kmaq women learned from their elders... the tradition was passed from generation to generation, from women to children, with great patience and technique.<sup>3</sup>

With the arrival of European settlers, basket weaving took on new meaning within a developing trading system, yet still maintained its critical role in Mi'kmaq communities. Basket weaving slowly evolved from a self-sustaining ecological practice to become part of an expanding trade-based economy.

European anthropologists and ethnographers were also interested in Mi'kmaq baskets, in preserving evidence of the material culture of Indigenous peoples. They were convinced that they were in the presence of a vanishing race that needed to be carefully documented before Indians and their 'primitive' artistic objects went extinct. They collected 'authentic' artifacts that they believed were part of disappearing Indigenous cultures. If not vanishing, then inevitably to be assimilated with European culture. By becoming museum collection items, the baskets acquired another layer of meaning.

The invasion of Mi'kmaq land by European colonists continued throughout the

<sup>1</sup> Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (University of Birmingham: Centre for Cultural Studies, 1973).

<sup>2</sup> Tiffany Sark, *Mi'kmaq Baskets: Our Living Legends*, accessed 30 June 2015, <http://www.gov.pe.ca/firsthand/index.php?number=44605>.

<sup>3</sup> Ibid

19th century, transforming the natural environment and creating new economic conditions. Forests were cleared for farmland and large trees cut for buildings.

The adoption of the Indian Act, combined with the creation of Indian reserves, resulted in tragically difficult living conditions for Mi'kmaw people. Baskets were given yet another meaning: they became objects to be traded or sold for bare necessities. In these conditions, the whole family became involved in the production of baskets that were mostly considered Indian craft by non-Indigenous communities.

Mi'kmaw people continued to make baskets, but their baskets changed. The use of European tools transformed the holistic nature of traditional basket weaving practice and techniques. Saws and axes were used to cut down trees. Hammers and pounding machines made wood splints. Often the shape of the basket was created to suit European settlers' agricultural and household purposes — the Mi'kmaw basket as commodity.

Today, much of the traditional knowledge about baskets is fading. Customary techniques are not always passed down and this concerns many elders. Some younger Aboriginal people are eager to learn but they want to do this quickly. Johnson recognises that impatience in herself.

She references this wanting-to-know-everything-in-a-day conundrum in what Johnson calls the Performative Space of *Mi'kwite'tmn*. She starts early in the day, hours before the official gallery opening, labouring hard in the space, sweating as she works on a tree log.

Besides being a cogent and skilled artist, Johnson is also a dedicated researcher. In conversation, she speaks intensely about the historical context of baskets. Using traditional materials and processes, she describes her performance:

I'm actually going to be sacrificing a tree. I'm going to get the log and process it in the space, but I'm only going to do the first four steps of processing, instead of the whole twelve steps. I want to create this really dynamic, hasty energy in the space, where I look like I'm fumbling over my tools and I don't know what I'm doing, like I'm essentially just killing this tree instead of actually creating something out of it that could be later used as materials. I'm essentially going to obliterate the tree in the [performative] space. And that's to talk about this disconnect between people from my generation in regards to our relationship to the natural world.

In the performance piece she deliberately wastes the wood chips as a kind of representation of her own — and other Indigenous artists' — ignorance of traditional ways. A subtle but compelling metaphor for lost knowledge.

Lost knowledge. Johnson alludes to that in the space that she names the Museological Grand Hall. Museum-like display cases sit atop plywood plinths. Inside each plexiglass case is, well, nothing. *Mi'kwite'tmn*, an intense, rich exhibition — with three distinct spaces about baskets — turns out to be a show without one basket in it!

The Archive Room presents the gallery-goer with non-functional, mutant baskets. The Performative Space provides a deconstructed view of 'wasted' basket materials created during an artist's performance. And, in the Museological Grand Hall, empty display cases with no baskets in them.

Instead, Johnson offers us carefully created images of baskets which, at first glance, appear to be projected on the walls of the plexiglass. Are they some kind of virtual images of baskets? No, not projections, but painstakingly sand-blasted on the plexiglass itself.

What is Johnson signifying here? Are these sand-etchings ghosts of baskets past? Are they a lament to the loss of traditional knowledge? Can we understand them as bringing back the spirit of baskets that have been placed out of context in collector's homes; at Indian craft markets; on the archival shelves of museum inventories?

Johnson, again in her sly way, upturns museum classification systems by rendering the sand-blasted basket images in diagrammatic form so as to show their component parts — parts that she then names in the Mi'kmaw language. This gesture becomes one part museological critique; one part 'educational' device; and one part poignant homage to Mi'kmaw basket weaving, recalling the names her great grandmother, Caroline Gould, herself a master basket maker, had shared with Ursula.

With *Mi'kwite'tmn*, Johnson takes us on an exhilarating ride through Mi'kmaw basket history up to the present day. And she offers a glimpse of the future of the museum as institution. Undermining museum displays and systems of classification, she deconstructs the authority of the museum by revealing its often unquestioned mechanisms of power. How are meaning and value created? How does the museum, intentionally or not, create a hierarchy of knowledge systems?

The 'new museology' — so beloved by progressive museum theorists and curators over the last couple of decades — offers the promise of what museums could become.

Less of a noun; more of a verb. Less product; more process. Less infallible sites of authority; more places of discourse and negotiation. And finally, less certain academic elitism — the 'truth' about history; more community-based versions of poly-vocal truths — a kind of truth-telling through story-telling.

If this vision has any hope of being realised, it must involve Indigenous peoples at the core of its transformation. Cultural institutions, by their very nature, cannot change themselves, by themselves. As Kwakwak'wakw artist Marianne Nicolson knowingly observes,

It is ironic that part of the recovery of the oral tradition stems from an engagement with the anthropological record. The very system that removed this information from the communities and placed it within Western institutions is being re-appropriated back into Indigenous community consciousness.<sup>4</sup>

Johnson's exhibition *Mi'kwite'tmn*, with its three discursive spaces, embodies Nicolson's 're-appropriation'. And it adds valuable, traditional knowledge to the mainstream understanding of customary Aboriginal art making by using the deconstructive strategies of contemporary visual artists.

Finally, it poses a common dilemma for Indigenous artists, especially those living in cities. How to honour the material culture of Aboriginal traditions when one does not really 'know' the way to do this?

With *Mi'kwite'tmn*, Johnson takes a stab at coming to terms with this question. We ride along with her, all the while in admiration of her talented intelligence; her intense commitment to tradition; her quiet vulnerability in acknowledging what she does not know and her passionate courage to go ahead anyway.

Ursula Johnson's remarkable contribution — *Mi'kwite'tmn* — helps to nudge Aboriginal art, in all of its manifestations, closer to the centre of our collective understanding of this land called Canada.

And we, as audiences, are wiser because of her work.

<sup>4</sup> Marianne Nicolson, *Political Identity and Museum Collections: The Shifting Boundaries of How We Define Community*, unpublished working paper for the *Awakening Memory* project, 2015.

# Interview

*Pan Wendt & Ursula Johnson*

---

**1** "Looking Hot" is a song by No Doubt, released in 2012. Featuring a refrain that begins "Take a Look at Me..." the video for the song generated controversy for its portrayal of Native Americans. The video was pulled a day after it was released, following numerous complaints that it featured negative stereotypes. The American Indian Studies Department of the University of California (the academic department that No Doubt had claimed to have consulted) was among groups that criticized the video for its imagery.

