

Indigenous Voices and white pedagogy Voix indigènes et pédagogie des Blancs

Maeve Hanna

Number 85, Fall 2015

Prendre position
Taking a Stance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78600ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hanna, M. (2015). Indigenous Voices and white pedagogy / Voix indigènes et pédagogie des Blancs. *esse arts + opinions*, (85), 58–65.

Indigenous Voices

Maeve Hanna



And white pedagogy

**Corey Bulpitt & Larissa Healey,
Brian Jungen**

*Beat Nation: Art, Hip Hop and
Aboriginal Culture*, vue d'installation
| installation view, Vancouver Art
Gallery, 2012.

Photo : Rachel Topham, Vancouver Art Gallery



We must play seamstress Stitch together Piece by Piece name by name voice by voice¹

The delicate voice of Edie Frederick, a Lheidli T'enneh Elder, carried through the exhibition space as she greeted and welcomed visitors in Dakelh (pronounced Da-keth), a dialect of the Carrier people, of the Northern Interior of British Columbia. Translating, she explained that she is a descendant of Six Mile Mary, a clan head of the Grouse Clan of the Lheidli T'enneh, well known for catching whitefish at Six Mile Lake, now Tabor Lake, and paddling the rivers in her dugout canoe.² Robert Frederick, Edie's husband and also a Lheidli T'enneh Elder, spoke next. He told a story about when his grandmother saw the first white person in Prince George. He stopped momentarily, holding back emotion, and then spoke about his experience in residential school. Everyone was silent, stunned, listening to this man so honestly recount unbelievable and harrowing experiences, all brought upon him by white people. As I looked around, I saw many people I know from the community, many settlers. Robert Frederick continued, telling us the legend of the salmon that is carved on a cottonwood dugout canoe that visitors were gathering around. The canoe was made by Robert Frederick, along with students in First Nations Studies during a course offered at the University of Northern British Columbia. The students had learned from him how these canoes were traditionally made. Robert had carved the legend on one side of the canoe, while the students had carved it on the other, thus learning both the traditions of the Lheidli T'enneh and how to carve traditionally from a master carver.

The Khast'an Drummers emerged from the crowd and started to drum around the canoe. Edie Frederick began to dance, and members of the audience stood and joined her. The moment was incredibly moving. The entire event was captured by different media outlets, including the CBC, a cornerstone institution of Canada, an institution completely immersed in and built from a legacy of white pedagogy and colonialism. I handed Robert Frederick two packs of smokes wrapped in a handkerchief at the end of it all. He seemed touched by this small offering. I was touched by the entire experience.

I have just described the opening event for *Nekeyoh/Our Home*, an exhibition of work by Lheidli T'enneh First Nation artists at Two Rivers Gallery, located in Lheidli T'enneh traditional territory, known more predominantly as Prince George, B.C. I curated the exhibition, and I am a white settler curator. As I planned this exhibition, I began to think critically about how I could ethically curate an exhibition of work by First Nations artists. I met with Edie and Robert Frederick on a number of occasions. The idea for the exhibition came about as we teased out ways to start a meaningful dialogue between the Lheidli T'enneh and Two Rivers Gallery. At its base, this is the bare-bones truth of the situation: Two Rivers Gallery, the institution and its employees, are on Lheidli T'enneh territory, yet the Lheidli T'enneh do not always feel welcome. Working with Edie and Robert Frederick, and artist Jennifer Pighin, I opened my mind, acknowledged my ignorance, and asked for partnership, education, and understanding. Many artists came forward to participate after discussions and outreach organized with Jennifer Pighin's help. I received work from people we did not know were making art. An inmate at the local penitentiary submitted an incredible suite of drawings. I did not write or speak on the meaning behind the exhibition; I chose to allow other voices, those of the artists and members of the Lheidli T'enneh, to use the space as their venue for expression. The exhibition created the dialogue for itself and every visitor.

There are numerous exhibitions of First Nations work opening across Canada at an increasing rate. In an article published in *Canadian Art*, Bryne MacLaughlin states, "Over the past decade, there's been an undeniable renewal in the presence and criticality

¹ — Moe Clark, "Butterfly Ashes," in *Fire and Sage* (Brussels: maelström rEvolution, 2013), 16.

² — Conversation with Edie Frederick, May 4, 2015.

