

I Am Woman: The Decolonial Process of Indigenous Feminist Art

Je suis femme : le projet décolonial de l'art féministe autochtone

Léa Toulouse

Number 90, Spring–Summer 2017

Féminismes
Feminisms

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85600ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Toulouse, L. (2017). I Am Woman: The Decolonial Process of Indigenous Feminist Art / Je suis femme : le projet décolonial de l'art féministe autochtone. *esse arts + opinions*, (90), 52–59.

I Am Woman: The Decolonial Process of Indigenous Feminist



Art

Léa Toulouse

The artists articulate different aspects of the self through their work, specifically to demonstrate the decolonial process of regaining cultural strength.

other through the mind and body. The grainy black-and-white photograph, through which we can almost feel and taste the presence of these women, reminds us of images of the past, of life on the reservation, of family.

Tšëma Igharas (formally Tamara Skubovius) addresses her Tahltan ancestry and traditions in her multidisciplinary hand-made objects, paintings, and performances. She states, “I am interested in how meaning is constructed and distorted by an ever-changing and ever-evolving society.”⁴ The photographs in the exhibition, from the *(Re)naturalize* series—*No. 1 (Brick)*, *No. 7 (Rebar)*, *No. 5 (Foundation)*, and *No. 4 (Recoil)* (all produced in 2016)—were taken at a place in Toronto called Leslie Spit, an artificial spit made from industrial refuse that was taken over by nature and further reclaimed by the city as a city park. It was the ideal site for her work, as it contradicts and confuses the Neolithic assumption of the native body in, or as, nature, and places her in a post-industrial landscape. The figure in the photographs represents the vulnerability of Indigenous women and industrial survival. The woman in the images is the artist herself, depicted nude and crouched along the shore surrounded by rocks and pieces of rebar. She is painted the colour of copper to accentuate the body and reference the spiritual importance of copper to many First Nations in Canada. The images speak to the reclamation of matriarchal values during a period, from colonial times to the present day, when Indigenous women have undergone extreme oppression. Although this image shows a vulnerable woman, it reminds us of how far we have come and the prosperous future that awaits.

As a direct descendant of Anishinaabe political matriarchs and chiefs, Janice Toulouse sees the concept of leadership as a meaningful subject. She paints images tied to the Anishinaabe culture and the teachings of her elders and ancestors. She believes that the public needs to actually see images of strong elders: “People need to learn from the past, to know our stories, to be reminded of those who worked for the survival of our nations in the early years of settler colonization.”⁵ The artist’s portrait of a matriarch, an elderly woman painted in monochrome, embodies the powerful nature of a leadership figure in Indigenous culture. The portrait is painted against a white background to maintain focus on the figure. *Ogema Kwe*, the chief woman, is sitting straight, her arms folded on her lap gazing directly at the viewer. Her powerful gaze creates a visual allusion that invites the viewer to recognize her strength. She is dressed in a flower-print dress with motifs of Anishinaabe designs. The portrait of the chief woman standing alone speaks to ancestral forms of knowledge and strong bloodlines passed down through generations. The historicizing