**2** Prismatic Festival describes itself as Canada's only multi-arts festival featuring culturally diverse and Aboriginal artists

**PW:** I had heard and read about your work, and seen images, but the first time I actually saw it in person was in 2013 at Halifax's night festival, Nocturne, where you showed *Hot Looking* in a storefront window on Spring Garden Road; all night I kept going back to see it again. Watching a professional Pow Wow dancer in full contempo-pop-native regalia getting down to a 40-second loop of Gwen Stefani singing "Take a Look at Me," I felt a mixture of elation and discomfort. It was like you were embracing objectification and cultural appropriation and confronting the viewers with its darker implications at the same time. I spoke with you later about the piece, and your position on the controversial *Cowboys and Indians* video that went with the song and raised a lot of questions. It was almost as if you saw semi-informed (Gwen Stefani consulted a Native Studies department about the video's content), semi-clueless cultural appropriation as having political potential.<sup>1</sup> To me it felt like the embodiment of empowerment, a piece that was both generously open and confrontational at the same time. It seems to be a stance that runs through your work. How did you arrive at this position?

**UJ:** Thank you for sharing your observations and your responses to the work. I am always very pleased when one understands the work so clearly and can venture into visiting some of those various layers that are underneath the surface.

I feel as though this position of confrontation can be approached as an opportunity for intervention. In many Indigenous cultural mythologies the deities or demigods can often be the protagonist as well as the antagonist. A role that is quite often necessary in order to teach a lesson of some sort. I feel that Indigenous storytellers (i.e. artists, performers, various knowledge keepers) are the ones who are presented with the opportunity to create a space for which the didactic intervention can take place. I can think of many Indigenous-identifying artists that play that role within their practices, as both the antagonist and the protagonist. Such as Rebecca Belmore, James Luna, Lori Blondeau, Adrian Stimson, Kent Monkman and Brian Jungen to name a few.

I feel as though the first time I fully took on this dual role in my art production was in 2010, during the Prismatic Arts Festival, when I created *Elmiet*. Prismatic commissioned me to create a performance piece that would speak to the various Indigenous and culturally diverse artists and performers who were taking part in the festival and symposium.<sup>2</sup> Initially I wanted to talk about colonial relations and try to tie it in with conversations about material culture, objectification, commodification, cultural appropriation, heritage nostalgia and many other topics discussed amongst Indigenous and culturally diverse artists. But then Shahin Sayadi (Director of Onelight Theatre and founder of Prismatic) asked me if I would be okay with sharing the performance work with a larger audience and have the piece that I was working on to be a part of Nocturne. I knew that I would have to change the message of the piece slightly and change the way in which it would be presented, because now I was speaking to a larger cross-section of people. Not just the audience that I knew would be coming from a

marginalised perspective. I took this opportunity to consider *Elmiet* as an intervention and an opportunity to inform viewers, the majority of whom would not know what it is like to come from a marginalised part of society.

That was when I realised that, through strategic framing and execution, I could trigger discomfort in viewers and create an opportunity for intervention. My hope was that the audience would be generous enough to question what that discomfort was and why the work caused such a reaction. And it worked, with great success. So from that point on, I began to integrate a more intentional editing process in the creation of my work, considering the subject, object, context, location and the audience and my relationship to these components. This essentially became the catalyst for how I produce work. Who am I talking to? What do I want to talk about? What do I want them to consider? How can I initiate this conversation? Do I play the role of the facilitator, or do I want to engage in the conversation as well? And what is the history I am bringing to this conversation? Has the discussion been started? What came of the discussion? Where do we go from here?

**PW:** Clearly an important theme or problem you take on in your work is the way objects are categorised and “owned” in different contexts. I think of the movement of baskets from museum artifact, to carrier of language and tradition, to a kind of personal utterance or even a catalyst for change; between an enclosing cage to an open-ended work in progress. The issue of course is how do you deal with the circulation of things that is so ubiquitous at this moment? Can you change anything without shifting the terms? Does putting something in a museum preserve or limit? Is it more important to restore an original context or foreground a contemporary reality? How do you carry a tradition in an object without embalming it?

**UJ:** There are many questions that I pose in *Mi'kwite'tmn (Do You Remember)*, such as: Who has the power of authorship when determining the histories (represented truths) of Indigenous-made objects? Who has the right to access the information about the material knowledge that these objects hold? Whose responsibility is it to protect, preserve, conserve and disseminate this knowledge? Is the current museum structure an appropriate one? Is it a system that can be slightly altered to speak to a more diverse audience, to meet more needs? If so, what are these changes and who gets to determine them? Where does the responsibility lie in attempting to preserve and disseminate this knowledge? I do not know the answers to these questions, nor does anyone that I speak with, but it seems as though we are entering a time when these questions being posed are a bit uncomfortable. However, I do believe the collective ‘we’ can begin to negotiate our various perspectives and start to reconsider the role of the museum and what access and ‘truth’ mean.

As *Mi'kwite'tmn* travels across the country, the community panel is a key element of public engagement. It consists of artists, community members, institutional workers and educators who discuss what can be done collectively to protect and conserve art forms that function as vessels of knowledge. But also how to reconcile the humidity- and temperature-controlled museological environments with our mutual responsibilities to ensure that knowledge is accessible, shared and preserved beyond the institutions that house the art.

Over the past few years I have begun to further my network of colleagues who are interested in the same topics regarding Indigenous-made objects. There are several persons of Indigenous and settler ancestry who are working on revisiting the roles of the various institutions that many of us work in, from and for. The community panel discussions create opportunities for the types of conversations that will assist this change. When museological institutions open their doors to contemporary artists they are allowing those artists to travel back in time and to begin to understand the processes of working with various materials and techniques that were customary to past times. But in order for custom to exist, it must be allowed to live and breathe. Therefore, removing something from the museum and allowing

people to share the stories that accompany an object, will give life back to the custom. By this I do not mean repatriation, but contemporary art: Indigenous peoples, even those from the past (pre-contact), were living contemporary lives. They worked with the everyday available materials and shared ideas, skills, and methods of working in community that allowed for customs to develop and art to grow. Opening the vitrine or the archive room allows for that history to be present again.

The museum has been successful in the material preservation of objects, and I am not disagreeing with the methods of operation in regards to conservation. I am simply saying that when an institution opens its doors to Indigenous artists who are skilled and knowledgeable in the materiality of these objects, the museum contributes to creating history. However, these artists and other knowledge keepers are integral, because without them, the meanings and significance of the objects will be lost as they change hands, shelves, drawers, countries making holistic preservation impossible.

**PW:** I know there are both linguists and makers of things in your family. Can you talk to me about how language and making relate in a specifically Mi'kmaw way? How does this approach inform your work?

**UJ:** I am fortunate to be raised in a family that has both makers of customarily made objects such as baskets, as well as many educators and scholars who have learned Western ways of working. They have applied traditional knowledge in conjunction with their Western schooling to slightly alter the ways in which information is passed on. This information is particularly rooted in understandings of the intangible resources within the Mi'kmaw culture such as language, storytelling and the knowledge about various resources that has been used for generations by makers.

I always remember my great-grandparents, Caroline and Roddie Gould speaking to a great number of PhD students, anthropologists, archaeologists, ethnologists, museologists, etc., who came through their doors to speak with them about Mi'kmaw culture and language. My grandparents always advocated that the information being collected, categorised and archived within the institutions needs to be brought back to the local communities and shared within the education systems so that this knowledge that was presented by the various storytellers (basket makers, woodworkers, teachers, linguist, scholars) can be understood, respected, preserved and shared.