Elder Edie Frederick

dansant auprès des Khast'an
Drummers lors de l'ouverture de
l'exposition *Nekeyoh / Our Home* |
dancing to the Khast'an drummers
at the opening of *Nekeyoh / Our
Home*, 2014.

Photo : permission de | courtesy of Two Rivers
Gallery, Prince George

of contemporary First Nations art in Canada.”³ There is proof to support such a claim: *Decolonize Me*, organized by Inuk curator and academic Heather Igloliorte; *Beat Nation*, curated by Kathleen Ritter and Tania Willard and circulated by the Vancouver Art Gallery; Christi Belcourt's project *Walking With Our Sisters*; *Setting: Land*, curated by Suzanne Morrisette and circulated by the Thunder Bay Art Gallery. *Sakahàn* is perhaps the largest of these projects. Organized by the National Gallery of Canada, the exhibition features work by Indigenous artists from countries around the world. On its website, the National Gallery describes how this project came together: “*Sakahàn* is co-curated by Greg Hill, the NGC's Audain Curator of Indigenous Art; Christine Lalonde, Associate Curator of Indigenous Art; and Candice Hopkins, the Elizabeth Simonfay Guest Curator, with the support of an international team of curatorial advisors: Arpana Caur (India), Brenda Croft (Australia), Lee-Ann Martin (Canada), Reiko Saito (Japan), Irene Snarby (Norway), Jolene Rickard (United States), Megan Tamati-Quennell (Aotearoa New Zealand) and Yuh-Yao Wan (Taiwan).”⁴

These are just a few among countless others. Art gallery visitors go to see these exhibitions. Critics and curators read and write about them. They travel across the country, are featured in art magazines, are seen by thousands of Canadians.⁵ Above all, these exhibitions critically examine issues surrounding Indigenous voices being heard over, spoken through, and discussed within the hegemony of a white pedagogical structure. White pedagogy can be understood, as Billy-Ray Belcourt states, as “methods of teaching through which whiteness is itself teachable, taught to, and that which teaches. It is therefore through white pedagogies that teaching and learning become *about* whiteness, become power apparatuses through which whiteness is secured.”⁶ And my voice is one among many implicit in this problem.

Lee Maracle comments similarly on this notion of white pedagogy in her book *I Am Woman*, although she approaches it from a feminist and sociological perspective and largely citing history: “I trotted about with my mother to the homes of great intellectuals among the Squamish people... Among them were Andy Paull... and his son Percy... who came by their knowledge against the will of the state, which precluded our being educated in the institutions reserved for white people.”⁷

Maracle is pointing out that these institutions, at the time that First Nations people were prohibited from them, were the very institutions in which most, if not all, settlers were educated. Herein lies the conundrum and the continued impact of colonialism seen through the ramifications of the residential school system, which, in turn, can be seen as linked to the notion of white pedagogy. Although Maracle may not be speaking directly to the art institution, she is speaking to the overarching issue of ongoing colonialism that is felt by First Nations people across the country. Her writing in this book is specific to Native women, but it offers a clear and thought-provoking entry point into the issues from her perspective. She speaks to colonialism and racist ideology as felt by Native women with complete honesty and, at times, stark criticism, and much of what she asserts can be applied in the context opened here. She also takes European feminism and finds a way to translate it into a language that makes it accessible and meaningful for Native women. It is time for art galleries and museums to use this form of translation with regard to exhibitions.

The impact of white pedagogy within the curatorial practice of white curators in Canada is a priority in Alissa Firth-England's essay “An Appeal to White People: Relearning our Concepts of Good Will, Intention and Inclusion.” Here she names herself a “settler” and “curator” and states, “As white people, our responsibility is to radically restructure our colonial relationship to Indigenous, immigrant, and culturally diverse

I want to take a position here in questioning how we can relegate white pedagogy, which compounds continued colonialism, to the past.



peoples. Our role is not to speak for others but to speak for ourselves. That can be our contribution to changing the system.”⁸

I want to take a position here in questioning how we can relegate white pedagogy, which compounds continued colonialism, to the past. How can we abolish institutional whiteness? How can we alleviate assumed white assimilation and dominance? I want to demand with my white voice that I be questioned about my whiteness, that I assume responsibility for the inherited colonialism of Canada, that I undertake truly the role of settler, that I seek out education that does not privilege whiteness above all else. I want to take a position in owning the responsibility of acknowledging whiteness, acknowledging colonialism, and asking the Indigenous voices around me what I can do. In a conversation with Elder Edie Frederick during a symposium for Indigenous Youth Leaders held in Prince George, I broached my discomfort in this area. Her answer to me was eloquent and simple: to approach each exhibition, discussion, or event with an open heart, with acknowledgment and honesty, which I believe is a first of many steps. Sometimes simply accepting one’s ignorance and speaking directly to it can provide the space for discussion and understanding.

