

# AN INDIGENOUS PRAIRIE AESTHETIC

DR. CARMEN ROBERTSON

Indigenous vernacular art envisions the Prairies through a lens that fixes spiritual kinship with the land. The buffalo, an iconic symbol of the inter-relational connections to land manifested in an early work by Kainai artist Percy Plain Woman and in recent works by Siksika artist Adrian Stimson, serves here as a unifying force for diverse individual and collective narratives. Considering these works as visual stories, much like oral or textual ones held by Indigenous peoples of this territory, resituates the rendered narratives that span almost eighty years within a cultural milieu.

The earliest generation of Indigenous artists included in the exhibition often struggled not only because of exclusionary judgements exerted by hierarchical systems of art classification (something all vernacular artists face) but also grappled with a tacit disregard for their contemporary paintings. Cree artist Allen Sapp stands out as one of the few artists of this first group who received critical acclaim, yet even so the discourse around his art has been fraught with an overlay of colonialism. “Calendar art,” a demeaning label I heard often in reference to the art of Sapp, Henry Beaudry, Bette Spence, and others well into the twenty-first century, unfairly judged the artists and limited the works’ exhibition and collection potential. Métis artist and curator Bob Boyer, who was a keen advocate for Indigenous vernacular art, openly challenged the usage of the term when he curated *Allen Sapp’s Kiskayetum* (1994) retrospective exhibition at the MacKenzie Art Gallery. Conceding that Sapp’s early exposure to western art expressions was at times limited to studying illustrations in magazines and calendars, Boyer asserts that the moniker ‘calendar art’ resulted in a “ghettoization of Allen’s work.”<sup>i</sup> Arguing that Sapp’s early works were often misunderstood, Boyer contextualizes them as “visions from the Indian world to be shared by all.”<sup>ii</sup> As a form of visual storytelling that capture moments of early reserve life, the works of this generation can easily be understood as part of a much longer Indigenous art history profoundly influenced by intergenerational knowledge transmission on the Prairie.

Works by Sapp, Plain Woman, and Henry Beaudry, in particular, visualize and memorialize narratives that converge with traditional Indigenous male paintings on hide created as memories or stories of battles and other heroic acts. Images by Sapp of pow wows and the activities of everyday life during the early reservation period, Beaudry’s visualization of the historic *Treaty No. 6, Battleford Area*, and Plain Woman’s portraits and painting *Last Buffalo Hunt* envisage a changing way of life. In 1987, curator Carol Podedworny calls such artists “narrative realists” whose works celebrate the “philosophical uniqueness inherent to the Indian’s sense of their own nationhood.”<sup>iii</sup> Even while these contemporary works respond to diverse influences in unique ways, they can also be understood to function as a sustained cultural narrative form that reproduces storied experience.

Bette Spence also painted memory scenes of early life on the Prairies during this period and her art fits within this larger aesthetic. However, as a female artist, the reproduction of intergenerational cultural expression is complicated by different traditional artistic domains that did not typically include representational hide painting. Still, like the noted male artists of this generation included in the exhibition, Spence creatively plays with conventions of time and space while commenting on the enduring power of the land even in the face of changing realities.

The articulation of themes of memory and history intersect with more overt political messages in the 1990s as they directly confront colonial trauma. Provocative works by Sherry Farrell Racette, Allen Benjiman Clarke, and Ruth Cuthand, mark a clear departure from the less explicitly confrontational narratives noted above. Indigenous Prairie Gothic themes intermingle with history, memory, and the everyday to shift storytelling ways to contend with loss and erasure. Cuthand’s graphite on paper drawings from 1990, for example, problematize settler memorialization of schooling with the admixture of racism she faced as a teacher. Racette’s 1992 haunting *Riel’s Vision of Death: 1885* combines text and imagery as a disconcerting visual response to the “ghostly Métis women that occur in Louis Riel’s writing.”<sup>iv</sup> Her triptych references Riel’s dark dreams while offering a contemporary commentary on Métis history. Clarke’s expressionistic *Mother Soup-errior* and *Sins of the Father* affectively evoke both personal and communal cultural trauma, as his personal responses to residential school experiences narrate, similarly to Cuthand and Racette’s art works, a broader discourse that troubles various government efforts to sever relationships with the land.

In a more ongoing series of works, Stimson reclaims sovereignty in ways that not only counters the nineteenth-century slaughter of the buffalo but channels the transformational power of healing symbolized by the buffalo. (Re)presenting and (re)configuring an archival photograph of a mountain of buffalo skulls, for example, Stimson’s visual stories draw from the past in order to activate and rekindle stories in *Buffalo Heart XXI* (2007) and *Buffalo Abstract II* (2017).

Looking back and looking forward, the works of Indigenous art selected for this exhibition serve as fitting examples of an Indigenous Prairie vernacular aesthetic. The works clearly challenge a simple linear view of history as themes and ideas from the past, present, and future meld in ways to evoke a sense of land as much more than landscape. These visual stories, when taken as a whole, venerate a Prairie Indigenous aesthetic based on deep and interconnected ways of knowing and seeing this land.

.....

i Bob Boyer, *Kiskayetum: Allen Sapp, A Retrospective* (Regina: MacKenzie Art Gallery, 1994) p.15. Curator Carol Podedworny also notes the term calendar art, which she attributes to John A. Warner, in her 1987 essay cited in this essay (p. 4).

ii Ibid.

iii Carol Podedworny, *Eight From the Prairies, Part One*. Exhibition catalogue. (Thunder Bay: Thunder Bay Art Gallery, 1987), p. 5.

iv Sherry Farrell Racette, “Making Stories: Artist Statement”, December 2007, *Frontiers: A Journal of Women Studies* 29 (2-3), pp. 40-50.

# UNE ESTHÉTIQUE AUTOCHTONE DES PRAIRIES

CARMEN ROBERTSON

L'art vernaculaire autochtone perçoit les Prairies selon une optique qui établit une parenté spirituelle avec le territoire. Le bison, symbole emblématique des interrelations avec la terre, évidentes dans les premières œuvres de l'artiste kinaï Percy Plain Woman et dans des œuvres récentes de l'artiste siksika Adrian Stimson, devient ici la force fédératrice de divers récits individuels et collectifs. Le fait de considérer ces œuvres comme des récits visuels, semblables aux récits oraux ou textuels propres aux populations amérindiennes de ce territoire, vient replacer dans leur milieu culturel les trames ainsi évoquées durant une période couvrant près de quatre-vingts ans.

La première génération d'artistes autochtones inclus dans l'exposition a souvent été confrontée à des jugements d'exclusion imposés par les systèmes hiérarchiques de classification des œuvres (ce qui touche d'ailleurs tous les artistes vernaculaires), mais ces artistes étaient au surplus victimes d'un mépris tacite à l'égard de leurs peintures contemporaines. Le peintre cri Allen Sapp est l'un des rares artistes de ce premier groupe à avoir reçu les éloges de la critique, mais même là, le discours sur sa pratique artistique a longtemps été empreint de colonialisme. L'étiquette humiliante « art de calendrier », que j'ai souvent entendue au sujet de l'art de Sapp, de Henry Beaudry, de Bette Spence et de bien d'autres – même encore dans les premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle – portait un jugement injuste sur ces artistes et limitait le potentiel d'exposition et de collection de leurs œuvres. L'artiste et conservateur métis Bob Boyer, qui était un ardent défenseur de l'art vernaculaire amérindien, s'est ouvertement opposé à l'usage de ce terme lorsqu'il a organisé l'exposition rétrospective *Kiskayetum (1994) d'Allen Sapp* à la MacKenzie Art Gallery. Admettant qu'au tout début, l'initiation de Sapp à l'art occidental se limitait parfois à l'étude d'illustrations dans des magazines et des calendriers, Boyer affirme qu'à cause du sobriquet « art de calendrier », « son œuvre se retrouva injustement mise au rancart. »<sup>i</sup> Faisant valoir que les premières œuvres de Sapp ont souvent été mal comprises, Boyer les situe dans le contexte de « visions appartenant au monde indien que tous peuvent partager. »<sup>ii</sup> À titre de récits visuels capturant des épisodes de la vie au début du système des réserves indiennes, les œuvres de cette génération d'artistes peuvent facilement être comprises comme faisant partie d'une histoire beaucoup plus longue de l'art autochtone, profondément influencée par les modes de transmission des connaissances d'une génération à l'autre dans les Prairies.

Les œuvres de Sapp, de Plain Woman et de Henry Beaudry, en particulier, visualisent et commémorent des récits qui convergent vers les peintures sur peau créées par les hommes amérindiens pour décrire des batailles et d'autres actes héroïques. Les illustrations par Sapp de pow-wows et d'activités de la vie quotidienne au début du système des réserves indiennes, la représentation par Beaudry de la signature du traité 6 (Treaty No. 6, Battleford Area), ainsi que les portraits et la toile *Last Buffalo Hunt* de Plain Woman annoncent une mutation du mode de vie traditionnel. En 1987, la commissaire Carol Podedworny a qualifié ces artistes de « narrateurs réalistes », dont les œuvres célèbrent la « singularité philosophique inhérente à la conception que les Amérindiens se font de leur propre nation. »<sup>iii</sup> Même si ces œuvres contemporaines répondent selon des voies particulières à diverses influences, elles peuvent également être interprétées comme une forme durable de récit culturel reproduisant des savoirs acquis par l'expérience.

Bette Spence a également peint des scènes rappelant la vie dans les Prairies au début de cette époque et son art s'inscrit dans ce mouvement esthétique plus vaste. Cependant, en tant qu'artiste féminine, la reproduction de l'expression culturelle intergénérationnelle se trouve compliquée par le fait que les domaines artistiques traditionnels pour la femme étaient différents et, généralement, n'incluaient pas la peinture représentative sur peau. Néanmoins, comme les artistes masculins renommés de cette génération faisant partie de l'exposition, Spence joue de manière créative avec les conventions du temps et de l'espace, alors qu'elle commente le pouvoir pérenne de la terre, face à des réalités changeantes.

L'articulation des thèmes de la mémoire et de l'histoire vient recouper des messages politiques plus évidents dans les années 1990 alors qu'ils dénoncent ouvertement le traumatisme colonial. Les œuvres provocatrices de Sherry Farrell Racette, Allen Benjiman Clarke et Ruth Cuthand marquent une rupture nette par rapport aux récits moins explicitement conflictuels mentionnés plus haut. Des thèmes gothiques autochtones des Prairies s'entremêlent à l'histoire, à la mémoire et au quotidien pour venir modifier les façons de narrer des récits afin de lutter contre la perte et l'effacement. Les dessins en mine de plomb sur papier tracés par Cuthand en 1990, par exemple, viennent problématiser les souvenirs entretenus par les colons au sujet des écoles en y imbriquant le racisme auquel elle fut confrontée en tant qu'enseignante. L'œuvre troublante Riel's *Vision of Death; 1885*, créée par Racette en 1992 et qui associe des textes et des images, est une réponse visuelle déconcertante aux « Métisses fantomatiques décrites dans les écrits de Louis Riel ».<sup>iv</sup> Son triptyque fait référence aux rêves sombres de Riel tout en offrant un commentaire contemporain sur l'histoire des Métis. Les œuvres expressionnistes de Clarke *Mother Soup-errior* et *Sins of the Father* évoquent de manière affective des traumatismes culturels - personnels et collectifs –, où ses réactions personnelles face à l'expérience des pensionnats indiens veulent relater, à l'instar des œuvres de Cuthand et de Racette, un discours plus compréhensif et propre à brouiller les efforts du gouvernement visant à rompre les relations la terre.

Dans une série d'œuvres couvrant une plus longue période, Adrian Stimson revendique la souveraineté en suivant des voies qui se veulent non seulement une réplique au massacre des bisons au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui entendent également canaliser le pouvoir transformationnel de guérison symbolisé par le bison. Par exemple, en (re)présentant et (re)configurant une photographie d'archives montrant une montagne de crânes de bisons, les récits visuels de Stimson s'inspirent du passé pour activer et raviver des souvenirs historiques dans *Buffalo Heart XXI* (2007) et *Buffalo Abstract II* (2017).

En jetant des regards en arrière et vers l'avant, les œuvres d'art autochtone sélectionnées pour cette exposition constituent des exemples appropriés de l'esthétique vernaculaire autochtone des Prairies. Ces œuvres défient clairement une simple vision linéaire de l'histoire, alors que des thèmes et des idées du passé, du présent et de l'avenir se fondent pour évoquer le sens que la terre est bien plus qu'un simple paysage. Ces récits visuels, pris dans leur ensemble, vénèrent une esthétique autochtone des Prairies basée sur des modes profonds et interdépendants de connaître et d'observer cet territoire.

.....

<sup>i</sup> Bob Boyer, *Kiskayetum : Allen Sapp, une rétrospective* (Regina: MacKenzie Art Gallery, 1994), p. 15. La commissaire Carol Podedworny note également le terme « art de calendrier », qu'elle attribue à John A. Warner, dans son article de 1987 cité dans le présent essai (p. 4).  
<sup>ii</sup> *Ibid.*  
<sup>iii</sup> Carol Podedworny, *Eight From the Prairies, Part One*. Catalogue d'exposition, (Thunder Bay: Thunder Bay Art Gallery 1987), p. 5.  
<sup>iv</sup> Sherry Farrell Racette, « Making Stories (Artist Statement) », décembre 2007, *Frontiers: A Journal of Women Studies* 29 (2-3), pp. 40-50.