Language shares a story that can be heard through many perspectives, but it is only when those who are listening to the story have an opportunity to share their perspective that we can come to a place of deciding what methods of preservation might work best to share the knowledge embedded in language, to make it more communal. Language is a key to the map of understanding culture and without that key one would be lost. The Mi'kmaw language is not unlike other Indigenous languages where there is a wealth of information in the terms. Many languages from the Algonquian linguistic group (of which Mi'kmaw is a part), for instance, consist of verb-phrases. Where a word can hold much information. It is not simply a noun or verb. A word will often have an explanation of activation, ownership, orientation (direction) and much more. In the instance of the works in *Mi'kwite'tmn*, the vitrines have various Mi'kmaw words etched into them, resembling a Western scientific diagrammatic dissection of the object represented in the image. These words to a Mi'kmaw speaking and Mi'kmaw literate person will act as instructions on how to create the technique that is illustrated. My great-grandmother spoke of these words as being affiliated with the language used by basket-makers and that these words can exist on their own for these basket-makers who understand this language. The basket-maker can hear the words and visualise the basket, but only because they have that understanding.

However, we are approaching a time when the knowledge that is carried with those basket-makers is beginning to vanish as they are growing older and the younger generations

are becoming more and more disconnected from the materials, skills and language. Once the disconnect comes to a point where no one knows which plants provide what, or can be used or how they can be processed, then the means of how to actually create the art will disappear as well. The text etched on those vitrines may appear to a non-Mi'kmaw speaking/literate person as an ancient language, which is no longer spoken. The language carries the stories of the ways in which those materials can be understood. By properly consulting and utilising didactic intervention the various museological institutions that house these objects can create an adequate context in which language can be used to bring to life the stories that they carry.

“Through storytelling comes understanding, with understanding comes respect, through respect comes preservation and with preservation storytelling continues.” —author unknown

**PW:** You acquired your degree at the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), an institution heavily associated with a conceptual strain in contemporary art. How has “contemporary art” been a useful mode of expression for you, as well as a particular tradition of its own against which and through which to make your own statements?

**UJ:** I spent much of my time at NSCAD learning about conceptual art and renegotiated identity and, like many conceptual and performance artists from the 1960s and 1970s, I realised that I needed to understand who I was and where I was coming from in order to be able to develop my practice to its fullest.

My family are basket-makers and I rejected the art of basketry in my teens and my early twenties. It was not until I attended NSCAD that I made the bold statement, “I am not an Aboriginal artist, but an artist who happens to be Aboriginal,” but then I began to explore what materials my family was working with and investigating the various histories of the art and the materials.

When people ask me what I learned at NSCAD, I tell them that NSCAD taught me how to see and how to speak. I learned that I needed to be aware of the many histories that inform our current era: the histories of art, commerce, societies, resource management (and/or commodification), material culture, information dissemination and so many more. Understanding these histories allows artists to be better informed about who our audience is that we are speaking to, the subject that we are addressing and the topics that we are proposing. Also considering the various cultural institutions and the perspectives that they represent allows me to better understand what my role can be within that framework, and to critically engage with that context. Engaging with these disciplines, histories and frameworks during my time at NSCAD made me realise that I am an Aboriginal artist.

**PW:** I want to ask you about humour in your work. I don't know if it's perverse of me, but I found your project *Mi'kwite'tmn* really funny, even as you were engaging with all sorts of heavy and difficult issues. The exhibition combines two very different kinds of archives with the production of objects as well as a lengthy performance. During the performance I was struck by the daily conversations you were having with visitors and your ability to convey a serious message while poking fun. I don't think everyone necessarily found the project humorous, but there was a certain lightness to the way you dealt with these histories, a commitment to leaping over trauma. The empty plexiglass cases made me think of Joseph Beuys's response when an overly earnest journalist asked him “What should we do about the Berlin Wall?” and he responded that it should be raised a few inches to improve its proportions. In a parallel way, some of your warped baskets seem to want to get up and move around. A (dark, maybe even Maritime) humour pervades your work, I think, and it's really effective. Do you buy into this reading and do you see this as a direction you will continue to follow?

**UJ:** I am happy to hear that you enjoyed the humour within the Archive Room. Humour is often a large component of my work because it is so much a part of my culture and my everyday living. Although art can be a useful tool to address serious issues, I find that it is frequently taken too seriously, and that humour can serve as a catalyst for relaying information in alternative ways.

Many Indigenous-identifying artists employ humour in their art; a type of humour that I find very specific to Indigenous cultures, containing a lot of irony with sarcastic undertones. This is something that I appreciate when viewing, experiencing or taking in arts and cultural activities. Humour is a way to lighten up the mood. I have been purposely working it into my methodologies and art making, and I suspect it will be a tactic that I will continue to employ.

**PW:** Modernism has been obsessed with escaping myth and mythology in general. It's all well and good to reject fiction and lies in the service of some kind of truth. But such an approach tends to perpetuate the marginalisation of any culture that doesn't tow a certain dialectical line. As someone who connects a number of cultures, and as an artist who clearly wants to preserve and learn from certain longstanding stories, it seems you have a more complex relationship to myth. How does myth play a role in your thinking?

**UJ:** Storytelling is a long-standing tradition in art-making and very important to the fabric of cultures. In 2001 in Turin, Italy, UNESCO held an international round table to define intangible cultural heritage. Then in 2004 in Naka, Japan, an international conference was held to discuss integrated approaches towards safeguarding aspects of tangible and intangible cultural heritage. Museums, libraries and archives have long been the houses of which tangible cultural heritage resources have been preserved and conserved. However, it was the intangible aspects of cultural resources that have long been the catalysts for the creation of such archives and collections. These UNESCO conferences set the world stage for looking at traditions of living expressions such as oral tradition, storytelling, music, dance and other performing arts. These intangible cultural practices have been key in the preservation of cultural knowledge.

Within my own artistic practice I have researched philosophies of Mi'kmaw ways of being, most specifically *Netukulimk*, which loosely translates into self-sustainability. I have taken the fundamental values from this philosophy and correlated it to the various myths within Mi'kmaw history and have been able to look at the ways in which the stories use humour to convey knowledge, often tempered with a strong dose of humility.

When working on a new piece, I look at these examples from the oral tradition—stories, songs as well as dances—to slightly alter and employ these values of knowledge transference to create a piece that will engage with the demographic of the area with which I am attempting to create a discourse. This allows me to use the language of the medium with which I am engaging (performance, installation, sculpture, craft, etc) while also to initiate a discussion that I hope will result in a new set of questions to be asked by the participant/viewer.

This strategy is something that I have been working for quite a while now and it allows me to dissect some of the ways in which Indigenous cultures have been historically portrayed. Processing, the performative component in *Mi'kwite'tmn*, uses the ploy of the “Indian on display, demonstrating knowledge.” The visitors are often quietly observing my actions and almost fearful to disturb me since they can see that I am hard at work. But if they engage with me and ask what I am making, I say that I am making conversation, which often triggers a surprised or confused reaction. Upon further inquiry though, they realise that their contribution to the conversation is the art itself, more so than the wood that I am obliterating. These interactions create new insight from both our perspectives, adding to the art and challenging the myth of the “Indian on display, demonstrating knowledge.”

# Contributors

---

**Chris Creighton-Kelly** is an interdisciplinary artist, writer and cultural critic born in the UK with South Asian/British roots. His artworks have been presented across Canada and in India, Europe & the USA. Chris has been persistently interested in questions of absence in art discourses. Whose epistemology is unquestioned? Who has power? Who does not? Why not? For thirty years, he has worked extensively as an arts policy consultant for artists in all disciplines; arts organisations/institutions; government agencies in Canada and internationally. In 1989-91, Chris was a consultant to the Canada Council on issues of cultural/racial equity. His work launched the formation of two important offices — the Aboriginal Arts Office and the Equity Office which have subsequently led the way in transforming the Council from an exclusively European arts agency to one in which multiple art traditions and practices are honoured and funded. In 1991-92, he worked at the Banff Centre designing and directing a residency for twenty artists, *Race and the Body Politic*, which indirectly influenced the establishment of the Aboriginal Arts programme. In 2012, Chris was a co-recipient, with France Trépanier, of the inaugural Audain Aboriginal Curatorial Fellowship awarded by the Art Gallery of Greater Victoria. In 2011, they co-authored *Understanding Aboriginal Art in Canada Today* for the Canada Council. Chris appreciates his audiences a lot.

**Rachelle Dickenson** is of British, Irish and Métis ancestry. Having learned about her Métis ancestry as an adult, she is guided by decolonial and Indigenous methodologies. Rachelle is an independent curator, a PhD Student at Carleton University in the School of Indigenous and Canadian Studies, and currently works as a Curatorial Assistant in the Indigenous Art Department at the National Gallery of Canada. She has an MA in Art History from McGill University. Rachelle's research and practice focuses on relationships and distinctions between Settler and Indigenous art histories, pedagogies and curatorial practices in Canadian exhibition and educational institutions in support of generative Indigenous and Settler arts collaborations.

**Robin Metcalfe** is of Acadian, Irish and Newfoundlander ancestry. As an Acadian, he acknowledges with gratitude the friendship and assistance of the Mi'kmaq, affirmed in 1610, that enabled his ancestors to survive *le Grand Dérangement* of 1755. *Wela'liq*. He has been Director/Curator of Saint Mary's University Art Gallery in Halifax since February 2004. As an activist, writer, critic and curator, he works with a wide range of media and cultural practices, including visual arts, architecture, craft and design, and has a special interest in issues of Queer identity, post-colonial diaspora, gender and the body. His exhibitions include *Queer Looking, Queer Acting: Lesbian & Gay Vernacular* (MSVU Art Gallery, 1997 & Khyber Centre for the Arts, 2014), *Étoiles : Art de la Baie Sainte-Marie* (Saint Mary's University Art Gallery, 2004) and *Camp Fires: The Queer Baroque of Léopold L. Foulem, Paul Mathieu and Richard Milette* (Gardiner Museum, 2014-15). His fiction, poetry and essays have been published in 15 anthologies and more than fifty magazines, in five languages and on four continents. He is Past-President of the Canadian Art Museum Directors Organization.

**Ryan Rice**, Kanien'kehá:ka of Kahnawake, is an independent curator and the Delaney Chair in Indigenous Visual Culture at the Ontario College of Art and Design (OCAD) University (Toronto, ON). His curatorial career spans over twenty years in museums and galleries. Rice served as the Chief Curator at the IAIA Museum of Contemporary Native Arts in Santa Fe, NM and also held curatorial positions at the Aboriginal Art Centre (Ottawa, ON), named curatorial fellowships with the Art Gallery of Greater Victoria (Victoria, BC) and the Walter Phillips Gallery (Banff, AB), and Aboriginal Curator-In-Residence at the Carleton University Art Gallery (Ottawa, ON). He received a Master of Arts degree in Curatorial Studies from the Center for Curatorial Studies, Bard College, New York; graduated from Concordia University with a Bachelor of Fine Arts and received an Associate of Fine Arts from the Institute of American Indian Arts, Santa Fe, New Mexico. Rice's writing on contemporary Onkwehon-

we art has been published in numerous periodicals and exhibition catalogues, and he has lectured widely. Some of his exhibitions include *ANTHEM: Perspectives on Home and Native Land*, *FLYING STILL: CARL BEAM 1943-2005*, *Oh So Iroquois, Scout's Honour*, *LORE, Hochelaga Revisited*, *ALTERNATION*, *Soul Sister: Re-imagining Kateri Tekakwitha*, *Counting Coup*, *Stands With A Fist: Contemporary Native Women Artists* and *ARTiculations in Print*. In the fall of 2017, he presented the inaugural exhibition of the new Onsite Gallery in Toronto with his exhibition *raise a flag: work from the Indigenous Art Collection (2000-2015)*. Rice's service to community, leadership and organisational experience includes the Aboriginal Curatorial Collective (co-founder and former director), the Art Gallery of Ontario's Education Council, a term with Ontario Association of Art Galleries (2018) and the Native American Arts Studies Association board of directors.

**Dr Carla Taunton** is an Associate Professor in the Division of Art History and Contemporary Culture at the Nova Scotia College of Art and Design University (NSCAD) and an Adjunct Associate Professor in the department of Cultural Studies at Queen's. Taunton is a white-settler scholar whose areas of expertise include Indigenous arts and methodologies, contemporary Canadian art, museum and curatorial studies, as well as theories of decolonisation, anti-colonialism and settler responsibility. Through this work she investigates current approaches towards the writing of Indigenous-specific art histories, recent Indigenous and settler research/arts collaborations, and strategies of creative-based interventions that challenge colonial narratives, national/ist institutions and settler imagination. Her recent collaborative research projects include: *Transactive Memory Keepers* (2016–ongoing); *Arts East* (2014–5); *This is What I Wish You Knew: Urban Aboriginal Artists* (2015–ongoing) and *Theories and Methodologies for Indigenous Arts in North America* (2014–ongoing). Her recent publications include “Performing Sovereignty: Forces to be Reckoned With” in *More Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women* (2016), and “Embodying Sovereignty: Indigenous Women's Performance Art in Canada,” in *Narratives Unfolding* (2017). With Dr Julie Nagam and Dr Heather Igloliorte, Taunton co-edited *PUBLIC 54: Indigenous Art*, the first special issue on global Indigenous new media and digital arts, and in 2018 with Igloliorte she co-edited the first special issue of *RACAR* on Indigenous art histories. Taunton also works as an independent curator.

**France Trépanier** is a visual artist, curator and researcher of Kanien'kéha:ka and French ancestry. Her artistic and curatorial work has been presented in many venues in Canada, the US and Europe. She is the co-director of the Primary Colours/Couleurs primaires initiative, which seeks to place Indigenous art at the centre of the Canadian art system. France was the co-recipient of the 2012 inaugural Audain Aboriginal Curatorial Fellowship by the Art Gallery of Greater Victoria. She co-authored with Chris Creighton-Kelly *Understanding Aboriginal Art in Canada Today: A Review of Knowledge and Literature* for the Canada Council for the Arts. Her essays and articles have been published in numerous journals and magazines. France is co-chair of the Indigenous Program Council at the Banff Centre. She worked at the Canada Council for the Arts before becoming a Senior Arts Policy Advisor for the Department of Canadian Heritage. She held a diplomatic post as First Secretary, Cultural Affairs at the Canadian Embassy in Paris. She directed the Centre for New Media at the Canadian Cultural Centre in Paris. France was also the co-founder and Director of the artist-run center Axe Néo-7 in Gatineau, Quebec.