Firth-Eagland further cites issues that need to be confronted within the curatorial forum; these issues are uncomfortable for many but,

³ — Bryne McLaughlin, “Curator Q&A: How Indigenous Art Took Centre Stage in Sakahàn,” *Canadian Art* (May 23, 2013), accessed December 20, 2014, <http://canadianart.ca/features/2013/05/23/sakahàn-national-gallery-of-canada/>.

⁴ — “Sakahàn: International Indigenous Art,” National Gallery of Canada, accessed December 20, 2014, www.gallery.ca/sakahàn/en/index.htm.

⁵ — The selection of exhibitions cited above are projects curated by, or in collaboration with, one or more First Nations curators or artists. It is not an exhaustive list. The questions in my essay are asked in part in response to this research trend and to the assumption that this is not the standard within the field.

⁶ — Billy-Ray Belcourt, “On White Academics in Native Studies, or My Brown Flesh Is Not Your Social Justice Project,” Nakinisowin, n.d., accessed December 20, 2014, <http://nakinisowin.wordpress.com/2014/12/15/on-white-academics-in-native-studies-or-my-brown-flesh-is-not-your-social-justice-project/> (emphasis in original).

⁷ — Lee Maracle, *I Am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism* (Richmond, BC: Press Gang, 1996), xi.

⁸ — Alissa Firth-Eagland, “An Appeal to White People: Relearning Our Concepts of Good Will, Intention, and Inclusion,” *Cities for People*, December 11, 2014, accessed December 21, 2014, <http://citiesforpeople.ca/en/blogroll/an-appeal-to-white-people-relearning-our-concepts-of-good-will-intention-and-inclusion>.



as Edie suggested, require acknowledgment: “Settler colonialism is lodged in capitalism’s economic language of exchange. Curatorial practice is entrenched in a history of decision-making. Left unchecked, these histories assimilate collaborative, creative relationships.... To act as chooser [of works included in an exhibition] can over-determine potential outcomes, but more seriously. It can verge on the assimilative.”⁹

This position refers to the implicitness of all white voices in all art institutions. We assume the right, in our positions, in our education, to voice our distaste for the atrocities of colonialism by curating or showing exhibitions by Indigenous artists and/or curated by Indigenous curators. But, in this position, I ask, “Is that my right?” I ask all the Indigenous voices, artists, curators, writers, critics, “How do you anticipate, demand, and desire that white voices acknowledge colonialism, that white voices speak about and learn about and acknowledge colonialism?”

This position speaks equally to white pedagogy, implicating it in the need to hear Indigenous voices. How do we actively listen? How do we unlearn and relearn? How do we unwrite the pedagogical system that has educated the last generation of our voices? How do we teach and reach our children, our new generation of artists, curators, critics and writers? How do we take apart the whiteness of the art galleries and museums that are showing your work, that are providing opportunity for your voice? How do we have the right to take on this role—of opening the doors of white institutions

and allowing white pedagogy to influence what is said? And above all, how do we change this?

As a tool for education, as a means for social engagement and discussion, exhibitions are critical to asking these questions. What is important to remember as curators and settlers is that the objective of the artists—rather than our curatorial endeavour—must always be at the fore. This is essential within the context of this position, wherein it is the Indigenous voice that requires us to listen, and the curatorial voice, which is often white and also often male, should be listening instead of reframing the work within a structure that in the end does not support it. It is the curator’s responsibility, then, to use his or her practice as a means to allow these voices to speak unbridled by the inherent whiteness from which a majority of art galleries and museums are built.

I am a settler and a curator. I carry a white voice educated through white pedagogy. I acknowledge my part in this country’s colonialist history and ask, “What can I do to interrupt this dialogue?”