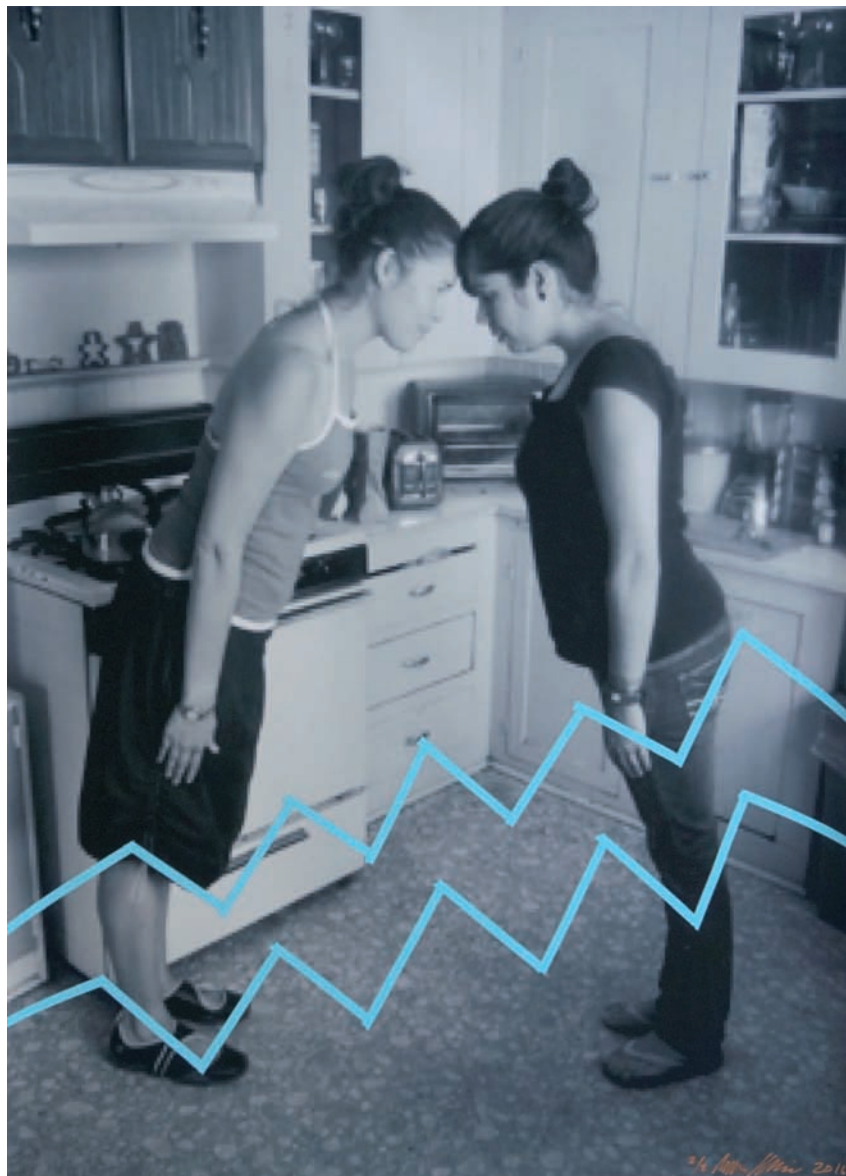
of Indigenous lineage ties directly to Simpson’s theoretical framework involving an analysis of what she terms social mobilization, which she defines as “governance that is localized within an individual’s self-determination, the self-determination of families, clans and communities, as well as being localized within a given geographical region.”⁶ Toulouse creates work that functions as both activism and feminism, fostering critical consciousness by attending to the meanings of history and social relationships in order to encourage a dialogue on political possibilities.⁷ This portrait of Ogema Kwe is a symbol of power and matriarchal lineage that needs to be perpetuated today.

In her work, Olivia Whetung reflects upon the historical and contemporary gender roles in various First Nations communities through her individual acts of resurgence—in this case, through beadwork. Whetung’s series of prints titled *Beaded band* (2016) was inspired by the history of Ojibwa patterns as presented in a book titled *Crafts of the Ojibwa*. The prints derived from the book are black-and-white rhythmic, sculptural patterns that are reproduced in identical multiples. (Or are they identical? The abstract quality of the prints allows for individual interpretation in personal engagements with the images, which give the illusion of moving: the longer one looks at the patterns, the more they are transformed.) *Beaded band* is a critique of cultural appropriation: the sale of generic beading kits based on Indigenous methods. Ojibwa beading is an art form that is passed down from generation to generation, and it has now been reappropriated into Indigenous culture. The role of the colonial power has made its way into the design and culture of beadwork, but Whetung is exemplifying the role of Ojibwa women and reclaiming the art form as her own.