**Pan Wendt** has been Curator at the Confederation Centre Art Gallery since 2010. He received his M.A. at Williams College and M.Phil. at Yale University, specialising in post-World War II art history. Previously a freelance curator and critic, he has written numerous catalogue and critical essays and contributed to journals such as *C Magazine*, *Fillip* and *Arts Atlantic*. Exhibitions include *James Lee Byars: Letters from the World's Most Famous Unknown Artist* (Mass MoCA, 2004); *Colleen Wolstenholme: A Divided Room* (Confederation Centre Art Gallery, 2007); *Funkaesthetics* (Justina M. Barnicke Gallery, 2008); *Free Parking, Quotation*, and *Hank Bull: Connexion* (Confederation Centre Art Gallery, 2011, 2013 & 2015). Wendt is also co-curator of Art in the Open, Charlottetown's outdoor visual art festival. He has served on numerous juries, including the Canada Council for the Arts, Project Grants in the Visual Arts (2011, 2015), the RBC Painting Competition (2013), and the Sobey Art Award (2014, 2016).

# About the Artist

---

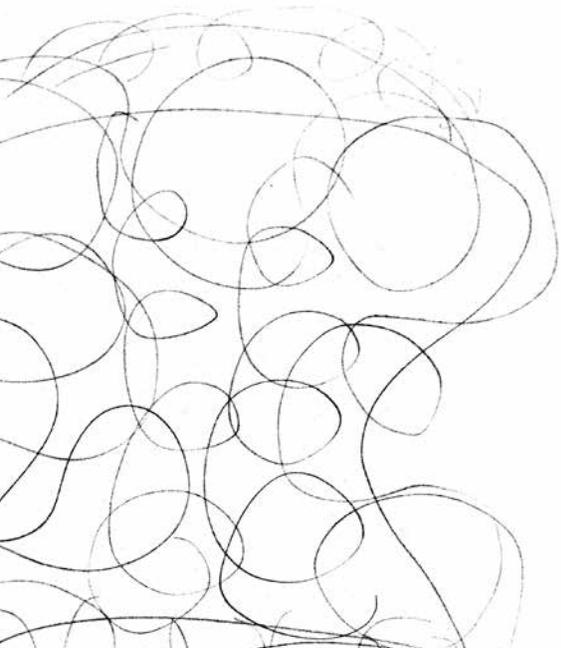
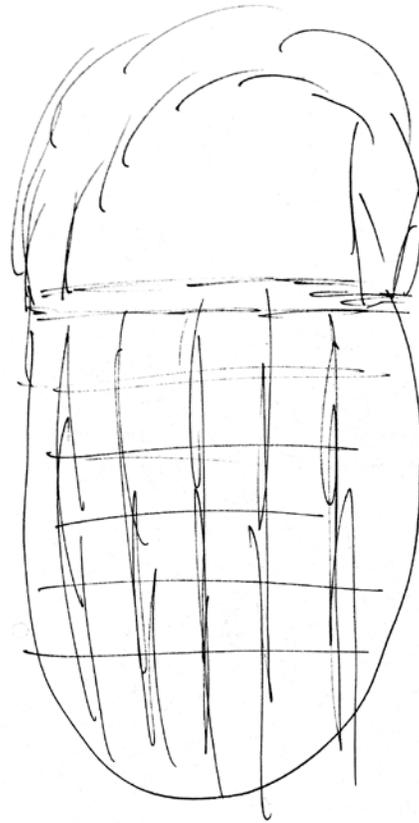
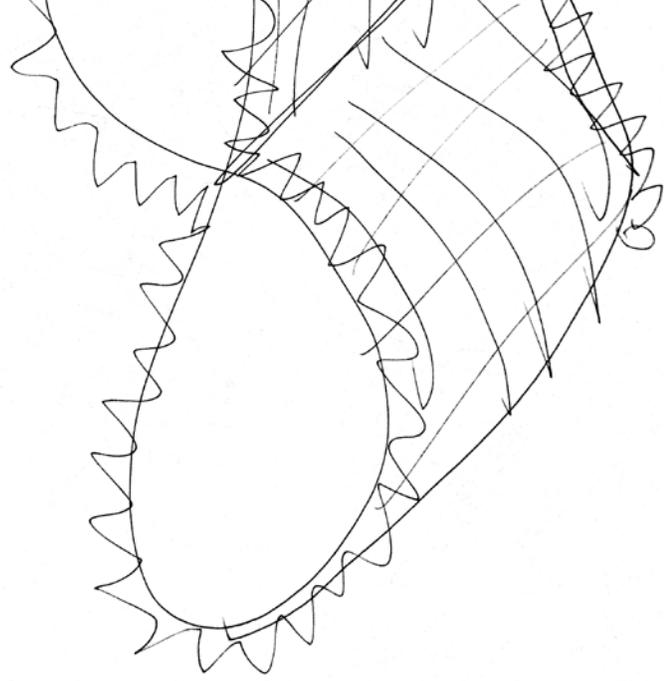
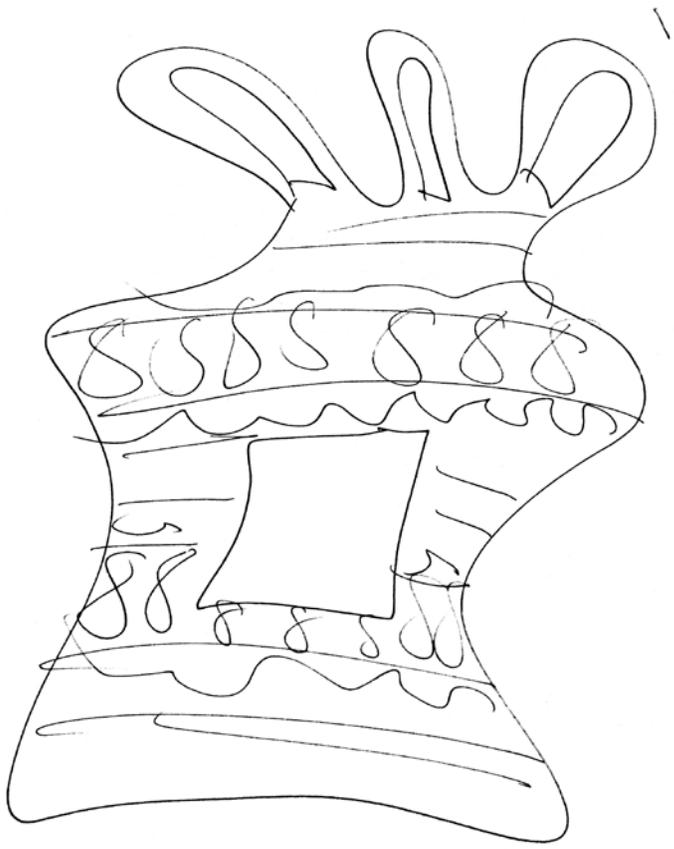
**Ursula Johnson** is the daughter of Diane Johnson, granddaughter of Ethel and Howard Johnson and great-granddaughter of Caroline and Roddie Gould. Her formative years were spent living with her mother and great-grandparents in Weko'komaq First Nation in Whycomagh, NS. After she began school there, her family decided it would be best to move to their home community of Eskasoni where she would have access to Mi'kmaq speaking teachers and peers.

Ursula began her undergraduate education studying Theatre at Cape Breton University. In year 2000 she moved to Halifax for a job with the Mi'kmaq Native Friendship Centre and applied to the Nova Scotia College of Art & Design, where she completed a Bachelor of Fine Arts in Interdisciplinary Studies. Johnson describes her time at NSCAD as an essential part of her development as an artist and acknowledges many teachers and mentors who contributed to her education. Mostly notably she was directly encouraged and influenced by Rita McKeough and Michael Fernandes.

She has exhibited work nationally and internationally since graduating in 2006. A major focus of her practice is based in performance and installation. However, Johnson describes her work as “changing mediums based on who I am talking to and what conversation I am trying to have”. Her performances are often place-based and employ cooperative didactic intervention. Recent works include *Ke'tapekiaq Ma'qimikew: The Land Sings*, a collaborative durational vocal performance series based upon various North American urban topographies, and a solo exhibition of *The Indian Truckhouse of High Art*, a multimedia and sculptural installation that re-imagined a guerilla intervention performance of the same name from 2011. Ursula and her wife, Angella Parsons, have also been working as the collaborative duo KINUK. Johnson and Parsons have created works that explore notions of public versus private within the scope of the interpersonal nature of their relationship and cultural difference and sameness.

Johnson has been shortlisted for the Salt Spring National Art Prize (2015) and the Nova Scotia Masterworks Award (2016). She was a recipient of the Hnatyshyn Foundation Reveal Indigenous Art Award (2016) and the winner of the 2017 Sobey Art Award.





Mom, are you really going to wear that??

# Remerciements

---

**En ce moment de notre histoire**, particulièrement après la Commission de vérité et réconciliation et ses 94 appels à l'action, les galeries d'art et les musées doivent naviguer sur un terrain de tensions et de contradictions inhérentes entre, d'une part, les paradigmes coloniaux qui les ont formés et, dans une grande mesure, qui continuent à fonctionner et, d'autre part, les paradigmes culturels, sociaux et juridiques qui ont caractérisé les sociétés autochtones nombreuses et diverses de l'Île de la Tortue.

Ici, à K'jipuktuk (rebaptisée Halifax par les colons), nous vivons en Mi'kmaki, le territoire ancestral non cédé des L'nu, ou Mi'kmaq, qui font partie de la Confédération Wabanaki des cinq nations. Ce territoire est couvert par les traités de paix et d'amitié entre la Couronne britannique et les Mi'kmaq et Wolastoqiyik (ou Malécites), depuis 1725. Ces traités ne traitent pas de la cession de terres et de ressources, mais reconnaissent les titres mi'kmaq et wolastoqiyik et établissent le cadre d'une relation continue entre voisins et nations. Nous sommes tous visés par les traités.

Il y a eu beaucoup à apprendre dans le processus qui a mené à la création de l'exposition *Mi'kwite'tmn* (*Vous souvenez-vous*), et en particulier de cette publication. Travaillant dans le cadre conceptuel de l'art contemporain, l'artiste a mis ses études à l'École d'art et de design de la Nouvelle-Écosse (l'Université NSCAD) en dialogue avec la formation qu'elle a reçue de son arrière-grand-mère, Caroline Gould, en vannerie traditionnelle mi'kmaq. L'aspect performance de cette exposition, *Processus*, se situe dans un espace entre le concept mi'kmaq de *Netukulimk* — un principe écologique de ne pas prendre plus que ce dont on a besoin — et le gaspillage inhérent de faire les choses de la « mauvaise » façon. *O'pltek* : ce n'est pas bon. Elle va à contre-fil (au propre comme au figuré), non pas pour saper les compétences et principes traditionnels, mais pour mieux les comprendre.

Avant tout, nos remerciements les plus profonds vont

à Ursula Johnson, qui nous a apporté l'idée originale et brillante de *Mi'kwite'tmn* il y a presque une décennie, en 2010. Son dévouement, son intelligence critique, sa générosité et son sens de l'humour génial ont rendu le voyage joyeux. *Wela'lin*.

Le mi'kmaw est une langue polysynthétique, basée sur les verbes, et ses mots sont des ensembles denses de sens, plus comparables à des phrases anglaises ou françaises qu'à des mots anglais ou français individuels. Il n'y a pas de manière fixe d'exprimer de nombreux concepts employés dans les textes de cette publication, et donc cette publication a un certain poids de précédent linguistique. Nous sommes très reconnaissants pour le travail consciencieux de notre traductrice, Diane Mitchell, elle-même gardienne du savoir de l'orthographe Listiguj utilisée pour écrire la langue parlée à Kespe'kewaq (en Gaspésie et au Nouveau-Brunswick, en bordure de la baie des Chaleurs), au nord-est des sept (maintenant huit) districts traditionnels de Mi'kmaki. Pour ce projet, elle a suivi l'orthographe Smith-Francis qui prévaut dans les quatre districts correspondant à la province de la Nouvelle-Écosse, y compris le district d'où vient Ursula Johnson, Unama'ki (Cap-Breton : terre de brume).

Nous sommes remplis d'humilité par notre responsabilité de servir et de respecter la langue qui était parlée dans ce lieu avant que l'anglais et le français ne soient parlés ici, ou même dans ce que nous appelons maintenant l'Angleterre et la France.

L'ancien sens de la traduction est de transporter ou de transmettre ; c'était quelque chose qui arrivait aux gens avant qu'il n'arrive aux mots. Je pense que tous ceux d'entre nous qui ont travaillé sur ce projet ont été traduits : touchés dans notre compréhension, non seulement de l'autochtonéité, mais de nous-mêmes. Nous nous trouvons maintenant dans un endroit différent.

Un aspect important de ce projet a été les opportunités d'engager le dialogue avec les communautés autoch-

tones à travers l'Île de la Tortue. Pendant que l'exposition se tenait à Saskatoon, l'artiste a visité Tribe Inc, un centre pour les médias, les arts visuels et les arts de la scène autochtones en évolution, et a participé au colloque international *Stronger than Stone : (Re)Inventing the Indigenous Monument*, coproduit et co-animé par la Galerie d'art Kenderdine.

La Galerie d'art Grenfell, Corner Brook, a organisé un cercle de partage, principalement avec des membres de la communauté mi'kmaq, autour des concepts de langue, de pratique culturelle et de durabilité. L'artiste a parlé du concept de *Netukulimk* avec des écoliers de la première à la sixième année, et de traditions de vannerie mi'kmaq de la région.

À la Galerie d'art de l'Université de Lethbridge, Ursula Johnson a établi un lien entre le personnel de la galerie et la Société d'amitié Sik-oo-h-kotoki. Elle a initié une séance publique pour établir des liens entre les Autochtones et les non-Autochtones à Lethbridge. La galerie organise maintenant des programmes réguliers à Sik-oo-h-kotoki et accueille des visites du club de jeunes du centre.

À Abbotsford, il y a eu une prestation mémorable et un repas partagé avec des membres de la communauté à la Première Nation Sq'ewlets.

J'aimerais remercier toutes les institutions qui se sont associées à nous pour produire cette publication : le Collège Unama'ki ; la Galerie d'art Kenderdine / les Galeries d'art du Collège, Université de la Saskatchewan ; le Musée d'art du Centre de la Confédération ; et The Reach Gallery Museum Abbotsford. Nous sommes reconnaissants à tous leurs directeurs/directrices et leurs personnels, ainsi qu'à ceux des autres lieux de la tournée : la Galerie d'art de l'Université de Lethbridge et le Musée d'art de McMaster, Hamilton.

L'artiste a commencé le travail qui est devenu *Mi'kwite'tmn* au cours d'une résidence au Collège Unama'ki à l'Université du Cap-Breton. La directrice de la Galerie d'art de l'Université du Cap-Breton à l'époque, Laura Schneider, a coordonné cette initiative avec son doyen, qui était également président par intérim du Collège Unama'ki. Sur l'autre côte, Laura a ensuite accueilli l'exposition à The Reach en tant que directrice générale.

Nous sommes particulièrement reconnaissants aux essayistes — Rachelle Dickenson, Ryan Rice, Carla Taunton, France Trépanier et Chris Creighton-Kelly — et à Pan Wendt, qui a interviewé l'artiste, non seulement pour leurs textes pénétrants et réfléchis, mais aussi pour

leur patience pendant la longue gestation de ce projet. *Wela'liog.*

Un grand remerciement à Denis Lessard et à Colette Tougas. Ils ont traduit les textes principaux en français, et Charlotte Maus a traduit les textes résiduels à mesure que nous approchons de la publication.

Tout le personnel de la Galerie d'art de l'Université Saint Mary's a travaillé avec passion et engagement pour mener à bien le projet *Mi'kwite'tmn*. La conservatrice adjointe Pam Corell a été mon bras droit dans l'organisation de la tournée. Caleb Hung et Claire Dykhuis ont servi comme coordonnateurs de la logistique ; leurs responsabilités ont ensuite été confiés à Julia McMillan, coordonnatrice de projet, et à Adam Myatt, notre actuel adjoint à la galerie. Miriam Moren, Becky Welter-Nolan, Natalie Slater, Claudia Legg et Sara Benini ont chacune à leur tour maintenu les fonctions administratives et financières. Je les remercie sincèrement tous.

Merci à Arielle Pahlke, qui a réalisé la vidéo éducative *Mi'kwite'tmn*. La trousse éducative a été préparée avec l'aide généreuse de Dale E. Sheppard, conservateur de l'éducation et des programmes publics, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, et de Sara Roth, alors coordonnatrice de l'éducation et de la diffusion externe, Galerie d'art de l'Université du Cap-Breton.

Merci également à Kate Sinclair-Sowerby et Morgan Rogers, l'équipe de conception experte chez Co. & Co., et au photographe Steve Farmer pour avoir documenté l'exposition avec sensibilité.

Ce projet a été rendu possible en partie grâce au gouvernement du Canada, à travers une généreuse subvention dans le cadre du volet Accès au patrimoine autochtone du Programme d'aide aux musées. Le soutien accordé à l'artiste par Arts Nouvelle-Écosse lui a permis de mener des recherches et de préparer l'œuvre.

Tous nos programmes d'expositions contemporaines bénéficient d'un financement de fonctionnement de base du Conseil des arts du Canada. Nous avons également reçu des fonds de fonctionnement de la Municipalité régionale d'Halifax.

Mes excuses à toute personne ou organisation que j'aurais pu, par inadvertance, ne pas reconnaître. À tous ceux qui ont contribué à ce projet : *Wela'liog. Thank you.* Mes profonds remerciements.

*Robin Metcalfe, Directeur/Conservateur  
Galerie d'art de l'Université Saint Mary's  
K'jipuktuk, 2019*

# Acknowledgements

---

**At this time in our history**, particularly after the Truth and Reconciliation Commission and its 94 calls to action, art galleries and museums must navigate a terrain of inherent tensions and contradictions between, on the one hand, the colonial paradigms under which they were formed and, to a large extent, continue to operate, and, on the other hand, the cultural, social and legal paradigms that have characterised the many and diverse Indigenous societies on Turtle Island.

Here in K'jipuktuk (colonially renamed Halifax), we live in Mi'kmaki, the traditional and unceded territory of the L'nu, or Mi'kmaq, who are part of the five-nation Wabanaki Confederacy. This territory is covered by the Treaties of Peace & Friendship between the British Crown and the Mi'kmaq and Wolastoqiyik (or Maliseet), beginning in 1725. These treaties do not deal with any surrender of lands and resources, but recognise Mi'kmaq and Wolastoqiyik title, and established the framework for an ongoing relationship between neighbours and nations. We are all treaty people.

There has been much to learn in the process that brought the exhibition, *Mi'kwite'tmn (Do You Remember)*, and in particular this publication, into being. The artist, working within the conceptual framework of contemporary art, brought her studies at the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD University) into dialogue with the training she received from her great-grandmother, Caroline Gould, in traditional Mi'kmaw basket-making. The performance aspect of this exhibition, *Process*, is located in a space between the Mi'kmaw concept of *Netukulimk* — an ecological principle of not taking more than one needs — and the inherent waste of doing things the “wrong” way. *O'pltek*: it is not right. She goes against the grain (literally and figuratively), not to undermine traditional skills and principles, but to understand them better.

First and last, our deepest thanks are to Ursula Johnson, who brought us the original, brilliant idea of *Mi'kwite'tmn* almost a decade ago, in 2010. Her dedication, critical intelligence, generosity and wicked sense of humour have made the journey a joyful one. *Wela'lin*.

Mi'kmaw is a polysynthetic, verb-based language, and its words are dense packages of meaning, more comparable to English sentences than to individual English words. There are no fixed ways of expressing many of the concepts employed in the texts of this publication, and so this publication bears a certain weight of linguistic precedent. We are very grateful for the conscientious work of our translator, Diane Mitchell, herself a knowledge keeper of the Listiguj orthography used to write the language as spoken in Kespe'kewaq (in Gaspé and New Brunswick, bordering the Bay of Chaleur); the northeastern of the traditional seven (now eight) districts of Mi'kmaki. She has, for this project, followed the Smith-Francis orthography that prevails in the four districts corresponding to the province of Nova Scotia, including Ursula Johnson's home district of Unama'ki (Cape Breton: Land of Fog).

We are humbled by our responsibility to serve and respect the language that was spoken in this place before English and French were spoken here, or even spoken in what we now call England and France.

The older meaning of translation is to transport or to convey; it was something that happened to people before it happened to words. I think all of us who have worked on this project have been translated: moved in our understanding, not only of Indigeneity, but of ourselves. We find ourselves now in a different place.

A significant aspect of this project has been the opportunities for engagement with Indigenous communities across Turtle Island. While the exhibition was in Saskatoon, the artist visited Tribe Inc, a centre for evolving aboriginal media, visual and performing arts, and

participated in the international symposium, *Stronger than Stone: (Re)Inventing the Indigenous Monument*, co-produced and co-hosted by the Kenderdine Art Gallery.

The Grenfell Art Gallery, Corner Brook, hosted a sharing circle, mainly with members of the Mi'kmaq community, around concepts of language, cultural practice and sustainability. The artist discussed the concept of *Netukulimk* with school children in grades 1 to 6, and traditions of Mi'kmaq basket-making in the area.

At the University of Lethbridge Art Gallery, Ursula Johnson forged a connection between staff of the gallery and of the Sik-ooh-kotoki Friendship Society. She initiated a public session to connect Indigenous and non-Indigenous people in Lethbridge. The gallery now runs regular programmes at Sik-ooh-kotoki, and hosts visits from the Centre's youth group.

In Abbotsford, there was a memorable performance and a meal shared with community members at Sq'ewlets First Nation.

I would like to thank all the institutions who have partnered with us to produce this publication: Unama'ki College; the Kenderdine Art Gallery / College Art Galleries, University of Saskatchewan; the Confederation Centre Art Gallery; and The Reach Gallery Museum Abbotsford. We are grateful to all their directors and staff, and those of the other tour venues: the University of Lethbridge Art Gallery and the McMaster Museum of Art, Hamilton.

The artist began the work that became *Mi'kwite'tmn* in the course of a residency at Unama'ki College, at Cape Breton University. The Director of the CBU Art Gallery at the time, Laura Schneider, coordinated that initiative with her Dean, who was also Acting President of Unama'ki College. On the other coast, Laura later welcomed the exhibition to The Reach as its Executive Director.

We owe a special debt of gratitude to the essayists — Rachelle Dickenson, Ryan Rice, Dr. Carla Taunton, France Trépanier and Chris Creighton-Kelly — and to Pan Wendt, who interviewed the artist; not only for their incisive and thoughtful texts, but also for their patience through the long gestation of this project. *Wela'liog*.