I take a position here in solidarity. I raise my white voice and ask my colleagues to do the same. ●

⁹ – *Ibid.*

Andrea Carlson,
Mary Anne Barkhouse,
 (de la série *Vore*, 2009-2010,
Harvest, 2009), *Sakahàn*,
 vue d’installation | installation view,
 Musée des beaux-arts du Canada,
 Ottawa, 2012.
 Photo : © MBAC

Voix indigènes et pédagogie des Blancs

Maeve Hanna

Se faire couturière
Recoudre ensemble
Une œuvre à la fois
Un nom à la fois
Une voix à la fois¹

La voix délicate d'Edie Frederick résonne dans la salle d'exposition. L'ainée de la communauté des Lheidli T'enneh accueille les visiteurs en dakelh (qui se prononce da-keth), langue des Porteurs, une Première nation établie dans la région centre-nord de la Colombie-Britannique. Elle traduit ensuite : elle est descendante de Six Mile Mary, chef du Clan des tétras des Lheidli T'enneh, une femme renommée pour ses pêches au corégone au lac Six Mile (aujourd'hui appelé lac Tabor), qui parcourait les rivières dans sa pirogue². Robert Frederick, mari d'Edie et lui aussi aîné Lheidli T'enneh, prend ensuite la parole. Il raconte le jour où sa grand-mère a croisé le tout premier Blanc à Prince George. Robert marque une pause, tente de contenir son émotion, puis il parle de son séjour au pensionnat. Tous se taisent, abasourdis ; ils écoutent l'homme raconter sans détour les expériences atroces, inimaginables que lui ont fait subir les Blancs. En regardant autour de moi, je vois beaucoup de gens que je connais, dont un grand nombre sont des descendants de colons. Robert Frederick poursuit son récit ; il raconte la légende du saumon gravé sur le canot en peuplier autour duquel les visiteurs se sont rassemblés. L'embarcation est l'œuvre d'étudiants inscrits au programme d'études autochtones de l'Université de Northern British Columbia ; ils l'ont sculptée avec l'aide de Robert Frederick dans le cadre d'un cours. Robert leur a montré comment la construire en suivant la tradition. Il a gravé la légende du saumon sur un côté et les étudiants l'ont imité sur l'autre, apprenant ainsi les légendes des Lheidli T'enneh tout en s'initiant à l'art traditionnel de la sculpture auprès d'un maître-artisan.

Les Khast'an Drummers se frayent un chemin parmi les spectateurs et encerclent le canot. Leurs tambours résonnent. Edie Frederick se met à danser ; des gens se lèvent et dansent avec elle. L'émotion est palpable. L'événement est capté par différents médias, dont la CBC, institution canadienne incontournable, enracinée tout entière dans un patrimoine nourri par le colonialisme et la pédagogie des Blancs. Après la cérémonie, je remets à Robert Frederick deux paquets de cigarettes enveloppés dans un mouchoir. Il semble touché par ma modeste offrande. Toute l'expérience m'a profondément remuée.

C'est ainsi que s'est déroulé le vernissage de *Nekeyoh/Our Home* à la galerie Two Rivers. L'exposition, dont j'étais la commissaire, présentait les œuvres d'artistes de la Première nation Lheidli T'enneh. Son organisation a provoqué chez moi, qui suis de race blanche, une réflexion critique sur l'éthique de la conservation des œuvres d'art produites par des artistes autochtones. J'avais rencontré Edie et Robert Frederick à plusieurs occasions. L'idée de tenir une exposition avait surgi alors que nous cherchions des moyens d'établir un dialogue fécond entre les Lheidli T'enneh et la galerie d'art. En vérité, la situation pourrait se résumer comme suit : la galerie Two Rivers, c'est-à-dire l'établissement et ses employés, se trouve sur le territoire ancestral des Lheidli T'enneh (que l'on connaît plus couramment sous le nom de Prince George, C.-B.), mais ces derniers ne s'y sentent pas toujours les

bienvenus. Mes rapports avec Edie et Robert Frederick et l'artiste Jennifer Pighin m'ont ouvert l'esprit et forcée à admettre mon ignorance ; je les ai priés de collaborer avec moi, de m'éduquer et de m'éclairer. Dans la foulée de nos discussions et des démarches entreprises avec l'aide de Jennifer Pighin, des personnes dont j'ignorais qu'elles étaient artistes ont commencé à m'envoyer des œuvres. Un détenu de la prison régionale m'a fait parvenir une magnifique série de dessins. Sur le sens à donner à l'exposition, je ne me suis pas exprimée par écrit ou oralement : j'ai plutôt décidé de laisser d'autres voix que la mienne, celles des artistes et des membres de la communauté Lheidli T'enneh, investir l'espace de la galerie. Un dialogue s'est naturellement créé entre les œuvres et chacun des visiteurs.

Les expositions consacrées aux artistes autochtones se sont multipliées au Canada depuis quelques années. Dans un article de *Canadian Art*, Bryne MacLaughlin écrit : « Depuis une dizaine d'années, on assiste indéniablement à un renouveau en ce qui touche la place et l'importance critique accordées au Canada à l'art contemporain pratiqué par les Premières nations³. » De nombreuses expositions appuient cette affirmation : *Décolonisez-moi*, organisée par la commissaire et universitaire inuit Heather Igloliorte ; *Beat Nation*, coordonnée par Kathleen Ritter et Tania Willard et diffusée par la Vancouver Art Gallery ; le projet *Walking With Our Sisters* de Christi Belcourt ; *Setting : Land*, montée par Suzanne Morrissette et diffusée par la Thunder Bay Art Gallery. L'exposition *Sakahàn* du Musée des beaux-arts du Canada était peut-être la plus ambitieuse de toutes. Elle présentait des œuvres réalisées par des artistes indigènes de différents pays. Dans son site, le Musée explique la genèse du projet : « *Sakahàn* est coorganisée par Greg Hill, conservateur Audain d'art indigène du MBAC, Christine Lalonde, conservatrice associée de l'art indigène et Candice Hopkins, conservatrice adjointe fonds Elizabeth Simonfay, en collaboration avec une équipe internationale de conseillers en muséologie : Arpana Caur (Inde), Brenda Croft (Australie), Lee-Ann Martin (Canada), Reiko Saito (Japon), Irene Snarby (Norvège), Jolene Rickard (États-Unis), Megan Tamati-Quennell (Aotearoa – Nouvelle-Zélande) et Yuh-Yao Wan (Taïwan)⁴. »

1 — Moe Clark, « Butterfly Ashes », *Fire and Sage*, Bruxelles, maelström rEvolution, 2013, p. 16.

2 — Conversation avec Edie Frederick, 4 mai 2015.

3 — Bryne MacLaughlin, « Curator Q&A: How Indigenous Art Took Centre Stage in Sakahàn », 23 mai 2013, <http://canadianart.ca/features/2013/05/23/sakahàn-national-gallery-of-canada/> [consulté le 20 décembre 2014].

4 — « *Sakahàn*. Art indigène international », www.gallery.ca/sakahàn/fr/index.htm [consulté le 20 décembre 2014].

Dylan Miner, Rolande Souliere

Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture, vue d'installation | installation view, Vancouver Art Gallery, 2012.

Photo : Rachel Topham, Vancouver Art Gallery

Skeena Reece

Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture, vue d'installation | installation view, Vancouver Art Gallery, 2012.

Photo : Rachel Topham, Vancouver Art Gallery

Ce ne sont là que quelques exemples parmi de nombreux autres. Le public qui fréquente les galeries d'art va voir ces expositions. Les critiques et les commissaires d'art lisent à leur sujet et écrivent des articles. Elles circulent d'un bout à l'autre du pays, font la une des revues d'art et sont vues par des milliers de personnes⁵. Avant tout, ces expositions jettent un regard critique sur la possibilité pour les voix indigènes d'être entendues et analysées malgré et par-delà le cadre hégémonique imposé par une structure pédagogique dominée par les Blancs. Selon Billy-Ray Belcourt, on peut définir la pédagogie des Blancs comme « des méthodes d'enseignement dont le contenu, la finalité et le véhicule sont "Blancs". C'est par le truchement de ces pédagogies que l'enseignement et l'apprentissage finissent par avoir la race blanche pour objet; elles deviennent ainsi des instruments de pouvoir qui perpétuent la prédominance de celle-ci⁶ ».

Ma propre voix figure parmi celles, nombreuses, qui participent à ce problème.

Dans son recueil intitulé *I Am Woman*, Lee Maracle évoque elle aussi la notion d'une pédagogie des Blancs, qu'elle aborde sous un angle féministe et sociologique en se rapportant abondamment à l'Histoire : « Je suis allée avec ma mère chez de grands intellectuels du peuple squamish... parmi lesquels Andy Paull... et son fils Percy... qui se sont instruits en dépit de la volonté du gouvernement de nous barrer l'accès aux établissements scolaires réservés aux Blancs⁷. »

Lee Maracle rappelle qu'à l'époque où elles étaient interdites aux membres des Premières nations, ces écoles étaient celles que fréquentaient la plupart des colonisateurs, sinon tous. L'épineux problème du colonialisme et de ses répercussions s'observe aussi dans les ramifications du système des pensionnats, lui-même indissociable de la notion de pédagogie des Blancs. Même si les propos de Maracle ne s'adressent pas directement à la sphère artistique, ils soulèvent néanmoins la question fondamentale du colonialisme subi jusqu'à aujourd'hui par les Premières nations au Canada. Sa réflexion, limpide et percutante, ouvre une nouvelle perspective sur le sujet. Lee Maracle parle en toute transparence, et parfois

avec une plume acérée, du colonialisme et de l'idéologie raciste tels que le ressentent les femmes autochtones; une grande part de ses affirmations s'appliquent ici à notre questionnement. De plus, elle parvient à expliquer le féminisme européen dans une langue accessible et évocatrice pour les femmes autochtones. Il est grand temps pour les galeries d'art et les musées de pratiquer cette forme de transposition dans le cadre de leurs expositions.

L'incidence de la pédagogie des Blancs sur la pratique des commissaires de race blanche au Canada est au cœur d'un essai d'Alissa Firth-Eagland publié sous le titre « An Appeal to White People: Relearning our Concepts of Good Will, Intention and Inclusion ». Se désignant à la fois comme « colonisatrice » et « commissaire d'art », l'auteure déclare : « En tant que Blancs, nous avons le devoir de modifier en profondeur le rapport colonial que nous entretenons avec les populations autochtones, immigrantes et culturellement diversifiées. Notre rôle ne consiste pas à prendre la parole au nom d'autrui, mais à le faire en notre nom propre. Voilà comment nous pouvons contribuer à transformer le système⁸. »

J'aimerais ici prendre position à l'égard du chemin à suivre pour reléguer au passé cette pédagogie des Blancs qui contribue à la pérennité du colonialisme. Comment abolir l'institutionnalisation de la culture des Blancs? Comment atténuer les effets de l'assimilation et de la domination? J'aimerais me servir de ma voix de Blanche pour demander qu'on exige de moi que je remette en question la culture de ma race, que j'accepte ma part de responsabilité à l'égard de l'héritage du colonialisme au Canada, que je reconnaisse mon rôle véritable à titre de colonisatrice, et que j'aspire à une connaissance qui ne privilégie pas par-dessus tout l'appartenance à la race blanche. Je voudrais m'obliger à admettre la réalité d'une idéologie de la race blanche et du colonialisme. Demander aux voix autochtones qui m'entourent ce que je peux faire pour changer les choses. J'ai avoué mon malaise à ce sujet lors d'une conversation avec l'ainée Edie Frederick pendant un symposium de jeunes leaders autochtones tenu à Prince George. Sa réponse fut simple, mais éloquente : aborder chaque exposition, chaque discussion, chaque manifestation avec un cœur ouvert, empreint

de reconnaissance et d'honnêteté. Je considère que ce sera le premier pas d'un long parcours. Parfois, le simple fait d'avouer sa propre ignorance et d'en parler ouvertement permet de créer un espace de dialogue et de compréhension mutuelle.

Alissa Firth-Eagland énumère un certain nombre d'enjeux dont elle estime que le milieu de la conservation doit débattre. Comme l'a rappelé Edie, il faut en reconnaître l'importance même si, pour certains, ce questionnement est source de malaise : « Le colonialisme de peuplement, écrit Firth-Eagland, s'inscrit dans un vocabulaire économique sur les échanges inhérent au capitalisme. La pratique du commissariat d'art est ancrée dans la prise de décisions. Si on n'y prend garde, leur accumulation finit par avaler les relations de collaboration et de création... L'acte qui consiste à sélectionner [des œuvres destinées à une exposition] peut surdéterminer les résultats éventuels, mais avec des répercussions sérieuses. On risque de frôler l'assimilation⁹. »

Ce point de vue souligne l'emprise implicite des Blancs qui se font entendre dans toutes les sphères artistiques. Nous tenons pour acquis que notre fonction et notre éducation nous autorisent à manifester notre dégoût à l'égard des atrocités du colonialisme en proposant des expositions qui présentent des œuvres d'artistes autochtones ou qui sont organisées par des commissaires autochtones. Partant de là, je me demande : « Est-ce que ce droit m'appartient? » J'interroge toutes les voix autochtones, celles des artistes, des commissaires, des auteurs et des critiques : « Qu'attendez-vous, qu'espérez-vous, qu'exigez-vous des Blancs, en ce qui concerne la réalité du colonialisme? Comment voulez-vous qu'ils en parlent, s'instruisent et se sensibilisent à l'égard de celle-ci? »

Dans cette perspective, il faut redéfinir la pédagogie des Blancs pour que les voix indigènes puissent se faire entendre. Comment s'y prendre pour pratiquer une écoute active? Pour désapprendre ce que nous savons et réapprendre autre chose? Pour déconstruire le système pédagogique qui a instruit la dernière génération de Blancs? Pour éduquer nos enfants et les interpeler, eux qui formeront la nouvelle génération d'artistes, de commissaires, de critiques

et d'auteurs? Pour extirper la « blancheur » des galeries et des musées d'art qui présentent les œuvres des artistes autochtones et donnent la parole à ceux-ci? Qu'est-ce qui nous confère le droit d'ouvrir les portes des établissements et de permettre que la pédagogie des Blancs influence le discours? Plus important encore, comment instaurer le changement?

Les expositions jouent un rôle essentiel à l'égard de ces interrogations, car elles constituent un outil de sensibilisation ainsi qu'un espace d'engagement social et de débat. Ce qu'il faut retenir, en tant que commissaires et « colonisateurs », c'est qu'il est essentiel d'accorder la préséance à l'objectif même des artistes qui rendent leurs œuvres publiques en les confiant à nos établissements, plutôt qu'au projet de commissariat en tant que tel, de manière à pouvoir entendre la voix qui sollicite notre écoute; notre voix à nous (qui est très souvent celle d'un Blanc de sexe masculin) doit apprendre à écouter en se retenant de resituer l'œuvre dans un cadre inapproprié. Ainsi, il appartient au commissaire d'utiliser sa pratique comme truchement pour que ces voix puissent retentir librement, sans être entravées par la norme dominante sur laquelle se fondent la majorité des galeries et des musées d'art.

Je fais partie des colonisateurs et je suis commissaire d'art. Ma voix est celle d'une Blanche éduquée selon la pédagogie des Blancs. Je reconnais mon rôle dans l'histoire coloniale de mon pays et je me questionne : « Comment faire pour m'affranchir de ce cadre? »

Je prends ici position par solidarité. Je prends la parole en tant que Blanche et j'invite mes collègues à faire de même.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**



5 — Les expositions précitées sont des projets montés par un ou plusieurs commissaires et artistes des Premières nations ou en collaboration avec ceux-ci. Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive. Les questions que je soulève se veulent une réaction à cette tendance en recherche et à cette idée qu'elle n'est pas pratique courante dans le domaine.

6 — Billy-Ray Belcourt, « On White Academics in Native Studies, or My Brown Flesh Is Not Your Social Justice Project », (s. d.), <http://nakinisowin.wordpress.com/2014/12/15/on-white-academics-in-native-studies-or-my-brown-flesh-is-not-your-social-justice-project/> [consulté le 20 décembre 2014]. (C'est l'auteur qui souligne.)

7 — Lee Maracle, *I Am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism*, Richmond, C.-B., Press Gang, 1996, p. xi.

8 — Alissa Firth-Eagland, « An Appeal to White People: Relearning Our Concepts of Good Will, Intention, and Inclusion », 11 décembre 2014, <http://citiesforpeople.ca/en/blogroll/an-appeal-to-white-people-relearning-our-concepts-of-good-will-intention-and-inclusion> [consulté le 21 décembre 2014].

9 — Ibid. [Traduction libre]