Jeneen Frei Njootli uses sound tools such as dehumidifiers, amplifiers, and deer antlers that are scraped along the gallery floor in many of her performances in order to articulate her Gwich’in ancestry. Her performance *From one element to another. Back and forth forever (Sound tool)* (2016) places the Indigenous female body in a vulnerable space surrounded by the gaze of a non-Indigenous audience. She directly challenges the history embodied in Indigenous voices and what they mean to her heritage while simultaneously exerting her own voice as a Gwich’in woman living in a contemporary setting inside a gallery space. By manipulating various objects in unconventional ways, she creates ephemeral sounds that do not necessarily correspond to what might be expected in traditional Gwich’in performances. Scholar Frantz Fanon states, “The colonized intellectual, at the very moment when he undertakes a work of art, fails to realize he is using techniques and a language borrowed from the occupier.”⁸

Although Fanon believes that the colonized intellectual performing this “borrowed” work is himself behaving like an occupier, I think that the Indigenous woman who is creating art to communicate a political action is only partially using settler media to achieve her goal. As seen in Njootli’s work, when non-culturally specific objects are used to communicate sounds it returns control to the Indigenous person by challenging preconceived notions of what a Gwich’in woman might perform.

The title of this essay, *I Am Woman*, comes from a book by Lee Maracle, who writes about the raw reality of growing up as a Native woman in a patriarchal society.⁹ The works by Hupfield, Igharas, Toulouse, Njootli, and Whetung embody Indigenous female agency and confront historically male or white contemporary notions of what it means to be an Indigenous leader from a female perspective. The artists articulate different aspects of the self through their work, specifically to demonstrate the decolonial process of regaining cultural strength. In this case, the process consists of artmaking to address the roles of womanhood in First Nations societies and how these have changed shape throughout history, from political strength, to colonization, to regained leadership. Each artwork represents Indigenous matriarchal power in various forms and various stages in herstory. The role that women hold in Indigenous resurgence is well articulated by professor Glen Coulthard: “Women are the most central to my mind. Colonialism and its associated violences purposefully attacked the status of women in our communities as a means of gaining access to our territories and undermining the health and well-being of our nations. In such a racist and heteropatriarchal system, it will be women that lead us to freedom. It is our job to listen, learn and follow their lead.”¹⁰ ●



4 — Tšéma Igharas, interview with the author, December 10, 2015.

5 — Janice Toulouse, interview with the author, January 15, 2016.

6 — Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back*, 85.

7 — Shari Huhndorf et al. (eds.), *Indigenous Women and Feminism: Politics, Activism, Culture* (Vancouver: UBC Press, 2010).

8 — Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Richard Philcox (New York: Grove Press, 2004), 160.

9 — It is also the title of an exhibition that I curated: *Ogema: I Am Woman* (Vancouver: Winsor Gallery, 2016).

10 — Glen Coulthard, interview with the author, January 15, 2016.

Maria Hupfield

Married to the Matriarch, Nation to Nation, 2016, Maria & Tania tête-à-tête 2007, Strathcona kitchen.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Galerie Hugues Charbonneau, Montréal



Je suis femme : le projet décolonial de l'art féministe autochtone

Léa Toulouse

En créant, nous nous alignons sur nos ancêtres. La démarche artistique nous permet de nous détacher un tout petit peu du système dominant et de nous raccrocher à une manière d'être fondée sur le faire, plutôt que sur la consommation aveugle.

— **Leanne Simpson**

L'art des Premières Nations est un acte de résistance contre les forces d'oppression qui confinent les Autochtones dans la marginalité, en particulier les femmes¹. Pour Leanne Simpson, la création favorise le déploiement d'une forme de gouvernance ou de résurgence. L'auteure anishinaabe préconise la résurgence comme moyen de réinvestir nos manières d'être autochtones et de régénérer nos traditions politiques et intellectuelles, dont celles de l'art et de la performance. Le débat sur les alternatives autochtones aux méthodes coloniales en matière de représentation politique et de gouvernance prend de l'ampleur; les projets de décolonisation se multiplient partout au pays. Il est essentiel, dans ce contexte, de redonner une place aux manières d'être et de voir caractéristiques du matriarcat précolonial. Par ailleurs, il faut aussi diffuser et célébrer les réalisations autochtones afin de faire contrepois à la répétition et la réification impitoyables des violences qu'ont endurées et que continuent de subir les peuples autochtones et les femmes en particulier. Simpson argumente, dans son ouvrage *Dancing on Our Turtle's Back*, qu'une méthode de résurgence comme l'art du conte peut constituer une stratégie essentielle de décolonisation : « Le conte devient cette lentille qui nous permet d'entrevoir une possibilité de s'affranchir de l'impérialisme cognitif². » Elle cite l'exemple de Rebecca Belmore, une artiste anishinaabe reconnue, soulignant que ses performances démentent le récit d'une dépossession normalisée et manifestent une présence anishinaabe, qui n'est pas celle d'une victime, mais d'une femme forte et non autoritariste. « Les artistes autochtones comme Belmore