*Un grand remerciement à Denis Lessard et à Colette Tougas.* They translated the principal texts into French, and Charlotte Maus translated residual texts as we approached publication.

All the staff of Saint Mary's University Art Gallery have laboured with passion and commitment to bring

*Mi'kwite'tmn* to fruition. Assistant Curator Pam Corell has been my right-hand person organising the tour. Caleb Hung and Claire Dykhuis served as Logistics Coordinators; their responsibilities were later turned over to Project Coordinator Julia McMillan and our present Gallery Assistant, Adam Myatt. Miriam Moren, Becky Welter-Nolan, Natalie Slater, Claudia Legg and Sara Benini have each in turn kept office and financial functions working. My sincere thanks to all of them.

Thanks go to Arielle Pahlke, who directed the *Mi'kwite'tmn* educational video. The education kit was prepared with the generous assistance of Dale E Sheppard, Curator of Education and Public Programs, Art Gallery of Nova Scotia, and Sara Roth, then Education and Outreach Coordinator, Cape Breton University Art Gallery.

Thanks as well to Kate Sinclair-Sowerby and Morgan Rogers, the crack design team at Co. & Co., and to photographer Steve Farmer for sensitively documenting the exhibition.

This project has been made possible in part by the Government of Canada, through a generous grant through the Access to Aboriginal Heritage element of the Museum Assistance Program. Support to the artist from Arts Nova Scotia enabled her to conduct research and to prepare the work.

All of our contemporary exhibition programming benefits from core operating funding from the Canada Council for the Arts. We have also received operating funding from Halifax Regional Municipality.

My apologies to any individuals or organisations that I may inadvertently have failed to acknowledge. To all who have contributed to this project: *Wela'liog. Merci.* My profound thanks.

*Robin Metcalfe, Director/Curator  
Saint Mary's University Art Gallery  
K'jipuktuk, 2019*

Un catalogue de l'exposition **Mi'kwite'tmn (Vous souvenez-vous)**

PUBLIÉ PAR

**la Galerie d'art de l'Université Saint Mary's**  
923, rue Robie, Halifax, NS, Canada B3H 3C3  
www.smuartgallery.ca

EN COLLABORATION AVEC

**le Collège Unama'ki**  
**la Galerie d'art Kenderdine, Galeries d'art de l'Université de la Saskatchewan**  
**le Musée d'art du Centre de la Confédération**  
**The Reach Gallery Museum Abbotsford**

DATES D'EXPOSITION

Galerie d'art de l'Université Saint Mary's, Halifax (Nouvelle-Écosse), 7 juin – 3 août 2014  
Galerie d'art Kenderdine, Galeries d'art du Collège de l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon (Saskatchewan),  
26 septembre – 12 décembre 2014  
Musée d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard), 17 janvier – 3 mai 2015  
Galerie d'art Grenfell, Corner Brook (Terre-Neuve-et-Labrador), 24 septembre – 12 décembre 2015  
Galerie d'art de l'Université de Lethbridge, Lethbridge (Alberta), 19 janvier – 9 mars 2017  
The Reach Gallery Museum Abbotsford, Abbotsford (Colombie-Britannique), 21 septembre – 31 décembre 2017  
Musée d'art de McMaster, Hamilton (Ontario), 1er septembre – 8 décembre 2018

Droit d'auteur 2019

Catalogue : Galerie d'art de l'Université Saint Mary's  
Œuvres d'art originales et dessins au trait : Ursula Johnson  
Textes : les auteurs respectifs  
Photographie d'installation et de performance : Steve Farmer  
Photographie pages 77, 119, 152 gracieuseté de l'artiste

Conception : Co. & Co.

Impression : Meridian Communications Group

Traduction : Denis Lessard, Colette Tougas, Charlotte Maus



Financé par le  
gouvernement  
du Canada

Canada



Conseil des arts  
du Canada Canada Council  
for the Arts



HALIFAX



CONFEDERATION CENTRE ART GALLERY  
MUSÉE D'ART DU CENTRE DE LA CONFÉDÉRATION



A catalogue of the exhibition **Mi'kwite'tmn (Do You Remember)**

PUBLISHED BY

**Saint Mary's University Art Gallery**

923 Robie Street, Halifax, NS, Canada B3H 3C3

www.smuartgallery.ca

IN COLLABORATION WITH

**Unama'ki College**

**Kenderdine Art Gallery / College Art Galleries, University of Saskatchewan**

**Confederation Centre Art Gallery**

**The Reach Gallery Museum Abbotsford**

EXHIBITION DATES

Saint Mary's University Art Gallery, Halifax (Nova Scotia), 7 June – 3 August 2014

Kenderdine Art Gallery / College Art Galleries, University of Saskatchewan, Saskatoon (Saskatchewan),  
26 September – 12 December 2014

Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown (Prince Edward Island), 17 January – 3 May 2015

Grenfell Art Gallery, Corner Brook (Newfoundland and Labrador), 24 September – 12 December 2015

University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (Alberta), 19 January – 9 March 2017

The Reach Gallery Museum Abbotsford (British Columbia), 21 September – 31 December 2017

McMaster Museum of Art, Hamilton (Ontario), 1 September – 8 December 2018

Copyright 2019

Catalogue: Saint Mary's University Art Gallery

Original artworks and line drawings: Ursula Johnson

Texts: the respective authors

Installation and performance photography: Steve Farmer

Photograph pages 77, 119, 152 courtesy of the artist

Design: Co. & Co.

Printing: Meridian Communications Group

Translation: Denis Lessard, Colette Tougas, Charlotte Maus



**HALIFAX**



### **Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada**

Titre: Mi'kwite'tmn / Ursula Johnson ; [textes de Robin Metcalfe et six autres].

Autres titres: Œuvre. Extraits

Noms: Johnson, Ursula, 1980- | Metcalfe, Robin, auteur de commentaire ajouté. | Johnson, Ursula, 1980- Mi'kwite'tmn. | Johnson, Ursula, 1980- Mi'kwite'tmn. Mi'kmaq. | Johnson, Ursula, 1980- Mi'kwite'tmn. Français. | Saint Mary's University (Halifax, N.-E.). Art Gallery, institution hôte, organisme de publication.

Description: Texte en anglais, en français et en mi'kmaq.

Identifiants: Canadiana 20189053798F | ISBN 9781926740072 (couverture souple)

Vedettes-matière: RVM: Johnson, Ursula, 1980—Expositions.

Classification: LCC N6549 J587 A4 2019 | CDD 709.2—dc23

### **Library and Archives Canada Cataloguing in Publication**

Title: Mi'kwite'tmn / Ursula Johnson ; [text by Robin Metcalfe and six others].

Other titles: Works. Selections

Names: Johnson, Ursula, 1980- | Metcalfe, Robin, writer of added commentary. | Johnson, Ursula, 1980- Mi'kwite'tmn. | Johnson, Ursula, 1980- Mi'kwite'tmn. French. | Johnson, Ursula, 1980- Mi'kwite'tmn. Mi'kmaq. | Saint Mary's University (Halifax, N.S.). Art Gallery, host institution, issuing body.

Description: Text in English, French and Mi'kmaq.

Identifiers: Canadiana 20189053798E | ISBN 9781926740072 (softcover)

Subjects: LCSH: Johnson, Ursula, 1980—Exhibitions.

Classification: LCC N6549 J587 A4 2019 | DDC 709.2—dc23