interrogent l'espace de l'empire; elles imaginent des façons de s'en libérer qu'elles illustrent dans leurs performances. »

En cette période de l'histoire des femmes, il y a lieu de réévaluer les rôles assignés aux sexes dans les actes de résurgence contemporains. Le présent article propose une analyse des œuvres de quelques femmes artistes autochtones à la lumière d'enjeux connexes comme la résurgence culturelle, le matriarcat et la souveraineté. Il soulève également des questions sur la place des femmes dans le mouvement de décolonisation et d'autodétermination et les discours qui l'accompagnent. Les artistes que j'ai sélectionnées (Maria Hupfield, Tšēma Igharas, Janice Toulouse, Jeneen Frei Njootli et Olivia Whetung) proposent, chacune à leur manière, des représentations de figures de pouvoir autochtone farouche et exemplaire, auxquelles elles s'attachent à redonner un visage féminin, à l'opposé de l'image populaire du « chef indien » de sexe masculin. Leurs œuvres ont été présentées dans le cadre d'une exposition que j'ai montée et intitulée *Ogema: I Am Woman*, dans le but d'ouvrir une fenêtre sur le matriarcat autochtone par le biais de l'art et de la performance.

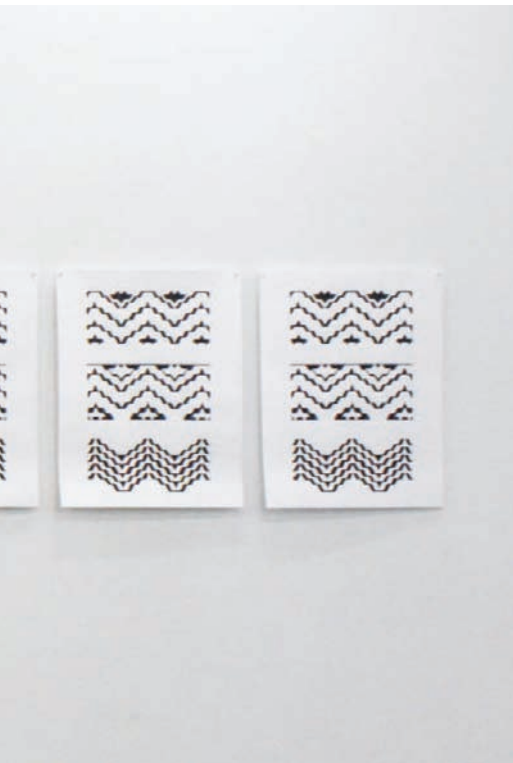
Établie à New York, Maria Hupfield puise son inspiration dans les traditions anishinaabes et l'histoire de la performance. Dans *Married to the Matriarch, Nation to Nation* (2016), un tirage en noir et blanc d'une photographie prise en 2007, elle évoque des manières d'être associées au matriarcat. Deux femmes autochtones (Hupfield elle-même et Tania Willard) se tiennent debout tête contre

tête dans la cuisine de Willard, dans une maison du quartier Strathcona à Vancouver. Hupfield explique que « la pose adoptée par les sujets ainsi que le ruban-cache appliqué sur la photo visent à perturber les attentes pour brouiller les traditions en matière de représentation, d'abstraction, d'autorité du document et de vie contemporaine. Les corps séparés, mais réunis par la proximité des têtes et le double trait de ruban-cache, font ressortir les affinités politiques et idéologiques entre les deux figures³ ». Les peuples anishinaabes accordent une grande valeur aux rôles assumés par les femmes dans les sphères du pouvoir et de la gouvernance. Cette image de deux femmes s'appuyant l'une contre l'autre et en même temps l'une sur l'autre réaffirme la force des femmes autochtones. Le grain de la photo noir et blanc fait penser à des images du passé, de la vie sur la réserve et de la famille.

1 — Selon Deleuze, « [i]l y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. [...] Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance ». Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, <bit.ly/2oXYiQl>.

2 — Leanne Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*, Winnipeg, ARP, 2011, p. 33. [Trad. libre]

3 — Maria Hupfield, entretien avec l'auteure, 9 mars 2016.



se questionne sur le sens de cet héritage, tout en faisant retentir sa propre voix en tant que femme gwich'in dans l'espace d'une galerie d'art contemporain. En manipulant différents objets de manière non conventionnelle, elle produit des sons éphémères différents de ceux qu'on pourrait s'attendre à entendre dans une performance gwich'in traditionnelle. Frantz Fanon écrit que « l'intellectuel colonisé dans le moment même où il s'inquiète de faire œuvre culturelle ne se rend pas compte qu'il utilise des techniques et une langue empruntées à l'occupant⁸ ». À mon sens, toutefois, une femme autochtone qui cherche, par sa démarche de création, à poser un acte politique n'utilise que partiellement les méthodes de l'occupant pour atteindre son but. Comme l'illustre le travail de Njootli, le recours à des objets dépourvus de référent culturel précis pour produire des sons confère à l'artiste autochtone le pouvoir d'ébranler toute idée préconçue sur le déroulement d'une performance exécutée par une femme gwich'in.

Le titre du présent article, *Je suis femme*, est emprunté à un ouvrage de Lee Maracle qui décrit la dure réalité d'une femme autochtone ayant grandi au sein d'une société patriarcale⁹. Les œuvres de Hupfield, Igharas, Toulouse, Njootli et Whetung prêtent forme à l'agentivité féminine autochtone et remettent en cause, à partir d'un point de vue féminin, les idées entretenues par les hommes et les Blancs sur la figure du chef autochtone. Différentes facettes du moi sont représentées dans leurs œuvres, exprimant notamment une volonté d'exemplifier le projet décolonial de revitalisation culturelle. Ici, il se réalise par le biais d'une démarche artistique axée sur l'évolution des rôles associés à la femme dans les sociétés autochtones au gré des époques : d'abord figure d'autorité, celle-ci

a subi la colonisation avant de reconquérir un certain pouvoir. Chacune des œuvres évoque les formes variées du pouvoir matriarcal à différents moments de l'histoire des femmes autochtones. Glen Coulthard explique bien le rôle qu'elles jouent dans le mouvement de résurgence : « Les femmes occupent une place essentielle à mes yeux. Le colonialisme et ses violences ciblaient délibérément la place accordée aux femmes dans nos sociétés, pour accéder à nos territoires et miner la santé et le bien-être de nos peuples. Dans un système aussi raciste et patriarcal, ce sont les femmes qui nous conduiront vers la liberté. Il nous incombe d'écouter les femmes, d'apprendre à leurs côtés et de nous laisser guider par elles¹⁰. »

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

⁴ — Tsêma Igharas, entretien avec l'auteure, 10 décembre, 2015.

⁵ — Janice Toulouse, entretien avec l'auteure, 15 janvier 2016.

⁶ — Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back*, op. cit., p. 85. [Trad. libre]

⁷ — Shari Huhndorf et coll. (dir.), *Indigenous Women and Feminism: Politics, Activism, Culture*, Vancouver, UBC Press, 2010.

⁸ — Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2002, p. 212.

⁹ — Il a également inspiré le titre de l'exposition dont j'étais la commissaire : *Ogema: I Am Woman* (Vancouver, Winsor Gallery, 2016).

¹⁰ — Glen Coulthard, entretien avec l'auteure, 15 janvier 2016.



Olivia Whetung

† *Beaded band*, 2016.

Photo : Léa Toulouse

Jeneen Frei Njootli

→ *Melanosite performance residue*, aceartinc., Winnipeg, 2016.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist