

AU PRISME DE L'ARCTIQUE : ARTS CONTEMPORAINS EN TERRITOIRE INUIT NUNAAT ET SÁPMI

ARCTIC PRISMS: CONTEMPORARY ARTS FROM ACROSS INUIT NUNAAT AND SÁPMI

▷▷ԳԵՐԱԿԱՆՈՒՅՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Δ郢Δ^c የደጋጌዎች ፈተኛ ንግድ

AU PRISME DE L'ARCTIQUE : ARTS CONTEMPORAINS EN TERRITOIRE INUIT NUNAAT ET SÁPMI

ARCTIC PRISMS: CONTEMPORARY ARTS FROM ACROSS INUIT NUNAAT AND SÁPMI

Direction de la publication | Editors
Heather Igloliorte, Amy Prouty + Charissa von Harringa

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery



La publication *Au prisme de l'arctique : arts contemporains en territoire Inuit Nunaat et Sápmi* est un projet issu de l'exposition *Au cœur de la toundra*, commissariée par Heather Igloliorte, Amy Prouty et Charissa von Harringa, produite et présentée par la Galerie Leonard & Bina Ellen à l'automne 2018, puis mise en circulation au cours des deux années suivantes au Canada et en Nouvelle-Zélande. Un an auparavant, j'avais demandé à Heather de proposer une exposition à la Galerie. Sa réponse immédiate a pris la forme d'un ambitieux projet qui explorait les affinités entre les pratiques et la pensée artistiques lorsqu'elles recoupent les questions de souveraineté, de territoire et de langue au sein des communautés autochtones circumpolaires. À l'occasion de cette exposition, le public canadien découvrait plusieurs des artistes présentés. Nous avons convenu que la publication à venir prendrait la forme non d'un catalogue mais plutôt d'un recueil d'essais où les œuvres et les pratiques artistiques constituerait le point de départ d'une réflexion substantielle sur les particularités culturelles, sociales et politiques de la pratique de l'art dans les régions circumpolaires. Il en résulte un ouvrage qui fait preuve d'une large vision afin de mettre en lumière une écologie de savoirs et de pratiques artistiques circumpolaires unique et complexe et de la faire connaître aux publics non-autochtones, tout en affirmant avec force la place et la voix de ces communautés dans le monde. Puisque la langue constitue un caractère identitaire essentiel pour leur accès à la souveraineté, il allait de soi que nous allions publier chaque essai dans la langue à laquelle la communauté visée s'identifie : l'inuktitut, le sámi du Nord, le kalaallisut, l'iñupiat, accompagnés par l'anglais et le français.

Le processus de production de ce livre a été long pour de nombreuses raisons incluant le contexte global de la pandémie. Mais il se réalise enfin et je ne peux qu'exprimer ma profonde gratitude et ma reconnaissance aux trois directrices de l'ouvrage, Heather, Amy et Charissa, pour leur infinie patience et la constance de leur soutien, de même qu'au graphiste Sébastien Aubin, qui n'a jamais douté que le livre verrait le jour. J'adresse aussi mes remerciements aux essayistes et aux artistes qui ont contribué à ce projet en répondant avec générosité à toutes nos demandes et en faisant preuve de patience face aux nombreux délais. En terminant, je tiens à souligner le rôle capital de la traduction dans ce livre, particulièrement en ce qui concerne les langues autochtones. Le travail minutieux et vigilant des traducteur·trice·s, effectué souvent en collaboration, occupe résolument l'espace linguistique tout en produisant un effet d'opacité pour la plupart des lecteur·trice·s non-autochtones. Celui-ci devient une forme de résistance qui transmet la présence et l'existence inaliénables de ces langues.

PREFACE

Arctic Prisms: Contemporary Arts in Inuit Nunaat and Sápmi is a publication project that grew out of the exhibition *Among All these Tundras* curated by Heather Igloliorte, Amy Prouty and Charissa von Harringa produced and presented by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery in the fall of 2018 and that subsequently toured over the next two years in Canada and New Zealand. A year earlier I invited Heather to propose an exhibition for the Gallery. She immediately responded with an ambitious project that explored the kinship in artistic practices and thinking as they intersect with sovereignty, land, and language within circumpolar Indigenous communities in the world. For many of the artists included in the exhibition it was among their first exposure to a Canadian public. We agreed on a publication that was less a catalogue and more a book of essays using the works and practices of the artists involved as a starting point for a larger conversation on the cultural, social and political specificities of artmaking in the circumpolar regions. The result is a book that has a broad focus and sheds light on and familiarizes non-Indigenous audiences with a complex and unique ecology of knowledge and practices while strongly affirming these communities' place and voice in the world. Language being a defining issue for these communities in gaining their sovereignty, we agreed on publishing all the essays in the language that each community identifies with: Inuktitut, North Sámi, Kalaallisut, Iñupiat, along with English and French.

This book was a long time in the making with many ruptures along the way including a global pandemic. But it has come together, and I can only express profound gratitude and appreciation to the three editors Heather, Amy and Charissa for their infinite patience and support as well as to the designer Sébastien Aubin who never once doubted the book would get done. I also extend my appreciation to all the writers and artists who contributed to this project and who were graciously responsive to all our queries as well as patient with the numerous delays. I want to end by underlining the important role of translation in this book, particularly in the Indigenous languages. The careful and attentive work, often collaborative, of the translators not only forcefully claims linguistic space but creates an opacity for most non-Indigenous readers, a form of resistance that communicates the inalienable presence and being of these languages.

Michèle Thériault
directrice | director | Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

INTRODUCTION

Heather Igloliorte, Amy Prouty + Charissa von Harringa

ESSAIS
ESSAYS

Lisa Qiluqqi Koperkualuk

- 48 ΔΩΔ^c ΔΓΓ^b Δ▷C<C>J>A>L
58 SOUVERAINETÉ INUISTE
68 INUIT SOVEREIGNTY

Charissa von Harringa

- 80 NUNAMA NIPAA: KALAALLIT INUTTUT SUSASSAREQATIGIITTULLU
UNIKKAARTARFIMMIITILLUGIT TAKORLOORTAGAAT

94 SONDER LE CHEZ-SOI: L'ESTHÉTIQUE VISUELLE DES KALAALLIT DANS
L'ESPACE NARRATIF PERSONNEL ET COLLECTIF

104 SOUNDING HOME: KALAALLIT VISUALITIES IN PERSONAL AND
COLLECTIVE NARRATIVE SPACE

Jessie Kleemann

- 116 ASSIT ILANGUNNEQARTUT EQQUMIITSULIAMIT PERFORMANCEMIT
SERMEQ KUJA LLERMI PISUMI, ILULISSAT EQQAA NNI JUNI
2019-MEERSUMI

120 PERFORMANCE SUR LE GLACIER SERMEQ KUJALLEQ, ILULISSAT,
KALAALLIT NUNAAT, JUIN 2019

124 PERFORMANCE AT SERMEQ KUJALLEQ GLACIER, ILULISSAT, KALAALLIT
NUNAAT, JUNE 2019

Anne Lajla Utsi

Heather Igloolior, Siku Alooloo + Kunaq (Marjorie Tahbone)

- 190 İLİSUGZRAQLUSI İLİPĽUI PIĽQHUIZAT: QANNIQATITAKA SANATUNIKLU MUNAQSRIMIKLU İLAGIİKĽUPKU SIKU ALLOOLOOLU KUNAQLU

200 PRATIQUER ET INCARNER LA CULTURE : UNE DISCUSSION SUR LA CRÉATIVITÉ, LE SOIN ET LES RELATIONS AVEC SIKU ALOOLOO ET KUNAQ

210 PRACTICING AND EMBODYING CULTURE: A CONVERSATION ON CREATIVITY, CARE, AND RELATIONS WITH SIKU ALOOLOO AND KUNAQ

Jenni Laiti

- 222 IEŠMEARRIDEAPMI DÁL!
226 L'AUTO-DÉTERMINATION MAINTENANT!
230 SELF-DETERMINATION NOW!

Sanna Valkonen, Jarno Valkonen, Stina Aletta Aikio, Maria Helander + Aili Valkeala

- 236 EATNANSPÁPPA ÁLBMOTLAHTUT: SÁMI DÁIDAGA OAINNUT
EAMIÁLBMOTLAŠ BIRASÁLBMOTLAHTUVUOÐAS

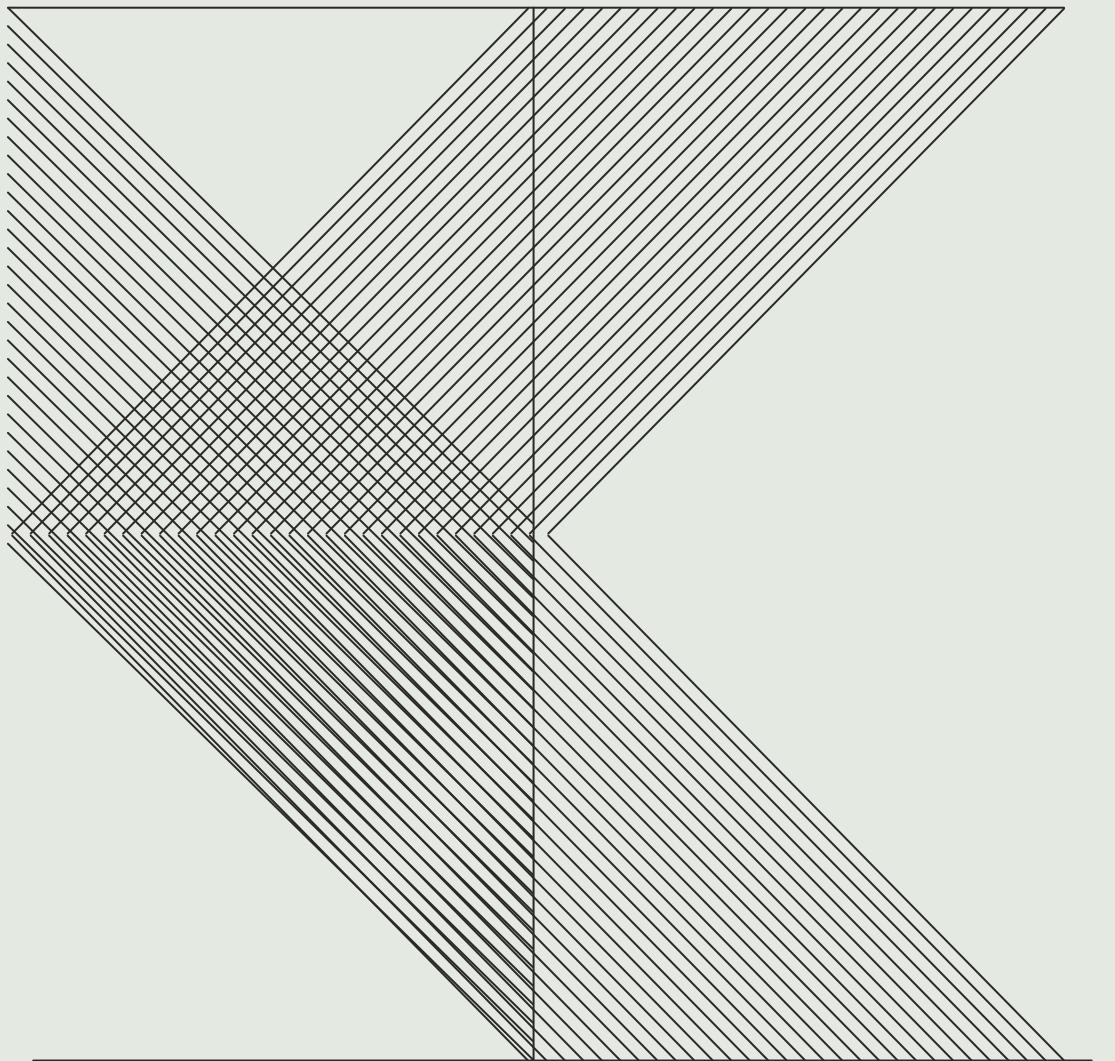
248 CITOYEN·NE·S DE LA PLANÈTE: L'ART SÁMI AU PRISME DE LA
CITOYENNETÉ ENVIRONNEMENTALE AUTOCHTONE

260 CITIZENS OF THE GLOBE – SÁMI ART ENVISIONING INDIGENOUS
ENVIRONMENTAL CITIZENSHIP

274 LISTE D'IMAGES - LIST OF IMAGES

278 BIOGRAPHIES

“ኋና ቅዱስ ማርጥና አድራሻ፡ ከምርክር ማረጋገጫ
አዲሱ በአዲዎች ልማት እንደሆነ ይሞላል እና የሚያስተካክለ
የመረጃ በፊት የሚያስተካክለ የሚያስተካክለ የሚያስተካክለ



Heather Igloliorte, Amy Prouty + Charissa von Harringa

❖ ՀԱՅՐԱԿԱՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ
❖ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

CL⁹Р¹⁰Е¹¹Г¹²С¹³ С¹⁴Р¹⁵С¹⁶, А¹⁷У¹⁸Е¹⁹А²⁰Л²¹ С²²Л²³ А²⁴Л²⁵У²⁶Р²⁷Г²⁸ Р²⁹Е³⁰Р³¹Е³² С³³Л³⁴ А³⁵Е³⁶ У³⁷О³⁸Е³⁹Р⁴⁰У⁴¹Л⁴². Р⁴³Е⁴⁴С⁴⁵Р⁴⁶ У⁴⁷О⁴⁸Е⁴⁹ Р⁵⁰Е⁵¹Д⁵²А⁵³ С⁵⁴Л⁵⁵ С⁵⁶С⁵⁷Р⁵⁸У⁵⁹С⁶⁰ А⁶¹Е⁶²Р⁶³У⁶⁴С⁶⁵ Г⁶⁶, А⁶⁷У⁶⁸С⁶⁹Е⁷⁰Б⁷¹ С⁷²Л⁷³Р⁷⁴С⁷⁵ А⁷⁶Е⁷⁷ С⁷⁸Е⁷⁹ С⁸⁰Д⁸¹А⁸² С⁸³Л⁸⁴ А⁸⁵Е⁸⁶Р⁸⁷Е⁸⁸ С⁸⁹У⁹⁰Л⁹¹ С⁹²Л⁹³ А⁹⁴Е⁹⁵ С⁹⁶Д⁹⁷А⁹⁸ С⁹⁹Л¹⁰⁰ С¹⁰¹Е¹⁰² С¹⁰³Л¹⁰⁴ А¹⁰⁵Е¹⁰⁶ Р¹⁰⁷Е¹⁰⁸С¹⁰⁹ Г¹¹⁰ А¹¹¹Е¹¹²Р¹¹³ С¹¹⁴Л¹¹⁵ С¹¹⁶Е¹¹⁷ С¹¹⁸Д¹¹⁹А¹²⁰ С¹²¹Л¹²² А¹²³Е¹²⁴ С¹²⁵Л¹²⁶ А¹²⁷Е¹²⁸ С¹²⁹Л¹³⁰ А¹³¹Е¹³² Р¹³³Е¹³⁴ С¹³⁵Л¹³⁶ А¹³⁷Е¹³⁸ С¹³⁹Л¹⁴⁰ А¹⁴¹Е¹⁴² С¹⁴³Л¹⁴⁴ А¹⁴⁵Е¹⁴⁶ С¹⁴⁷Л¹⁴⁸ А¹⁴⁹Е¹⁵⁰ С¹⁵¹Л¹⁵² А¹⁵³Е¹⁵⁴ С¹⁵⁵Л¹⁵⁶ А¹⁵⁷Е¹⁵⁸ С¹⁵⁹Л¹⁶⁰ А¹⁶¹Е¹⁶² С¹⁶³Л¹⁶⁴ А¹⁶⁵Е¹⁶⁶ С¹⁶⁷Л¹⁶⁸ А¹⁶⁹Е¹⁷⁰ С¹⁷¹Л¹⁷² А¹⁷³Е¹⁷⁴ С¹⁷⁵Л¹⁷⁶ А¹⁷⁷Е¹⁷⁸ С¹⁷⁹Л¹⁸⁰ А¹⁸¹Е¹⁸² С¹⁸³Л¹⁸⁴ А¹⁸⁵Е¹⁸⁶ С¹⁸⁷Л¹⁸⁸ А¹⁸⁹Е¹⁹⁰ С¹⁹¹Л¹⁹² А¹⁹³Е¹⁹⁴ С¹⁹⁵Л¹⁹⁶ А¹⁹⁷Е¹⁹⁸ С¹⁹⁹Л²⁰⁰ А²⁰¹Е²⁰² С²⁰³Л²⁰⁴ А²⁰⁵Е²⁰⁶ С²⁰⁷Л²⁰⁸ А²⁰⁹Е²¹⁰ С²¹¹Л²¹² А²¹³Е²¹⁴ С²¹⁵Л²¹⁶ А²¹⁷Е²¹⁸ С²¹⁹Л²²⁰ А²²¹Е²²² С²²³Л²²⁴ А²²⁵Е²²⁶ С²²⁷Л²²⁸ А²²⁹Е²³⁰ С²³¹Л²³² А²³³Е²³⁴ С²³⁵Л²³⁶ А²³⁷Е²³⁸ С²³⁹Л²⁴⁰ А²⁴¹Е²⁴² С²⁴³Л²⁴⁴ А²⁴⁵Е²⁴⁶ С²⁴⁷Л²⁴⁸ А²⁴⁹Е²⁵⁰ С²⁵¹Л²⁵² А²⁵³Е²⁵⁴ С²⁵⁵Л²⁵⁶ А²⁵⁷Е²⁵⁸ С²⁵⁹Л²⁶⁰ А²⁶¹Е²⁶² С²⁶³Л²⁶⁴ А²⁶⁵Е²⁶⁶ С²⁶⁷Л²⁶⁸ А²⁶⁹Е²⁷⁰ С²⁷¹Л²⁷² А²⁷³Е²⁷⁴ С²⁷⁵Л²⁷⁶ А²⁷⁷Е²⁷⁸ С²⁷⁹Л²⁸⁰ А²⁸¹Е²⁸² С²⁸³Л²⁸⁴ А²⁸⁵Е²⁸⁶ С²⁸⁷Л²⁸⁸ А²⁸⁹Е²⁹⁰ С²⁹¹Л²⁹² А²⁹³Е²⁹⁴ С²⁹⁵Л²⁹⁶ А²⁹⁷Е²⁹⁸ С²⁹⁹Л³⁰⁰ А³⁰¹Е³⁰² С³⁰³Л³⁰⁴ А³⁰⁵Е³⁰⁶ С³⁰⁷Л³⁰⁸ А³⁰⁹Е³¹⁰ С³¹¹Л³¹² А³¹³Е³¹⁴ С³¹⁵Л³¹⁶ А³¹⁷Е³¹⁸ С³¹⁹Л³²⁰ А³²¹Е³²² С³²³Л³²⁴ А³²⁵Е³²⁶ С³²⁷Л³²⁸ А³²⁹Е³³⁰ С³³¹Л³³² А³³³Е³³⁴ С³³⁵Л³³⁶ А³³⁷Е³³⁸ С³³⁹Л³⁴⁰ А³⁴¹Е³⁴² С³⁴³Л³⁴⁴ А³⁴⁵Е³⁴⁶ С³⁴⁷Л³⁴⁸ А³⁴⁹Е³⁵⁰ С³⁵¹Л³⁵² А³⁵³Е³⁵⁴ С³⁵⁵Л³⁵⁶ А³⁵⁷Е³⁵⁸ С³⁵⁹Л³⁶⁰ А³⁶¹Е³⁶² С³⁶³Л³⁶⁴ А³⁶⁵Е³⁶⁶ С³⁶⁷Л³⁶⁸ А³⁶⁹Е³⁷⁰ С³⁷¹Л³⁷² А³⁷³Е³⁷⁴ С³⁷⁵Л³⁷⁶ А³⁷⁷Е³⁷⁸ С³⁷⁹Л³⁸⁰ А³⁸¹Е³⁸² С³⁸³Л³⁸⁴ А³⁸⁵Е³⁸⁶ С³⁸⁷Л³⁸⁸ А³⁸⁹Е³⁹⁰ С³⁹¹Л³⁹² А³⁹³Е³⁹⁴ С³⁹⁵Л³⁹⁶ А³⁹⁷Е³⁹⁸ С³⁹⁹Л⁴⁰⁰ А⁴⁰¹Е⁴⁰² С⁴⁰³Л⁴⁰⁴ А⁴⁰⁵Е⁴⁰⁶ С⁴⁰⁷Л⁴⁰⁸ А⁴⁰⁹Е⁴¹⁰ С⁴¹¹Л⁴¹² А⁴¹³Е⁴¹⁴ С⁴¹⁵Л⁴¹⁶ А⁴¹⁷Е⁴¹⁸ С⁴¹⁹Л⁴²⁰ А⁴²¹Е⁴²² С⁴²³Л⁴²⁴ А⁴²⁵Е⁴²⁶ С⁴²⁷Л⁴²⁸ А⁴²⁹Е⁴³⁰ С⁴³¹Л⁴³² А⁴³³Е⁴³⁴ С⁴³⁵Л⁴³⁶ А⁴³⁷Е⁴³⁸ С⁴³⁹Л⁴⁴⁰ А⁴⁴¹Е⁴⁴² С⁴⁴³Л⁴⁴⁴ А⁴⁴⁵Е⁴⁴⁶ С⁴⁴⁷Л⁴⁴⁸ А⁴⁴⁹Е⁴⁵⁰ С⁴⁵¹Л⁴⁵² А⁴⁵³Е⁴⁵⁴ С⁴⁵⁵Л⁴⁵⁶ А⁴⁵⁷Е⁴⁵⁸ С⁴⁵⁹Л⁴⁶⁰ А⁴⁶¹Е⁴⁶² С⁴⁶³Л⁴⁶⁴ А⁴⁶⁵Е⁴⁶⁶ С⁴⁶⁷Л⁴⁶⁸ А⁴⁶⁹Е⁴⁷⁰ С⁴⁷¹Л⁴⁷² А⁴⁷³Е⁴⁷⁴ С⁴⁷⁵Л⁴⁷⁶ А⁴⁷⁷Е⁴⁷⁸ С⁴⁷⁹Л⁴⁸⁰ А⁴⁸¹Е⁴⁸² С⁴⁸³Л⁴⁸⁴ А⁴⁸⁵Е⁴⁸⁶ С⁴⁸⁷Л⁴⁸⁸ А⁴⁸⁹Е⁴⁹⁰ С⁴⁹¹Л⁴⁹² А⁴⁹³Е⁴⁹⁴ С⁴⁹⁵Л⁴⁹⁶ А⁴⁹⁷Е⁴⁹⁸ С⁴⁹⁹Л⁵⁰⁰ А⁵⁰¹Е⁵⁰² С⁵⁰³Л⁵⁰⁴ А⁵⁰⁵Е⁵⁰⁶ С⁵⁰⁷Л⁵⁰⁸ А⁵⁰⁹Е⁵¹⁰ С⁵¹¹Л⁵¹² А⁵¹³Е⁵¹⁴ С⁵¹⁵Л⁵¹⁶ А⁵¹⁷Е⁵¹⁸ С⁵¹⁹Л⁵²⁰ А⁵²¹Е⁵²² С⁵²³Л⁵²⁴ А⁵²⁵Е⁵²⁶ С⁵²⁷Л⁵²⁸ А⁵²⁹Е⁵³⁰ С⁵³¹Л⁵³² А⁵³³Е⁵³⁴ С⁵³⁵Л⁵³⁶ А⁵³⁷Е⁵³⁸ С⁵³⁹Л⁵⁴⁰ А⁵⁴¹Е⁵⁴² С⁵⁴³Л⁵⁴⁴ А⁵⁴⁵Е⁵⁴⁶ С⁵⁴⁷Л⁵⁴⁸ А⁵⁴⁹Е⁵⁵⁰ С⁵⁵¹Л⁵⁵² А⁵⁵³Е⁵⁵⁴ С⁵⁵⁵Л⁵⁵⁶ А⁵⁵⁷Е⁵⁵⁸ С⁵⁵⁹Л⁵⁶⁰ А⁵⁶¹Е⁵⁶² С⁵⁶³Л⁵⁶⁴ А⁵⁶⁵Е⁵⁶⁶ С⁵⁶⁷Л⁵⁶⁸ А⁵⁶⁹Е⁵⁷⁰ С⁵⁷¹Л⁵⁷² А⁵⁷³Е⁵⁷⁴ С⁵⁷⁵Л⁵⁷⁶ А⁵⁷⁷Е⁵⁷⁸ С⁵⁷⁹Л⁵⁸⁰ А⁵⁸¹Е⁵⁸² С⁵⁸³Л⁵⁸⁴ А⁵⁸⁵Е⁵⁸⁶ С⁵⁸⁷Л⁵⁸⁸ А⁵⁸⁹Е⁵⁹⁰ С⁵⁹¹Л⁵⁹² А⁵⁹³Е⁵⁹⁴ С⁵⁹⁵Л⁵⁹⁶ А⁵⁹⁷Е⁵⁹⁸ С⁵⁹⁹Л⁶⁰⁰ А⁶⁰¹Е⁶⁰² С⁶⁰³Л⁶⁰⁴ А⁶⁰⁵Е⁶⁰⁶ С⁶⁰⁷Л⁶⁰⁸ А⁶⁰⁹Е⁶¹⁰ С⁶¹¹Л⁶¹² А⁶¹³Е⁶¹⁴ С⁶¹⁵Л⁶¹⁶ А⁶¹⁷Е⁶¹⁸ С⁶¹⁹Л⁶²⁰ А⁶²¹Е⁶²² С⁶²³Л⁶²⁴ А⁶²⁵Е⁶²⁶ С⁶²⁷Л⁶²⁸ А⁶²⁹Е⁶³⁰ С⁶³¹Л⁶³² А⁶³³Е⁶³⁴ С⁶³⁵Л⁶³⁶ А⁶³⁷Е⁶³⁸ С⁶³⁹Л⁶⁴⁰ А⁶⁴¹Е⁶⁴² С⁶⁴³Л⁶⁴⁴ А⁶⁴⁵Е⁶⁴⁶ С⁶⁴⁷Л⁶⁴⁸ А⁶⁴⁹Е⁶⁵⁰ С⁶⁵¹Л⁶⁵² А⁶⁵³Е⁶⁵⁴ С⁶⁵⁵Л⁶⁵⁶ А⁶⁵⁷Е⁶⁵⁸ С⁶⁵⁹Л⁶⁶⁰ А⁶⁶¹Е⁶⁶² С⁶⁶³Л⁶⁶⁴ А⁶⁶⁵Е⁶⁶⁶ С⁶⁶⁷Л⁶⁶⁸ А⁶⁶⁹Е⁶⁷⁰ С⁶⁷¹Л⁶⁷² А⁶⁷³Е⁶⁷⁴ С⁶⁷⁵Л⁶⁷⁶ А⁶⁷⁷Е⁶⁷⁸ С⁶⁷⁹Л⁶⁸⁰ А⁶⁸¹Е⁶⁸² С⁶⁸³Л⁶⁸⁴ А⁶⁸⁵Е⁶⁸⁶ С⁶⁸⁷Л⁶⁸⁸ А⁶⁸⁹Е⁶⁹⁰ С⁶⁹¹Л⁶⁹² А⁶⁹³Е⁶⁹⁴ С⁶⁹⁵Л⁶⁹⁶ А⁶⁹⁷Е⁶⁹⁸ С⁶⁹⁹Л⁷⁰⁰ А⁷⁰¹Е⁷⁰² С⁷⁰³Л⁷⁰⁴ А⁷⁰⁵Е⁷⁰⁶ С⁷⁰⁷Л⁷⁰⁸ А⁷⁰⁹Е⁷¹⁰ С⁷¹¹Л⁷¹² А⁷¹³Е⁷¹⁴ С⁷¹⁵Л⁷¹⁶ А⁷¹⁷Е⁷¹⁸ С⁷¹⁹Л⁷²⁰ А⁷²¹Е⁷²² С⁷²³Л⁷²⁴ А⁷²⁵Е⁷²⁶ С⁷²⁷Л⁷²⁸ А⁷²⁹Е⁷³⁰ С⁷³¹Л⁷³² А⁷³³Е⁷³⁴ С⁷³⁵Л⁷³⁶ А⁷³⁷Е⁷³⁸ С⁷³⁹Л⁷⁴⁰ А⁷⁴¹Е⁷⁴² С⁷⁴³Л⁷⁴⁴ А⁷⁴⁵Е⁷⁴⁶ С⁷⁴⁷Л⁷⁴⁸ А⁷⁴⁹Е⁷⁵⁰ С⁷⁵¹Л⁷⁵² А⁷⁵³Е⁷⁵⁴ С⁷⁵⁵Л⁷⁵⁶ А⁷⁵⁷Е⁷⁵⁸ С⁷⁵⁹Л⁷⁶⁰ А⁷⁶¹Е⁷⁶² С⁷⁶³Л⁷⁶⁴ А⁷⁶⁵Е⁷⁶⁶ С⁷⁶⁷Л⁷⁶⁸ А⁷⁶⁹Е⁷⁷⁰ С⁷⁷¹Л⁷⁷² А⁷⁷³Е⁷⁷⁴ С⁷⁷⁵Л⁷⁷⁶ А⁷⁷⁷Е⁷⁷⁸ С⁷⁷⁹Л⁷⁸⁰ А⁷⁸¹Е⁷⁸² С⁷⁸³Л⁷⁸⁴ А⁷⁸⁵Е⁷⁸⁶ С⁷⁸⁷Л⁷⁸⁸ А⁷⁸⁹Е⁷⁹⁰ С⁷⁹¹Л⁷⁹² А⁷⁹³Е⁷⁹⁴ С⁷⁹⁵Л⁷⁹⁶ А⁷⁹⁷Е⁷⁹⁸ С⁷⁹⁹Л⁸⁰⁰ А⁸⁰¹Е⁸⁰² С⁸⁰³Л⁸⁰⁴ А⁸⁰⁵Е⁸⁰⁶ С⁸⁰⁷Л⁸⁰⁸ А⁸⁰⁹Е⁸¹⁰ С⁸¹¹Л⁸¹² А⁸¹³Е⁸¹⁴ С⁸¹⁵Л⁸¹⁶ А⁸¹⁷Е⁸¹⁸ С⁸¹⁹Л⁸²⁰ А⁸²¹Е⁸²² С⁸²³Л⁸²⁴ А⁸²⁵Е⁸²⁶ С⁸²⁷Л⁸²⁸ А⁸²⁹Е⁸³⁰ С⁸³¹Л⁸³² А⁸³³Е⁸³⁴ С⁸³⁵Л⁸³⁶ А⁸³⁷Е⁸³⁸ С⁸³⁹Л⁸⁴⁰ А⁸⁴¹Е⁸⁴² С⁸⁴³Л⁸⁴⁴ А⁸⁴⁵Е⁸⁴⁶ С⁸⁴⁷Л⁸⁴⁸ А⁸⁴⁹Е⁸⁵⁰ С⁸⁵¹Л⁸⁵² А⁸⁵³Е⁸⁵⁴ С⁸⁵⁵Л⁸⁵⁶ А⁸⁵⁷Е⁸⁵⁸ С⁸⁵⁹Л⁸⁶⁰ А⁸⁶¹Е⁸⁶² С⁸⁶³Л⁸⁶⁴ А⁸⁶⁵Е⁸⁶⁶ С⁸⁶⁷Л⁸⁶⁸ А⁸⁶⁹Е⁸⁷⁰ С⁸⁷¹Л⁸⁷² А⁸⁷³Е⁸⁷⁴ С⁸⁷⁵Л⁸⁷⁶ А⁸⁷⁷Е⁸⁷⁸ С⁸⁷⁹Л⁸⁸⁰ А⁸⁸¹Е⁸⁸² С⁸⁸³Л⁸⁸⁴ А⁸⁸⁵Е⁸⁸⁶ С⁸⁸⁷Л⁸⁸⁸ А⁸⁸⁹Е⁸⁹⁰ С⁸⁹¹Л⁸⁹² А⁸⁹³Е⁸⁹⁴ С⁸⁹⁵Л⁸⁹⁶ А⁸⁹⁷Е⁸⁹⁸ С⁸⁹⁹Л⁹⁰⁰ А⁹⁰¹Е⁹⁰² С⁹⁰³Л⁹⁰⁴ А⁹⁰⁵Е⁹⁰⁶ С⁹⁰⁷Л⁹⁰⁸ А⁹⁰⁹Е⁹¹⁰ С⁹¹¹Л⁹¹² А⁹¹³Е⁹¹⁴ С⁹¹⁵Л⁹¹⁶ А⁹¹⁷Е⁹¹⁸ С⁹¹⁹Л⁹²⁰ А⁹²¹Е⁹²² С⁹²³Л⁹²⁴ А⁹²⁵Е⁹²⁶ С⁹²⁷Л⁹²⁸ А⁹²⁹Е⁹³⁰ С⁹³¹Л⁹³² А⁹³³Е⁹³⁴ С⁹³⁵Л⁹³⁶ А⁹³⁷Е⁹³⁸ С⁹³⁹Л⁹⁴⁰ А⁹⁴¹Е⁹⁴² С⁹⁴³Л⁹⁴⁴ А⁹⁴⁵Е⁹⁴⁶ С⁹⁴⁷Л⁹⁴⁸ А⁹⁴⁹Е⁹⁵⁰ С⁹⁵¹Л⁹⁵² А⁹⁵³Е⁹⁵⁴ С⁹⁵⁵Л⁹⁵⁶ А⁹⁵⁷Е⁹⁵⁸ С⁹⁵⁹Л⁹⁶⁰ А⁹⁶¹Е⁹⁶² С⁹⁶³Л⁹⁶⁴ А⁹⁶⁵Е⁹⁶⁶ С⁹⁶⁷Л⁹⁶⁸ А⁹⁶⁹Е⁹⁷⁰ С⁹⁷¹Л⁹⁷² А⁹⁷³Е⁹⁷⁴ С⁹⁷⁵Л⁹⁷⁶ А⁹⁷⁷Е⁹⁷⁸ С⁹⁷⁹Л⁹⁸⁰ А⁹⁸¹Е⁹⁸² С⁹⁸³Л⁹⁸⁴ А⁹⁸⁵Е⁹⁸⁶ С⁹⁸⁷Л⁹⁸⁸ А⁹⁸⁹Е⁹⁹⁰ С⁹⁹¹Л⁹⁹² А⁹⁹³Е⁹⁹⁴ С⁹⁹⁵Л⁹⁹⁶ А⁹⁹⁷Е⁹⁹⁸ С⁹⁹⁹Л¹⁰⁰⁰ А¹⁰⁰¹Е¹⁰⁰² С¹⁰⁰³Л¹⁰⁰⁴ А¹⁰⁰⁵Е¹⁰⁰⁶ С¹⁰⁰⁷Л¹⁰⁰⁸ А¹⁰⁰⁹Е¹⁰¹⁰ С¹⁰¹¹Л¹⁰¹² А¹⁰¹³Е¹⁰¹⁴ С¹⁰¹⁵Л¹⁰¹⁶ А¹⁰¹⁷Е¹⁰¹⁸ С¹⁰¹⁹Л¹⁰²⁰ А¹⁰²¹Е¹⁰²² С¹⁰²³Л¹⁰²⁴ А¹⁰²⁵Е¹⁰²⁶ С¹⁰²⁷Л¹⁰²⁸ А¹⁰²⁹Е¹⁰³⁰ С¹⁰³¹Л¹⁰³² А¹⁰³³Е¹⁰³⁴ С¹⁰³⁵Л¹⁰³⁶ А¹⁰³⁷Е¹⁰³⁸ С¹⁰³⁹Л¹⁰⁴⁰ А¹⁰⁴¹Е¹⁰⁴² С¹⁰⁴³Л¹⁰⁴⁴ А¹⁰⁴⁵Е¹⁰⁴⁶ С¹⁰⁴⁷Л¹⁰⁴⁸ А¹⁰⁴⁹Е¹⁰⁵⁰ С¹⁰⁵¹Л¹⁰⁵² А¹⁰⁵³Е¹⁰⁵⁴ С¹⁰⁵⁵Л¹⁰⁵⁶ А¹⁰⁵⁷Е¹⁰⁵⁸ С¹⁰⁵⁹Л¹⁰⁶⁰ А¹⁰⁶¹Е¹⁰⁶² С¹⁰⁶³Л¹⁰⁶⁴ А¹⁰⁶⁵Е¹⁰⁶⁶ С¹⁰⁶⁷Л¹⁰⁶⁸ А¹⁰⁶⁹Е¹⁰⁷⁰ С¹⁰⁷¹Л¹⁰⁷² А¹⁰⁷³Е¹⁰⁷⁴ С¹⁰⁷⁵Л¹⁰⁷⁶ А¹⁰⁷⁷Е¹⁰⁷⁸ С¹⁰⁷⁹Л¹⁰⁸⁰ А¹⁰⁸¹Е¹⁰⁸² С¹⁰⁸³Л¹⁰⁸⁴ А¹⁰⁸⁵Е¹⁰⁸⁶ С¹⁰⁸⁷Л¹⁰⁸⁸ А¹⁰⁸⁹Е¹⁰⁹⁰ С¹⁰⁹¹Л¹⁰⁹² А¹⁰⁹³Е¹⁰⁹⁴ С¹⁰⁹⁵Л¹⁰⁹⁶ А¹⁰⁹⁷Е¹⁰⁹⁸ С¹⁰⁹⁹Л¹¹⁰⁰ А¹¹⁰¹Е¹¹⁰² С¹¹⁰³Л¹¹⁰⁴ А¹¹⁰⁵Е¹¹⁰⁶ С¹¹⁰⁷Л¹¹⁰⁸ А¹¹⁰⁹Е¹¹¹⁰ С¹¹¹¹Л¹¹¹² А¹¹¹³Е¹¹¹⁴ С¹¹¹⁵Л¹¹¹⁶ А¹¹¹⁷Е¹¹¹⁸ С¹¹¹⁹Л¹¹²⁰ А¹¹²¹Е¹¹²² С¹¹²³Л¹¹²⁴ А¹¹²⁵Е¹¹²⁶ С¹¹²⁷Л¹¹²⁸ А¹¹²⁹Е¹¹³⁰ С¹¹³¹Л¹¹³² А¹¹³³Е¹¹³⁴ С¹¹³⁵Л¹¹³⁶ А¹¹³⁷Е¹¹³⁸ С¹¹³⁹Л¹¹⁴⁰ А¹¹⁴¹Е¹¹⁴² С¹¹⁴³Л¹¹⁴⁴ А¹¹⁴⁵Е¹¹⁴⁶ С¹¹⁴⁷Л¹¹⁴⁸ А¹¹⁴⁹Е¹¹⁵⁰ С¹¹⁵¹Л¹¹⁵² А¹¹⁵³Е¹¹⁵⁴ С¹¹⁵⁵Л¹¹⁵⁶ А¹¹⁵⁷Е¹¹⁵⁸ С¹¹⁵⁹Л¹¹⁶⁰ А¹¹⁶¹Е¹¹⁶² С¹¹⁶³Л¹¹⁶⁴ А¹¹⁶⁵Е¹¹⁶⁶ С¹¹⁶⁷Л¹¹⁶⁸ А¹¹⁶⁹Е¹¹⁷⁰ С¹¹⁷¹Л¹¹⁷² А¹¹⁷³Е¹¹⁷⁴ С¹¹⁷⁵Л¹¹⁷⁶ А¹¹⁷⁷Е¹¹⁷⁸ С¹¹⁷⁹Л¹¹⁸⁰ А¹¹⁸¹Е¹¹⁸² С¹¹⁸³Л¹¹⁸⁴ А¹¹⁸⁵Е¹¹⁸⁶ С¹¹⁸⁷Л¹¹⁸⁸ А¹¹⁸⁹Е¹¹⁹⁰ С¹¹⁹¹Л¹¹⁹² А¹¹⁹³Е¹¹⁹⁴ С¹¹⁹⁵Л¹¹⁹⁶ А¹¹⁹⁷Е¹¹⁹⁸ С¹¹⁹⁹Л¹²⁰⁰ А¹²⁰¹Е¹²⁰² С¹²⁰³Л¹²⁰⁴ А¹²⁰⁵Е¹²⁰⁶ С¹²⁰⁷Л¹²⁰⁸ А¹²⁰⁹Е¹²¹⁰ С¹²¹¹Л¹²¹² А¹²¹³Е¹²¹⁴ С¹²¹⁵Л¹²¹⁶ А¹²¹⁷Е¹²¹⁸ С¹²¹⁹Л¹²²⁰ А¹²²¹Е¹²²² С¹²²³Л¹²²⁴ А¹²²⁵Е¹²²⁶ С¹²²⁷Л¹²²⁸ А¹²²⁹Е¹²³⁰



Laakkuluk Williamson Bathory
Timiga nunalu sikulu (*My body,
the land and the ice*), 2016



Kablusiak
Cigarettes and Lighter, 2017

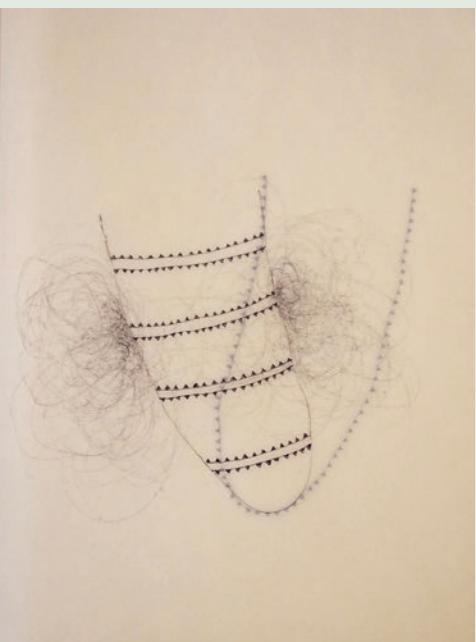
CL⁹桂 Կառնուրեաս¹⁰բր¹¹ ՁԱԼ¹² ԽԱԼՈՎԵԱՌԲՐ¹³ ՄԱՆԵՑԵՑԵՎԼ¹⁴
ՁՐԱՆԵՑԵՇԾ ՁԵՇՐԱՐ¹⁵ ՁՁ ԳԱՐՏԵՇՀԱՍԼԵԿ¹⁶ ՀԵՇՔ¹⁷ ԵԱՇՏ
ԿԱՋԱՌԱՌՈՎԱԾ, ԸմԼԵՎԱՌՈՎԱԾ, ՈՒՐԱՌՈՎԱԾ, ԱՌԱՋԱՌՈՎԱԾ,
ՁԱԼ¹⁸ ԹԱՌԱՌՈՎԱԾ ՀՖԾԵՎԵՈՎ. ԻԵՇԱՋԱՌ¹⁹ ՄԱՆԵՐԱԺԱՌՈՎԱԾ ՀԱՐԱՎԵՎԼ²⁰
ԸՆԼԱՍՏ ՃԺԾԵՎԱՌ²¹ ԼԱՋԱՌ ՃԺԾԱՌ ԷՎԵՎԱՌՈՎ²² ԽԵՇԵՎԾՐՈՎԱՐ²³
ԽԵՇԵՎԾՐ²⁴ ՁԵՇՐԱՐԾ ԱԼԵՅԵԾՈՎԱՌ ԱՌԵՎՈՎԵՐ²⁵ ԱԼԵՎՈՎԵՐ²⁶ ԱՐԱՎԵՎՈՎ
ՈՒՐԵՎԵՐ²⁷ ԵԱԼ²⁸ ՅԱՎԵՎԵՐ²⁹ ԵԱՎԵՎԵՐ³⁰ ԵԱՎԵՎԵՐ³¹.
ԵԱՎԵՎԵՐ³² ԵԱՎԵՎԵՐ³³ ԵԱՎԵՎԵՐ³⁴ ԵԱՎԵՎԵՐ³⁵ ԵԱՎԵՎԵՐ³⁶ ԵԱՎԵՎԵՐ³⁷

զՃԿ ՃՃՀՅՎ ԱՐՁԱՌՈՒԵՑԵԾՈՎ ԵՒՂԱ ՇՋԱԿ ՏԳԵՆԵՐԼԸ ՀԵԱԾԱԾԱՍՏ
ԸԼԵԱ ԼԵԼԿԱԾ ՃՃԱՅՎ “ԳԵՎԱՐԵՎԵՐՆԵՐՆ ԷՐՃԱԾԱԾՆԵ ՄԱՆԵՑԵՑԵՑԵ
ՏԳԵՆԵՐՆԵՐՆ.”¹¹ Դա ՏԳԵՆԵԼՍՆ ԾՃԼՃՆԵ ԼԵՆՐԵԿԾ ԿԵՐՆԵՌՈՒԵՆ
ԷԿԵԾԾԱԾԱՏԵ ՃԹԿԸ¹², ՃԹԿԼԱՑԵ, ԵՀԵԾԵ, ՎԻԼԿ ԿՐ ՏԳԵՆԵՐՆԵ
ԾՔՐԱՆԵՐՆԵՐՆ ՈՒՐՈՒԼԸ ԳԵԵՎՃՈՒԵՑԾ. Դա ԸԼԵՐԵ ՈՈՒՆԵՐԼԸ ՏՃՃՆԵՌՈՒԵ
ՈՈՒՆԵԾԾԵՆԵՐՆ ԱԼԵՆՌԾԾԵՆԵԿՆ ԱԾՈՒՆԵՌՈՄԵ, ԾՃԵԾ ՃԾԿԵԳԿ
ԺՃԱՐ, ՎՐՄՔՆԵՐԿ ՄԱՆԵՑԵՑԵՑԵՐՆ ԿԵՐՆԵՆԵՐԿ ՈՈՒՆԵՑԵԿ ՏԱՌՅԵԺԸ
ՏՃՃՆԵՐՆ, ԿՐԿՆԵՐՆ ԱԾՈՒՆԵՑԵԿՆ ԱԾԵՆԵՑԵԿՆ ՎԻԼԿ ՏԳԵՆԵՌՈՒԵ
ՏՃՃՆԵՐՆ, ՎԻԼԿ ՏԳԵՆԵՌՈՒԵ ԳԵԵՎՃՈՒԵՑԾ ՎԻԼԿ ԳԵԵՎՃՈՒԵՑԾ
ԾՃՆԵՌՈՒԵ, ՎԻԼԿ ՏԳԵՆԵՌՈՒԵ ԳԵԵՎՃՈՒԵՑԾ ՎԻԼԿ ՏԳԵՆԵՌՈՒԵ.



3

Joar Nango
Sámi Shelters #1–5, 2009



4

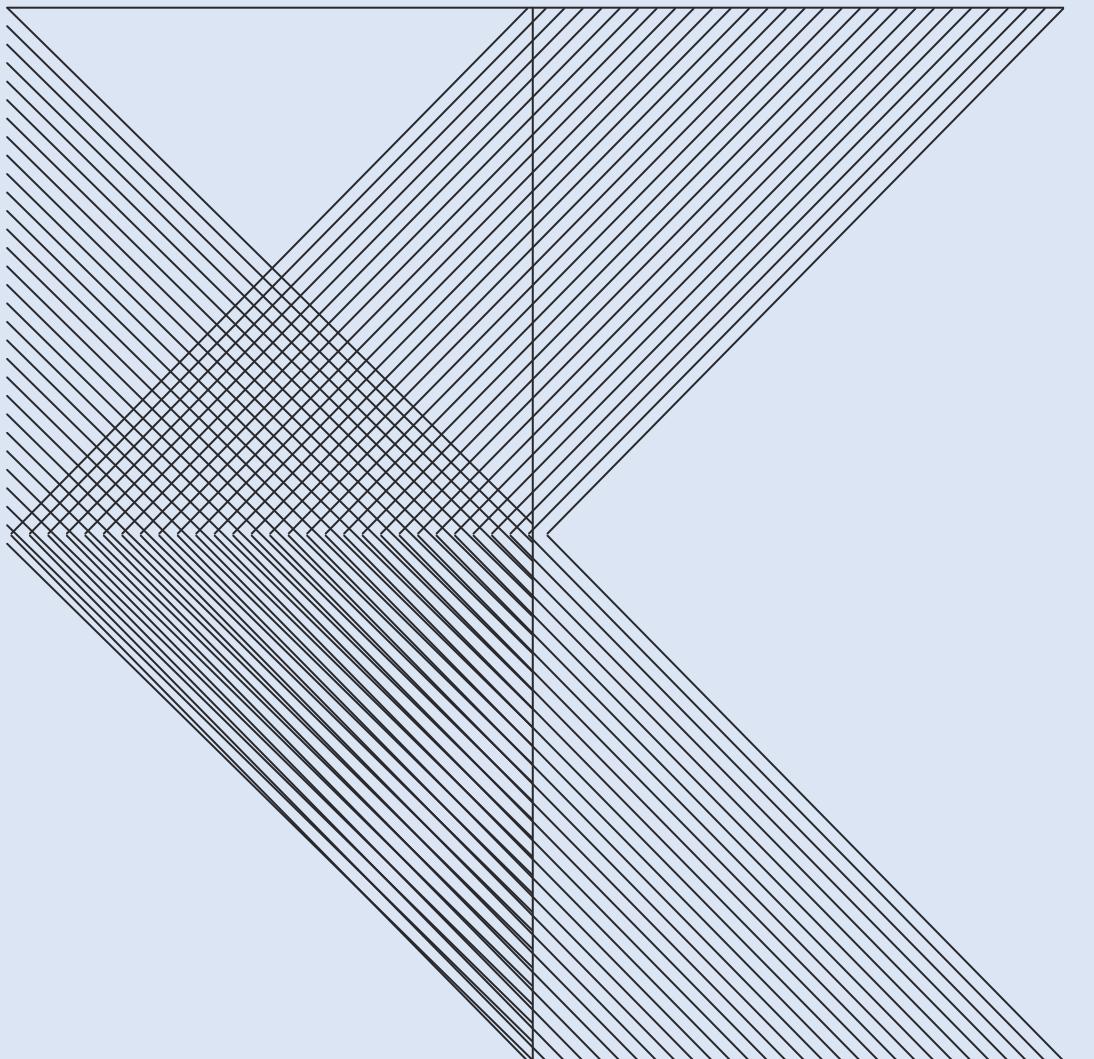
Sonya Kelliher-Combs
Secret Portraits, 2018

Δρόπισε γράφημα δικαιολογώντας αγρυπνία της περιόδου 2016-2017 στην Επιτροπή Αναθεώρησης της Κανονικότητας της Εθνικής Τράπεζας (ΕΤΑ) με σκοπό να αποδειχθεί ότι η απόφαση για την απόσταση της ΕΤΑ από την Επιτροπή Αναθεώρησης ήταν αναπόδοτη και ούτε έπειτα απόδικη. Η ΕΤΑ απέδειχε ότι η απόφαση της Επιτροπής Αναθεώρησης ήταν αναπόδοτη και ούτε έπειτα απόδικη.

ԾְծՈՒԿ ԳԿԾ ԸԼԱԾ ԿԱԶԱՀՅԱՆՈՒ, ԱՇԿԱԶԿ, ԳՎԼԿ ԾԺԼՍԵՑԺԱԾ
ԿՐԵՇՈՒՈՒՀԱԿ ԱՇՀՇՈՒՄՎԼՏԿ ԾԱՔԾ ԾԵԾԾԾԼՄԱՐ, ԾՄՎՄԼՋԱԿ ՄԺԾ ԳՎԾԱԾԿ
ԳՎԾԱԽԱՐՎԾ ԿՇՎԱՋՈԽԿԱՐԹՎ ԾնմԱՎԾԾՆԵ ԱՐԱՋՎԾԾՎԱԳԵՆԾԿ ԿՄՏԿԱԿՈԱԾ
- ԾԱԲԿ ԿՐԵՇԿ ԾԵԾԿԾՎԾԾԿ ԵՄԾԼԱԶԱՐԻԿԱՐՄԱՆԿ, ԱՐԴԱՎԼՈՒԿԿ,
ԳՎԼԿ ՄԵԽՏՃԿՆ ԿԵԿԱՋ ՄԱԴԵԿՄՎԼՏԿ ԲՐԵԲԴԱԺԵԽՈՒՄԼՈՒԵՐԾ - ԳՎԼԿ
ԲՐԵՄԾ ԾԵԲԴԱԶԿԱՋԿ ԲՐԵ ԵՎԵՐԱԶԼԱՆԾ ԿՇՎԱԿ ԿՃԿԿ ԷՋՈՒՄԾ
ԼԵՐՎԵԿԱՅԿ; ԳՎԾԱԶԿՐՄԾԾՈՒՈՄԾ ԳՎԼԿ ԿԵՄԱԶԱԿՈԱԺԾՈՄԾ
ՄԱԶԵԿԱԽԵՆՎԼՏԾԾ ԷԳՕՄԾ ԳՎԼԿ ԼՖԾԿԾ; ԳՎԼԿ ԽՎԼԾՈՒՈԱՅԵՄԾՐԾ
ՄԱԶԵԿԱԽԵՆՎԼՏԾԿ ԾԵԲԴԱՐՄԾ. ԾԱ, ԶԱՎԱԴԵԿՄՎԼՏԿ, ԾԺԼՎՎԱԶԿԱՆ
ԸԼԱԶԱ ԿԵՄԱԶԱԿԾԾԼՎԳԱՆ ԼՀԾՆԵՈՒՐԾԾՈՒԿ ԾԼԶ ԿԵՄԱՆՎԾԾ
ԿԵՄԱՆՎԾԾՈՒՐԾԾՈՒԿ ԳՎԼԿ ԿԵՄԱՆՎԾԾՈՒՐԾԾՈՒԿ, ԿԱԶԱՀՅԱՆՎԼՏԿ, ՄԳՐ-ԱՐՏՎ
ԼՀԾՈՒՐԾԿ, ԳՎԼԿ ՄԱԶԵԿԱԽԵՆՎԼՏԾԾ ԼԾԿԾԾԾՈՒՐԾԿ ԾՎՆԱԶՄԱՐԾ, ԳՎԾԱՎԾԾԾՈՒՐԾԿ

Δ郢ນისანისა ჩე ეხურდა

« COMME UN PAYSAGE DE LUMIÈRE »: ART ET DISCOURS ESTHÉTIQUES ÉMERGENTS SUR LES TERRITOIRES INUITS NUNAAT ET SÁPMI



Heather Igloliorte, Amy Prouty + Charissa von Harringa

Au prisme de l'Arctique s'inscrit dans l'essor des études sur l'art circumpolaire et s'intéresse au rôle de l'art et des artistes dans la montée d'un mouvement de décolonisation de l'Arctique. Malgré la présence de frontières nationales imposant des scissions artificielles au sein du monde circumpolaire, les peuples autochtones de l'espace arctique partagent une histoire comparable de colonisation européenne, dont ils subissent encore aujourd'hui les puissants contrecoups. De façon significative, ils ont aussi entrepris des démarches parallèles et empreintes d'un fort sentiment d'urgence pour revendiquer leur souveraineté et leur autodétermination sur les régions inuites Nunaat et Sápmi¹, sur lesquelles porte cet ouvrage, ainsi que sur les langues et les pratiques culturelles qui leur sont propres. Ce livre se veut donc une contribution au développement d'une masse critique d'études enracinées dans la collectivité, la communauté et les solidarités autochtones.

Or, il ne s'agit pas de la première initiative du genre : au cours des dernières décennies, un certain nombre d'expositions, de publications, de festivals et de symposiums ont cherché à combler les clivages artificiels entre les États-nations et à en explorer les points de rencontre et les divergences par le truchement des arts visuels, des arts vivants, du cinéma et de la littérature². Cet ouvrage n'entend pas passer en revue de façon exhaustive l'ensemble des initiatives artistiques, commissariales et savantes autochtones, mais nous avons bon espoir qu'il contribuera de nouvelles idées à ce tout nouveau champ de recherches, et engendrera des liens inédits et de nouveaux savoirs par-delà les frontières géographiques, et en particulier linguistiques. Nous souhaitons aussi qu'il inspire des suites qui, plutôt que de rester cantonnées à nos discussions politiques, universitaires et artistiques, sauront tisser des solidarités et des relations au-delà de celles-ci. Avant tout, avec ce livre, nous cherchons à témoigner de la fulgurante résurgence culturelle, politique et sociale que mènent actuellement les peuples autochtones dans le monde circumpolaire.

Le titre de l'ouvrage, *Au prisme de l'Arctique*, renvoie tout d'abord à l'aspect visuel de la luminosité du territoire, à la façon dont la lumière s'y réfracte sur les surfaces environnantes. Il s'agit par ailleurs d'une métaphore pour illustrer la manière dont l'art contemporain façonne notre point de vue sur l'Arctique selon la perspective que l'on adopte, ou le prisme à travers lequel on contemple le territoire. Dans un récent épisode du balado *Belonging to Place*, l'artiste inuvialuite Maureen Gruben a eu ces mots pour décrire son œuvre de réalité augmentée, présentée en 2020 dans le cadre de la programmation en ligne de l'événement *Toronto Nuit Blanche* :

La planche à fourrure de renard, avec sa matérialité, vous savez, la surface brillante, ça rappelait beaucoup la glace et la neige de l'Arctique, qui créent une sorte de paysage lumineux quand on regarde par la fenêtre. Vous savez, la neige est tout étincelante



Asinnajaq
Rock Piece, 2018

5

et luisante et blanche, et comme un prisme de – de différentes teintes de bleu. C'est de là qu'est venue l'inspiration. [...] Ça a été ma première expérience de réalité augmentée, et j'avais tellement hâte de prendre des photos dans toute la communauté, et je pensais à quel point mon père serait ému de voir sa planche à fourrure apparaître partout dans le monde³.

Ce livre découle de l'exposition *Au cœur de la toundra*⁴, dont nous étions les co-commissaires, tout en représentant un prolongement de celle-ci. L'exposition a été inaugurée à la Galerie Leonard & Bina Ellen, à Montréal (Québec, Canada), le 8 septembre 2018, avant d'entreprendre une tournée nationale et internationale⁵. Elle rassemblait douze artistes autochtones en provenance des régions inuites Nunaat et Sápmi, traversées aujourd'hui par une déferlante d'éveils culturels et de luttes pour l'autodétermination s'exprimant à travers la langue, l'art et le territoire même.

Le titre anglais de cette exposition, *Among All These Tundras*, est un vers tiré d'un poème illustré du célèbre poète sámi⁶ Nils-Aslak Valkeapää – Áillohaš, en sámi – « My Home Is in My Heart⁷ ». Áillohaš est une figure clé du mouvement artistique de son peuple depuis les années 1970, dont la poésie et les créations ont contribué à ranimer la langue et à éléver les esprits, notamment grâce au yoik, musique traditionnelle des Sámis, issue de sa terre natale et de ses récits ancestraux.

Si les œuvres qui figurent dans cet ouvrage sont tirées de l'exposition, ce livre n'est toutefois pas un catalogue. Il est plutôt le fruit du rapprochement entre les artistes et les œuvres, ainsi que des thèmes ayant surgi au cours de la tournée qui en a découlé, tandis que de nouvelles constellations

d'œuvres et d'idées se formaient au moment de chaque accrochage. Les thématiques du territoire, de la langue, de la parenté, de la souveraineté et de l'autodétermination, inscrites dans les œuvres mêmes, sont également soulevées dans les différents chapitres de ce livre. Ces préoccupations primordiales pour les peuples autochtones dans l'ensemble du monde circumpolaire apparaissent dans les pratiques variées des artistes, chercheur·euse·s et praticien·ne·s qui ont pris part à ce projet élargi. Les textes comme les œuvres reflètent et incarnent un profond respect et une grande bienveillance, tout en faisant preuve d'humour et de générosité.

La thématique de la souveraineté est un fil rouge essentiel qui parcourt l'ensemble du texte. Lisa Qiluqqi Koperkualik, la vice-présidente du Conseil inuit circumpolaire (ICC) renvoyait récemment à la déclaration sur la souveraineté inuite dans l'Arctique (*Circumpolar Inuit Declaration on Sovereignty in the Arctic*) pour affirmer que la souveraineté y est « désormais inextricablement liée aux questions d'autodétermination ». Tout en reconnaissant la difficulté de définir et d'interpréter ce que signifie la souveraineté à travers des contextes culturels disparates, ce livre interroge et soutient plus avant cette notion plurielle dans l'espace fluide et en constante évolution qu'est celui de l'art et de la politique contemporains dans le Nord circumpolaire.

Au sein du cadre commissarial de l'exposition, la notion de souveraineté visuelle, formulée par la chercheuse d'ascendance tuscarora Jolene Rickard, a servi de point de référence discursif pour situer l'agentivité autochtone en Arctique. Selon Rickard, l'idée de souveraineté est primordiale pour comprendre l'art et la culture visuelle des Premières Nations.⁸ *Au cœur de la toundra* éclairait le spectre varié des pratiques et des stratégies esthétiques – matérielles comme de performance – mises en œuvre par les artistes et les cinéastes autochtones de l'Arctique, afin d'explorer les enjeux contemporains liés à leur souveraineté sur ces territoires.

Les dimensions performatives des pratiques corporelles et matérielles issues de l'exposition et des essais qui l'accompagnent – tels que la résurgence esthétique bien vivante, au cours des dernières décennies, du uaajeerneq (danse masquée), du katajjaq (chants de gorge), du yoik, des danses accompagnées de tambours et du duodji (une tradition artisanale) – sont un autre lieu propice à la diversification de la souveraineté dans l'espace dynamique de l'archive vivante. Par exemple, dans sa vidéo-performance *Timiga, Nunalu, Sikulu/My Body, the Land and the Ice* (2016), Laakkuluk Williamson Bathory célèbre la féminité inuite à travers la performance kalaaleq. Allongée sur la toundra recouverte de glace, avec son corps tatoué et son visage peint, strié de noir, les traits exagérés à la manière d'une danseuse uaajeerneq, elle défie toute tentative de prendre possession de son corps et, par extension, de s'accaparer le territoire inuit Nunaat. Les images tirées de la performance de Jessie Kleemann, une autre artiste de performance et poète kalaaleq de renom, emploient également



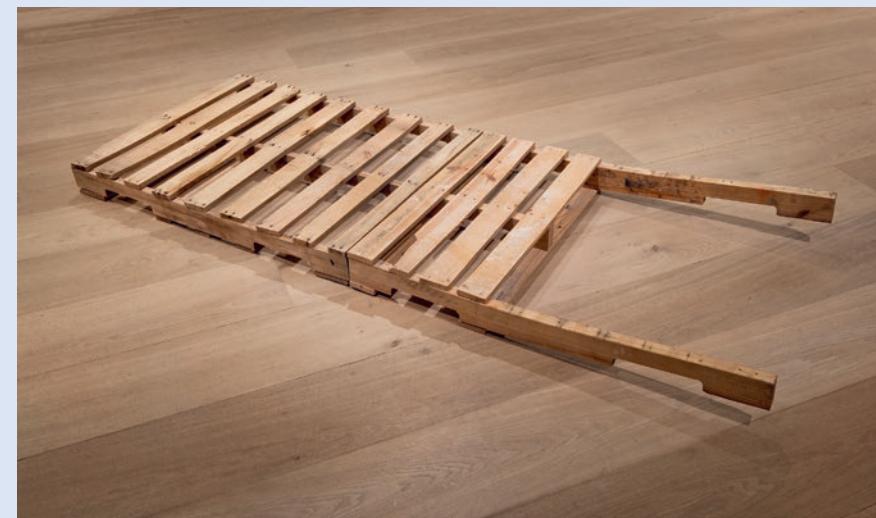
6

Marja Helander
Dolastallat, 2016

le langage corporel à la fois comme toile de fond et comme sujet agissant.

On retrouve d'autres expressions de la souveraineté dans le langage visuel et les performances matérielles de l'exposition et des essais, qui d'un côté se rattachent au territoire et à la mobilité, et de l'autre, aux représentations de l'identité grâce au potentiel des différents médiums à transformer les récits. En remettant en cause l'idée que la souveraineté ne signifie que la capacité à s'établir sur des territoires ancestraux, ces œuvres et ces essais revendiquent de façon vivante le droit d'être à la fois autochtone et cosmopolite. Le travail de l'artiste inuvialuk Kablusiaq rappelle, par exemple, de façon à la fois émouvante et humoristique à quel point la pierre à savon est un matériau puissant. Ses sculptures délicates de produits commerciaux, comme des tampons et des cigarettes, dénoncent la marchandisation de l'art traditionnel à travers un langage visuel exprimant le refus. Son travail embrouille les frontières imposées à l'art et aux pratiques sculpturales inuits, qui participent à une négation de la contemporanéité inuvialuite. Kablusiaq emploie plutôt un vocabulaire visuel issu d'une longue tradition sculpturale inuite pour attirer l'attention sur une réalité vécue.

Sámi Shelters (2009), la série de l'artiste d'origine sami et norvégienne Joar Nango, tisse également des liens entre les pratiques matérielles et incarnées sur le territoire. Ses chandails sont tricotés avec des images tirées de l'architecture norvégienne et inspirées par le lavvu, une tente portative utilisée par les renniculteurs lors de leurs transhumances saisonnières, dont la structure a influencé les résidences norvégiennes permanentes. Ici, Nango rend hommage à la mobilité des Sámis, à leur ingéniosité et à leur connaissance intime du territoire, des saisons et des migrations.



7

Couzyn van Heuvelen
Qamutik, 2014

Il rappelle du même souffle que ces refuges ont permis à son peuple de survivre tant à la dépossession physique qu'à la «norvégianisation» : des siècles de politiques rigoureuses imposées par l'État pour contraindre les Sámis à se sédentariser, dans la foulée des pratiques de déracinement, de colonisation et de relocalisation qui ont également cours ailleurs dans le monde. Cette attention portée à la souveraineté qui se manifeste à travers la mobilité et le déplacement trouve un écho dans l'essai de la chercheuse Amy Prouty, qui échafaude une théorie de l'*emplacement* comme phénomène transitoire et mouvant, plutôt que fixe et sédentaire.

Le pluriel «toundras», employé dans le poème d'Aillohaš, et que nous avons choisi de reprendre dans le titre anglais de l'exposition, étend la définition du «chez-soi» – qui dénote une structure enracinée ainsi qu'un recours au langage pour exprimer des rapports complexes entre identité et appartenance –, tout en exprimant des subjectivités, des souvenirs et des impressions qui ont partie liée avec le territoire et l'environnement. Ces régions et ces peuples circumpolaires distincts se rejoignent dans une lutte commune pour l'autonomie et l'autodétermination, et dans leur amour partagé du territoire. Pour les peuples autochtones, la langue et la culture sont indissociables de la terre. Le savoir s'inscrit dans les lieux, incarné et relationnel. Sonya Kelliher-Combs préserve notamment cette forme de connaissance dans *Secret Portraits* (2018), une série de dessins représentant les réceptacles sculpturaux qu'elle fabrique avec des intestins, des plumes et d'autres matières organiques. Partiellement dissimulées par le papier de cire d'abeille qui leur sert de support, les formes – avec leurs motifs évoquant les textiles et les tatouages iñupiaq et de l'Athabasca – recèlent de discrètes allusions aux modes de connaissance inscrits dans le territoire, mais sans doute cachés ou tus. D'une façon similaire, l'œuvre



8

Allison Akootchook Warden
siku/siku, 2019

vidéo d'Asinnajaq *Rock Piece* (2018) – où le territoire semble respirer, puis enfanter l'artiste, puis l'envelopper de nouveau – se présente comme un autre geste de souveraineté autochtone, à la fois doux et radical.

Plusieurs des essais qui figurent dans *Au prisme de l'Arctique*, ainsi que les œuvres présentées dans le cadre de l'exposition, affichent une préoccupation commune, celle de la capacité des peuples autochtones nordiques à conserver et à protéger leur territoire et leur mode de vie – ceux des êtres humains comme non humains – face aux changements climatiques et à la pression croissante entourant l'exploitation des ressources du Nord. Les photographies et les courts métrages de l'artiste visuelle et cinéaste sámi Marja Helander mettent notamment en scène un territoire portant les traces de ces phénomènes et servant de terrain de jeu conceptuel pour la performance de récits. *Qamutiik* (2014), de Couzyn van Heuvelen, met en parallèle deux méthodes de cueillette et de transport de vivres – d'un côté, par voie terrestre sur un traîneau, et de l'autre, par avion, sur des palettes – un mode de transport désormais nécessaire, mais coûteux et néfaste pour l'environnement. Ce travail reflète la capacité des terres à se régénérer en incarnant un lien entre territoire et souveraineté alimentaire, et donc aussi avec l'autodétermination. Tout comme les œuvres présentées dans l'exposition *Au cœur de la toundra*, plusieurs des contributions à cet ouvrage expriment un désir de protéger les écosystèmes, les langues, les savoirs et les peuples autochtones, et de résister aux effets délétères des changements climatiques, de l'extraction des ressources, de l'usurpation industrielle et de la compétition entre les nations. Par exemple, dans sa performance conceptuelle *Arkhticos Doloros* (2019), qui se déroule à la lisière de l'inlandsis du Groenland, l'artiste kalaaleq Jessie Kleemann intervient avec son corps sur les lieux de fonte des glaciers et de l'effritement des écosystèmes, dans un geste assurant une visibilité internationale à la

précarité de l'environnement et soulignant l'importance centrale du paysage pour les peuples autochtones de l'Arctique.

Il est essentiel pour les artistes, les commissaires, les écrivain·e·s, les enseignant·e·s, les travailleur·euse·s culturel·le·s et les responsables communautaires que les langues nordiques autochtones soient entièrement restaurées et revitalisées. Le colonialisme a cherché à décimer les pratiques du récit et de l'histoire orale, ainsi que leur transmission intergénérationnelle, en introduisant l'écriture chez les Premières Nations⁹. Dans le contexte canadien, les Appels à l'action lancés par la Commission de vérité et réconciliation exigent que le gouvernement reconnaisse les droits linguistiques comme inextricablement liés aux droits autochtones¹⁰. Cette demande a trouvé un écho à la Commission des droits de l'homme de l'Organisation des Nations Unies, qui a souligné le caractère pressant de cette reconnaissance dans le contexte du risque de disparition des langues autochtones¹¹. Ce livre met donc délibérément à l'avant-plan l'inuktitut¹², l'iñupiat, le kalaallisut et le sámi par le biais de traductions. Le fait que l'ensemble du texte soit aussi traduit vers le français est également crucial pour notre travail, car nous sommes basé·e·s au Québec, où l'exposition a été créée et où le livre est paru. Au Canada, il y a peu de publications sur l'art autochtone écrites en français ou traduites vers cette langue, ce qui a pour effet d'ériger des frontières superflues entre les artistes, les commissaires et les chercheur·euse·s francophones et anglophones, et empêche la tenue d'échanges significatifs.

Dans *Au cœur de la toundra*, les œuvres renvoient au langage en tant que courroie de transmission d'un savoir traditionnel, comme esthétique décoloniale subversive, et en tant que ressource essentielle pour guérir du trauma du colonialisme. Dans le cadre de l'exposition, la revendication de la souveraineté linguistique se manifestait à travers la performance, l'histoire orale et la poésie, entendue dans son sens large de poïesis. Ces revendications linguistiques sont un puissant mode d'intervention, qui se présentait sous la forme d'une invitation à réfléchir aux rapports entre les savoirs autochtones textuels et incarnés. Ces éléments figurent notamment dans *siku/siku*, une œuvre vivante en deux temps créée par Allison Akootchook Warden, une artiste de performance et poète de *spoken word* iñupiaq. À travers la métaphore de siku (la glace), Warden convoque des expressions de l'iñupiaq : dans un premier temps pour aborder les effets dévastateurs du « ice », terme de slang désignant les méthamphétamines dans certaines communautés nordiques, et dans un second temps, pour évoquer la glace, ou le savoir fondé sur le territoire, tel qu'il s'inscrit dans l'iñupiaq. À de telles démarches esthétiques répondent, dans cet ouvrage, des contributions qui soulignent l'importance de la résurgence linguistique dans l'espace nordique, et ce, à l'échelle planétaire.

La revitalisation et la résurgence linguistique, en particulier telles qu'elles se manifestent dans le cinéma et les arts médiatiques audiovisuels, ont connu des avancées considérables dans le contexte circumpolaire. En terre sápmi, par exemple, les langues autochtones ont longtemps résisté à l'assimilation malgré la prédominance du finnois, du norvégien, du suédois et du russe dans le système scolaire et au sein du gouvernement, ainsi que dans les organes de presse officiels et grand public. Anne Lajla Utsi, la directrice de l'International Sámi Film Institute (ISFI), retrace ainsi la création de l'ISFI et explique comment celui-ci a permis aux Sámis de mettre en valeur les récits autochtones de façon à assurer leur vitalité et leur survie, et à protéger leurs langues et leurs histoires orales dans un espace où, comme elle l'exprime, « nous levons le ton ». Utsi décrit la pratique du récit non pas comme une simple forme de divertissement, mais bien comme un outil de survie contemporaine, permettant au peuple sámi de birget (survivre). Ceci transparaît dans la récente collaboration entre les studios d'animation Walt Disney et les Sámis autour du film *Frozen II*, un moment historique dans les relations avec les peuples autochtones nordiques, qui témoigne du potentiel du cinéma et des médias en général à servir de puissants outils de décolonisation par la valorisation de l'indigénéité.

Un aspect significatif de l'exposition, et des essais qui en ont découlé pour donner lieu à cet ouvrage, est le rapport intime à la langue, qui ouvre la porte à une discussion collective à l'échelle de la société. Ainsi, le kalaallisut – la langue officielle du Groenland, parlée par près de 90 % de la population – représente un modèle de succès pour la revitalisation des langues de l'Arctique depuis les années 1960¹³. Comme montre la jeune chercheuse Charissa von Harringa, les interactions avec la photographie et les nouveaux médias débouchent sur une volonté collective, qui permet d'ouvrir un dialogue sociétal sur les tensions entre l'art, la langue et l'identité. Ces discussions font écho aux voix de l'appartenance, à la poétique, à l'indigénéité et à l'idée de lieu, comme c'est le cas dans *Look Who's Talking?* (2016), une animation GIF textuelle, œuvre de l'artiste sámi Carola Grahn. Celle-ci s'en prend à la traduction culturelle avec des provocations ouvertes à l'interprétation qui mettent en cause les préten-tions complexes à la vérité, au savoir et à la représentation.

Les gestes relationnels qui étaient déjà au cœur du cadre commissarial de l'exposition se trouvent prolongés dans les contributions à cet ouvrage. Ceux-ci s'inscrivent dans une approche plurielle marquée par « l'amour décolonial », que Junot Diaz décrit comme « le [seul] genre d'amour capable de [nous] libérer du legs épouvantable de la violence coloniale¹⁴ ». De là émerge une opposition collective à cette violence à travers des expressions singulières d'un lien profond et durable avec le territoire et les peuples qui l'habitent. La discussion entre Heather Igloliorte et les artistes militantes Kunaq (Marjorie Tahbone) et Siku Alooloo développe l'idée de

l'amour décolonial en explorant leur éthos collectif de bienveillance, de respect et de reciprocité profonds dans le partage du savoir et des pratiques autochtones, en particulier dans leur travail avec des femmes et des jeunes.

At Home We Belong (2016), la série photographique d'Inuuteq Storch, ébranle les récits dominants provenant de l'extérieur de Kalaallit en racon-tant le territoire autrement, avec des images familiales et communautaires. Plusieurs des artistes ayant pris part à l'exposition *Au cœur de la toundra* se déplacent d'ailleurs fréquemment entre leur terre natale, les centres urbains et d'autres communautés circumpolaires, ou afin de se rendre sur les lieux d'expositions et de résidences à l'international. Cette mobilité répond souvent aux demandes du milieu de l'art et des possibilités qu'il offre, malgré le fait que la plupart reconnaissent que leur cœur demeure toujours à la maison, c'est-à-dire sur le territoire. Parallèlement, la série *Foodland Security*, du photographe nunatsiavummiut Barry Pottle (2012), s'intéresse à la population inuite grandissante d'Ottawa en se penchant sur l'identité et le développement communautaire dans les espaces publics comme privés. Des images de festins collectifs mettent en lumière le rôle central de la nourriture dans la reprise de contact des Inuits de la diaspora avec leur territoire, leur culture et leur communauté.

Tusarsauvungaa (2018), l'installation multimédia de Taqralik Partridge, présente une série de panneaux d'amauti, des parkas portées par les femmes inuites, dont les broderies de billes entremêlent objets trouvés et matières organiques – des matériaux employés pour réaffecter l'espace symbolique national dans un contexte de colonialisme, et en recomposer les récits. Le travail de préparation matériel et conceptuel déployé par l'artiste génère de l'amour colonial à travers le processus de fabrication, qui témoigne des capacités d'adaptation et de résilience de plusieurs générations de tisserandes inuites en tant que passeuses culturelles, détentrices du savoir et gardiennes de leurs communautés. De façon semblable, dans *we glow the way who choose to glow* (2018), Allison Akootchook Warden se sert des nouveaux médias de façon à permettre à des générations d'Iñupiaqs de reprendre contact à travers un seul objet familial, un petit ours polaire sculpté dans l'ivoire par le grand-oncle de l'artiste, Stephen Patkotak. Numérisé et imprimé vingt-sept fois en trois dimensions dans un filament coloré qui luit dans le noir, l'ours original est reproduit et disposé en un arc-en-ciel lumineux faisant symbolique-ment le pont entre « le lieu du futur/ancien¹⁵ », tout en incarnant l'amour décolonial pour les jeunes queers autochtones et leur futurité par-delà l'espace-temps colonial.

Dans leur essai collectif, Sanna Valkonen, Jarno Valkonen, Stina Aletta Aikio, Marja Helander et Ailiu Valle abordent la responsabilité et le soin qu'accordent les Sámis à leur territoire, se faisant les gardiens de cet environnement et s'inscrivant ainsi dans la conception sámi du territoire comme entité relationnelle. Les auteur·trice·s revendiquent

l’élargissement de ces rapports de l’échelle locale à la scène internationale. Leur texte nous rappelle nos responsabilités, non seulement envers nos communautés, mais aussi envers notre planète.

À travers les voix unies des artistes, chercheur·euse·s et commissaires qui ont participé à l’élaboration de ce livre, nous découvrons de nouvelles voies critiques pour s’avancer vers des avenirs différents – transcendant les récits de précarité, de perte et de dépossession coloniale continue –, où règnent la justice environnementale, la sécurité et le bien-être des femmes et des jeunes autochtones, et l’épanouissement des langues des Premières Nations. Leurs contributions montrent qu’un tel avenir peut être envisagé à travers des interactions dynamiques avec les médias et la technologie, les arts, les pratiques fondées sur le territoire et les mouvements de justice sociale s’enracinant dans la communauté, la solidarité entre les peuples et l’autodétermination. Ensemble, leurs voix indiquent les chemins critiques remplis d’espoir à emprunter pour s’attaquer au vaste travail qui nous attend.

Traduit de l’anglais par Luba Markovskaia

¹ Les territoires Sápmi correspondent aux terres communes des peuples autochtones sámi s’étendant au nord de quatre États : la Norvège, la Suède, la Russie et la Finlande. Inuit Nunaat renvoie au territoire partagé par une population inuite (155 000 personnes), qui comprend quatre pays : Tchoukotka/Russie ; Alaska/États-Unis ; Inuit Nunangat (Inuvialuit Nunangit Sannaiaqut, Nunavut, Nunavik et Nunatsiavut)/Canada ; et Kalaallit Nunaat (Groenland)/Danemark. Plusieurs barrières, notamment géographiques et linguistiques, nous ont pour le moment empêché·e·s d’entrer profondément en relation avec les peuples autochtones de Russie/Tchoukotka dans le cadre de nos recherches collectives, mais il s’agit pour nous d’une lacune importante à combler à l’avenir en tentant d’initier un rapprochement.

² Parmi ceux-ci, mentionnons le Arctic Arts Summit (qui se déroule aux deux ans depuis 2017) ; l’exposition internationale itinérante *In the Shadow of the Midnight Sun: Sami and Inuit Art 2000–2005* (2005) ; le festival Riddu Riddu (depuis 1991) ; le projet Mobilizing Inuit Cultural Heritage (2012–2020) ; l’exposition inaugurale du nouveau centre d’art inuit, Qaumajuq, au Musée des beaux-arts de Winnipeg, INUA: *Inuit Nunangat Ungammiaktut Atauktuk* (2021) ; la récente Verksted Series, une trilogie de textes autochtones contemporains publiée par le Office of Contemporary Art Norway (2018–2020) ; le festival annuel de films Sámi (depuis 2018) ; et Nordic Bridges, la récente initiative d’échanges culturels entre le Canada et les autres pays nordiques (2022).

³ Julie Nagam, « 06: Across Ice Floes and Oceans », 2 janvier 2021, *Belonging to Place: Nuit Blanche*, podcast, fichier audio mp3, 0 min 42, <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/belonging-to-place/id1533749013>.

⁴ Les artistes qui y ont pris part étaient : du Canada, Asinnajaq (Inukjuak; Montréal), Kablusiak (Yellowknife; Edmonton), Couzyn van Heuvelen (Iqaluit; Peterborough), Taqralik Partridge (Kuujjuaq; Kautokeino; Ottawa), Barry Pottle (Rigolet; Ottawa) et Laakkuluk Williamson Bathory (Maniitsoq; Iqaluit) ; du Groenland : Inuitaq Storch (Sisimiut; Copenhague) ; des régions sápmi de la Suède, de la Norvège et de la Finlande : Carola Grahn (Kittelfjäll ; Malmö), Marja Helander (Utsjoki ; Helsinki) et Joar Nango (Alta ; Tromsø) ; et du Nord de l’Alaska : Allison Akootchook Warden (Kaktovik ; Fairbanks) et Sonya Kelliher-Combs (Nome).

⁵ L’exposition *Among All These Tundras / Au cœur de la toundra* a été produite par la galerie Leonard & Bina Ellen, à l’Université Concordia (Montréal, QC) en 2018, puis exposée à la Esker Foundation (Calgary, AB, 2019) ; à la Onsite Gallery, (Toronto, ON 2019) ; à la Campbell River Art Gallery, (Campbell River, BC, 2020) et au Porirua, Pataka Art + Museum (Nouvelle-Zélande, 2021).

⁶ Voir Veli-Pekka Lehtola, *The Sámi People: Traditions in Transition*, trad. Linna Weber Müller-Wille, Fairbanks, University of Alaska Press, 2004, p. 9–17.

⁷ Nils-Aslak Valkeapää, « My Home Is in My Heart » (1985), dans *Ruoktu vähimmo [Trekways of the Wind]*, Norvège, DAT, Kautokeino, 1994.

⁸ Jolene Rickard, « Visualizing Sovereignty in the Time of Biometric Sensors », dans *South Atlantic Quarterly*, printemps 2011, p. 471.

⁹ Dans le contexte canadien en particulier, le génocide culturel perpétré par le système des écoles résidentielles, de 1874 à 1996 a causé des pertes linguistiques à travers l’arrachement des enfants à leur famille, à leur communauté et à leur culture, et à travers l’interdiction des langues autochtones dans les écoles.

¹⁰ « Honorer la vérité, réconcilier pour l’avenir : sommaire du rapport final de la commission de vérité et réconciliation du Canada » (Winnipeg, Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015), p. 2.

¹¹ Selon le rapport « The Situation of Indigenous Peoples in Canada », rédigé par James Anaya, rapporteur spécial des Nations unies sur les droits des peuples autochtones, « il y a environ 90 langues autochtones parlées au Canada. Les deux tiers de ces langues sont vulnérables, en danger ou sérieusement en danger, en grande partie en raison de la suppression volontaire des langues autochtones à l’époque des pensionnats indiens [et inuits] ». https://www.ohchr.org/Documents/Issues/peoples/SR/A.HRC.27.52.Add.2-MissionCanada_AUV.pdf (traduction libre ; consulté le 10 juillet 2018).

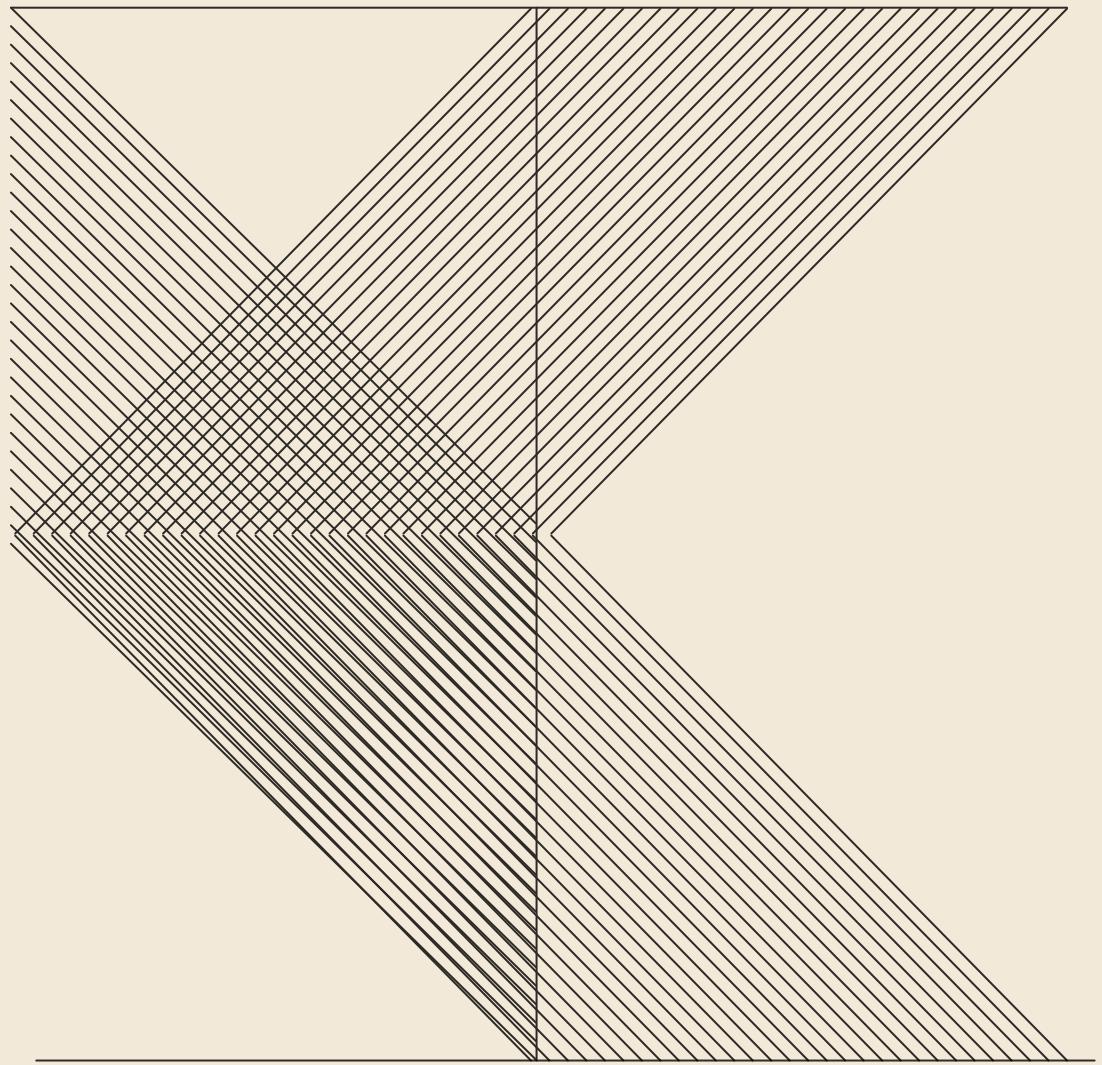
¹² « Inuktut » est un nom collectif pour désigner l’inuktutit, l’iniuinnaqtun et l’iniuvaluktun, langues officielles parlées sur le territoire Inuit Nunangat.

¹³ Bureau du Commissaire aux langues du Nunavut, « Greenland’s Language Success », <http://langcom.nu.ca/blog-entry/dshadbolt/greenlands-language-success> (consulté le 10 juillet 2018).

¹⁴ Paula M.L. Moya, « The Search for Decolonial Love: An Interview with Junot Diaz », *Boston Review*, 26 juin 2012, <http://bostonreview.net/books-ideas/paula-ml-moya-decolonial-love-interview-junot-d%C3%A9az>. Consulté le 15 juillet 2017.

¹⁵ Formulation tirée de l’exposition de Warden au Anchorage Museum en Alaska, *Unipkaágusiksuguvik (the place of the future/ancient)* (2016).

“LIKE A LANDSCAPE OF LIGHT”: EMERGING ART AND AESTHETIC DISCOURSE ACROSS INUIT NUNAAT AND SÁPMI



Heather Igloliorte, Amy Prouty + Charissa von Harringa

Arctic Prisms is situated in the emergent field of circumpolar art studies and seeks to consider what role that art and artists play within these expansive efforts towards the decolonization of the Arctic. Despite the national borders that artificially divide the Indigenous territories of the circumpolar world, Indigenous peoples throughout the Arctic share comparable histories of European colonialism and still grapple with its powerful ongoing impacts today. Significantly, and with great urgency, parallel efforts are also underway to reclaim sovereignty and assert self-determination over lands, languages, and cultural practices across Inuit Nunaat and Sápmi, the regions of the circumpolar world we examine in this text. Consequently, this book participates in the development of a critical mass of circumpolar art and scholarship grounded in Indigenous solidarities, collectivity and community.

This is not the first creative endeavour to undertake this work; in recent decades, a small number of other exhibitions, publications, festivals and symposia have also sought to bridge our artificial nation-state divides, to explore commonalities and differences through the visual and performing arts, film, and literature.² Nor is this text meant to survey the entire scope of Indigenous artistic, curatorial, and scholarly endeavours to this end. Rather, we hope this book contributes new insights to this nascent field of study, generates new connections and knowledges across geographic and particularly linguistic divides, and encourages further development not only of our political, academic, and artistic conversations but also builds solidarities and relationships across borders. Ultimately, this book bears witness to the powerful cultural, political, and societal resurgence happening throughout the circumpolar world today, led by Indigenous peoples.

Our title, *Arctic Prisms*, refers, in the first sense, to the physical quality of light and how it refracts across surfaces in the Arctic environment. In a secondary sense, the title is a guiding metaphor for how contemporary art shapes one’s perspective of the Arctic depending on vantage point. To illustrate, in a recent episode of the podcast *Belonging to Place*, Inuvialuit artist Maureen Gruben, in a discussion of the augmented reality (AR) work she recently produced for the virtual 2020 *Toronto Nuit Blanche*, reflected:

The fox stretcher, with the materiality that is being used, you know, the shining surface, it was very reminiscent of the Arctic ice and snow, which creates when you look out my window, it’s like a landscape of light. You know, the snow is all sparkly and shiny and white and just like a prism of, of different shades of blue. So that’s where that inspiration came from. ... That was my first experience with augmented reality, and I was super excited to take pictures, you know, all over the community, and just thinking of how amazed my dad would be at seeing his fox stretcher just appear anywhere in the world.³

This book both results from, and expands upon, our co-curated exhibition *Among All These Tundras*⁴, which first opened at the Leonard & Bina Ellen University Art Gallery in Montreal, Quebec, Canada on September 8, 2018, before going on to tour nationally and internationally.⁵ The exhibition brought together twelve Indigenous artists from across Inuit Nunaat and Sápmi, two distinct regions of the circumpolar world, connected by the rapid movements of cultural resurgence and self-determination, expressed through language, art, and the land itself.

The title of the exhibition, *Among All These Tundras*, is a line from the illustrated poem by famed Sámi⁶ poet Nils-Aslak Valkeapää—Áillohaš, in Sámi—“My Home Is in My Heart.”⁷ Áillohaš was instrumental in the Sámi arts movement since the 1970s, whose poetry and artistic outputs helped revitalize the Sámi language and elevate the collective spirit through yoik, the traditional music of the Sámi people, as extension of his homeland and its stories since time immemorial.

Although the works featured in this essay are from the exhibition, this book is not a catalogue for the exhibition. Instead, this book emerges from the ideas that were generated when we began to place the artists and artworks into conversation with one another, and the themes that emerged after the show was touring and new constellations of artwork and ideas were created at each installation. The themes of land, language, kinship, sovereignty, and self-determination, embedded in the artworks themselves, also arise in the book chapters as central concerns to Indigenous peoples throughout the circumpolar world, and borne out through the diverse practices of the artists, scholars and cultural practitioners included in this expanded project. Moreover, the writings and artworks reflect and embody a deep sense of respect, care, humour and generosity.

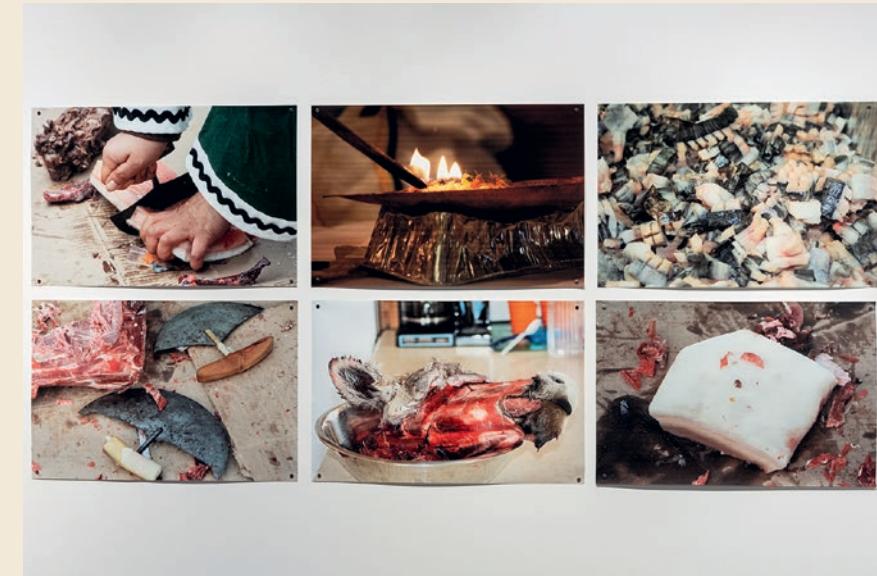
As an overarching theme, sovereignty is critically and crucially interwoven throughout this entire text. Citing the Circumpolar Inuit Declaration on Sovereignty in the Arctic, Vice President of the ICC Lisa Qiluqqi Koperkualik observes that sovereignty in the Arctic has “become inextricably linked to issues of self-determination.” While recognizing the limits of defining and interpreting sovereignty, among plural communities and contexts, this book queries and further supports this multi-faceted concept within the fluid and evolving space of art and politics in the context of the circumpolar North today.

Within the curatorial frame of the exhibition, a discursive point of reference for locating Arctic Indigenous agency was the notion of visual sovereignty advanced by Tuscaroran scholar Jolene Rickard, who asserts that sovereignty is essential to any understanding of Indigenous art and visual culture.⁸ *Among All These Tundras* highlighted the diverse spectrum of media- and performance-based practices and aesthetic strategies Arctic Indigenous artists and filmmakers deploy to contemporary issues of Indigenous land sovereignty.



9

Inuuteq Storch
At Home We Belong, 2010–2015



10

Barry Pottle
Foodland Security, 2012

The performative dimensions of embodied and material practices emerging from the exhibition and accompanying essays, like the dynamic aesthetic resurgence of uaajeerneq (mask dancing), katajjaq (throat singing), joik, drum dancing, and duodji (a craft tradition) in recent decades, are another site for diversifying sovereignty within the dynamic space of the living archive. In the performance video, *Timiga, Nunalu, Sikulu/My Body, the Land and the Ice*, (2016), for example, Laakkuluk Williamson Bathory is a celebration of Inuit womanhood and Kallaleq performance. Reclining upon the ice-covered tundra, her tattooed body and painted face, black-lined and exaggerated in the style of a uaajeerneq dancer, defiantly challenges any attempt to possess the body or by extension, Inuit Nunaat. The performance images by another famed Kallaleq performance artist and poet Jessie Kleemann likewise use the language of the body as both canvas and articulated subject.

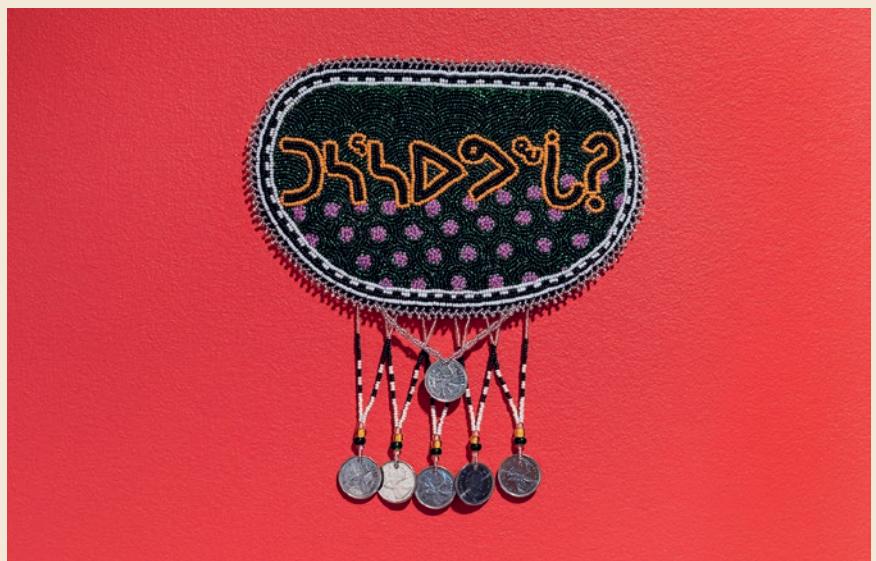
Other expressions of sovereignty are found in the visual language and performativities with materiality in the exhibition and essays, which relate on one level, to land and mobilities, and on another, to representations of identity through transformative narrative potential of media. In challenging the idea that sovereignty merely corresponds to settlement within traditional territories, these works, and essays reflect dynamic assertions of rights to be both Indigenous and cosmopolitan. The work by Inuvialuk artist Kablusiak in our exhibition, for example, provides poignant yet humorous reminders of the potency of the medium of soapstone. Their delicate carvings of tampons and cigarettes as commercial products challenge the commodification of art and tradition through a visual language of refusal. Their work troubles the prescribed boundaries of what constitutes ‘Inuit art’ and Inuit sculptural practice, which denies their Inuvialuit contemporaneity. Instead, Kablusiak uses the visual vocabulary honed by a long history of Inuit sculptural practice to draw attention to lived reality.

Sámi and Norwegian artist Joar Nango’s *Sámi Shelters* (2009) series, similarly, draws connections between material and embodied practices and the land. Nango’s sweaters are knitted with images of Norwegian architecture inspired by the lavvu, a portable tent used by reindeer herders in their seasonal moves, with permanent Norwegian architecture inspired by its form. Here, Nango nods to Sámi mobility, ingenuity, and deep land-based knowledge of both seasons and migrations, highlighting how *Sámi Shelters* have allowed his people to survive both physical dispossession and “Norwegianization”—centuries of harsh policies enacted by the government to force Sámi peoples into settlement, not unlike other colonial histories of displacement, settlement and relocations. This attention to sovereign mobility and movement is echoed in emerging scholar Amy Prouty’s essay, which builds on a theory of *emplacement* that is ephemeral and mobile rather than fixed and sedentary.

The plural “tundras,” expressed in Áillohaš’s poem, which we chose to emphasize in our exhibition title expands a definition of “home”—one that denotes a rooted structure but also a dependence on language to express complex articulations of identity and belonging—while also expressing subjectivities, memories, and impressions linked integrally to the land and the environment. These distinct circumpolar regions and peoples are joined together in a shared fight for autonomy and self-determination, and in love for their homelands. For Indigenous peoples, language and culture are rooted in the land. Knowledge is place-based, embodied, and interrelational. Sonya Kelliher-Combs, for example, safeguards this knowledge in *Secret Portraits* (2018), a series of drawings of the sculptural vessels she makes of intestine, quills and other organic materials. Partially obscured by the beeswax covered paper they adorn, the forms—with patterns reminiscent of Iñupiaq and Athabascan textiles and tattoos—quietly speak to systems of knowledge, perhaps hidden or withheld, that are embedded within the land. Likewise, Asinnajaq’s video work *Rock Piece* (2018)—in which the land appears to breathe, then birth, then re-envelop the artist—is another quiet yet radical act of Indigenous sovereignty.

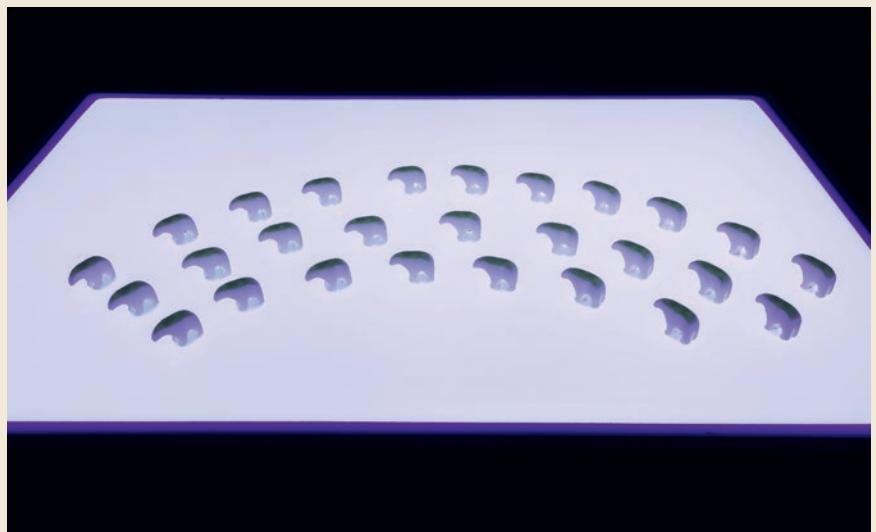
Many of the essays in *Arctic Prisms*, as well as the works in the exhibition, address the shared concern for the ability of Arctic Indigenous peoples to sustain and protect their lands and way of life—for both the people and non-human inhabitants—of the North in the face of growing pressures around resource extraction and climate change. The photography and short films by Sámi visual artist and filmmaker Marja Helander, for example, are collectively centered on a land which bears the traces of these processes and serves as the conceptual ground for performative storytelling. Couzyn van Heuvelen’s *Qamutiik* (2014) contrasts two methods of gathering and transporting food, one from the land via sled, and the other, the now necessary but costly and environmentally damaging process of flying in goods on pallets. The work reflects on the potential of the land to heal by drawing an embodied connection between land, food sovereignty, and thus, self-determination. Like the artists in *Among All These Tundras*, many of the contributions to this book also express a desire to protect northern ecologies, languages, knowledges, and peoples, and to resist the deleterious effects of climate change, resource extraction, encroaching industry, and transnational competition. For example, in her conceptual performance *Arkhticos Doloros* (2019), which takes place at the edge of the Greenland ice sheet, Kalaaleq artist Jessie Kleemann uses her body to intervene in Greenland’s melting glaciers and ecosystems in a gesture that emphasizes the continued global visibility of environmental precariousness and the central importance of the landscape for Arctic Indigenous peoples.

The full recuperation and revitalization of Indigenous northern languages is paramount to circumpolar artists, curators, writers, educators, cultural workers, and community leaders. Colonialism attempted to



¹¹

Taqralik Partridge
Tusarsavungaa, 2018



¹²

Allison Akootchook Warden
we glow the way we choose to glow, 2018

disrupt the intergenerational transmission of storytelling practices and oral history through the introduction of written text.⁹ In the Canadian context, the Calls to Action published by the Truth and Reconciliation Commission of Canada challenged the government to recognize language rights as inseparable from Indigenous rights.¹⁰ This challenge was echoed by the United Nations Human Rights Commission, which noted the urgency of this task in the context of “the risk of disappearance of Indigenous languages.”¹¹ This book therefore consciously foregrounds the presence of Inuktut¹², Iñupiat, Kalaallisut, and Sámi languages through translations. That the entire text is also translated into French is also critical to our work, as we are based in Quebec, where the exhibition was created, and the book is published. In Canada, few texts on Indigenous art are written in or translated to French, creating unnecessary barriers between Francophone and Anglophone Indigenous artists, curators and academics, and preventing ongoing meaningful dialogue.

In *Among All These Tundras*, the artworks reference language as a carrier of traditional knowledge, as subversive decolonial aesthetic, and as essential resource for healing from the trauma of colonialism. In the exhibition frame, reclamations of language sovereignty are articulated through performance, oral history, and expanded poetics. These language reclamations operate as a potent medium of intervention, which in the exhibit invite reflection on the relationship between textual and embodied Indigenous knowledges. These aspects are brought forth in the two-part performance, *siku/siku* by Iñupiaq performance artist and spoken word poet, Allison Akootchook Warden. Through the metaphor of siku (ice), Warden mobilizes Iñupiaq expressions: in the first part to address the devastating effects of “ice”, slang for methamphetamine in some northern communities, and in the second part, to foreground ice, or land-based knowledge, as embedded in the Iñupiaq language. Such aesthetic operations are complemented by contributions throughout this text which foreground the importance of language resurgence throughout the global North.

Language revitalization and resurgence, especially as activated through film and audiovisual media arts, has made significant strides in the circumpolar context. In Sápmi for example, Sámi Indigenous languages have long resisted assimilation despite the predominant use of Finnish, Norwegian, Swedish, and Russian languages by schools and governments, as well as official and popular media outlets. In her chapter, director of the International Sámi Film Institute (ISFI) Anne Lajla Utsi traces the creation of the ISFI, which she explains has enabled the Sámi to foreground Indigenous narratives as a continuation of living storytelling, a means to protect and project Sámi languages and oral histories in a space where “our voices are being raised.” Utsi highlights storytelling, beyond mere entertainment, but instead as a contemporary survival tool, to birget

(to survive). This is evidenced by the recent collaboration between Walt Disney Animation Studios and the Sámi, around the film *Frozen II*, a historic moment in Sámi-Nordic relations which speaks to the role of film and media as powerful tools of decolonization that centers Indigeneity.

A significant feature of the exhibition, and subsequent essays in this book, is an intimacy with the medium of language itself towards collective social dialogue. The Kalaallisut language, for example, the official language of Greenland spoken by nearly 90% percent of its population, has been a successful model for Arctic language revitalization since the 1960s.¹³ As emerging scholar Charissa von Harringa contextualizes in her essay, engagements with photography and new media are mobilized towards collective social determination, expanding the dialogue on the tensions between art, language, and identity. These dialogues echo the voices of belonging, to poetics, Indigeneity, and place, as in the text-based gif-animation *Look Who's Talking?* (2016) by Sámi artist, Carola Grahn. The artist pulls at cultural translation with open-ended provocations which challenge complicated claims to truth, knowledge, and representation.

Within the curatorial frame of the exhibition, and as the contributions in this book expand, are gestures of relationality that operate through the multi-faceted lens of “decolonial love,” what Junot Diaz has described as “the only kind of love that could liberate [us] from that horrible legacy of colonial violence.”¹⁴ What consequently emerges is a collective defiance of this violence via distinct and variable expressions of a profound, enduring connection to the land and its peoples. Heather Igloliorte’s conversation with artist-activists Kunaq (Marjorie Tahbone) and Siku Aloooleo elaborates on the idea of decolonial love, by exploring their collective ethos of deep care, respect and reciprocity when sharing Indigenous knowledge and practices, particularly in their work with women and youth.

Inuuteq Storch’s photographic series *At Home We Belong* series (2016) challenges and destabilizes dominant outsider narratives of Kalaallit by re-storying the land with images of family and community. Many of the artists featured in *Among All These Tundras*, moreover, find themselves moving frequently between their homelands, urban centres, other circumpolar communities, or travelling for international exhibitions and residencies. This mobility often reflects the demands and opportunities of the art world, despite the acknowledgement that for many, the heart remains always in the home(land). Similarly, Nunatsiaqummiut photographer Barry Pottle’s *Foodland Security* series (2012) documents Ottawa’s growing Inuit population by foregrounding identity and community building across public and private spaces and places. Images of communal feasts highlight the vital role country food plays in reconnecting Inuit across the diaspora with their land, culture, and one another.

Tusarsauvungaa (2018), the mixed-media installation work by Taqrilik Partridge, is a series of Inuit women’s beaded amauti (parka) panels which incorporates both natural materials and found objects, materials used to reallocate and renarrativize personal, cultural, and national symbolic space in settler colonial context. Their material and conceptual groundwork activates decolonial love through the making process which speak to generations of adaptation and resilience by Inuit seamstresses as cultural providers, knowledge holders, and care-takers. Likewise, in *we glow the way who choose to glow* (2018), Allison Akootchook Warden personalizes new media to reconnect generations of Iñupiaq through a single-family heirloom, a small ivory polar bear carved and gifted by the artist’s great uncle, Stephen Patkotak. Three dimensionally scanned and printed twenty-seven times in bright glow-in-the-dark filament, the original bear is reproduced and arranged in a luminescent rainbow that symbolically bridges “the place of the future/ancient,”¹⁵ while foregrounding decolonial love for queer Indigenous youth and their futurity beyond colonial space and time.

In their collective essay, Sanna Valkonen, Jarno Valkonen, Stina Aletta Aikio, Marja Helander, and Ailiu Valle foreground the protective care and responsibility Sámi have for the land in the context of environmental stewardship, which in the Sámi worldview centers on land as relation. The authors argue for an expansion of relations from the local to the global. Their essay reminds us of our obligations not only to our own communities but the planet that we share.

Through the collective voices of the artists, scholars, and curators included in this book, we are offered new critical pathways forward that provide alternative futures—which transcend narratives of precarity, loss, and ongoing colonial dispossession—and instead indicate potential ways forward: towards environmental justice; the safety and well-being of Indigenous women and youth; and flourishing Indigenous languages. This, they demonstrate, can be envisioned through dynamic engagements with media and technology, the arts, land-based practices, and social justice movements, grounded in community, solidarity between peoples, and self-determination. Together, they indicate critical and hopeful pathways forward in the expansive work yet to come.

¹ The Sapmi territories refer to the shared lands of the Indigenous Saami people across the four states of northern Norway, Sweden, Russia and Finland. Inuit Nunaat refers to the shared lands of Inuit peoples (155,000) which encompass four countries of Chukotka/Russia; Alaska/US; Inuit Nunangat (Inuvialuit Nunangit Sannaiqtaaq, Nunavut, Nunavik, and Nunatsiavut)/Canada, and Kalaallit Nunaat (Greenland)/Denmark. Geography, language and other barriers have thus far prevented us from engaging deeply with Indigenous peoples of Russia/Chukotka in our collective research, although we identify this as an important area for future conversation and collaboration.

² Some notable examples include the biannual Arctic Arts Summit (2017-ongoing); the internationally touring exhibition *In the Shadow of the Midnight Sun: Sami and Inuit Art 2000 - 2005* (2005); the Riddu Riddu festival (1991-ongoing); the Mobilizing Inuit Cultural Heritage project (2012-2020); the inaugural exhibition at the new Inuit art centre, Qaumajuq, at the Winnipeg Art Gallery, INUA: *Inuit Nunangat Ungammuktut Atautikut* (2021); the recent Verksted Series, a trilogy of new Indigenous writing published by the Office of Contemporary Art Norway (2018-2020); the annual Sámi film festival (2018-ongoing); and the recent Nordic Bridges initiative between Canada and countries of the Nordic Region (2022).

³ Julie Nagam, "06: Across Ice Floes and Oceans," January 2, 2021. *Belonging to Place: Nuit Blanche*, podcast, MP3 audio, 0:42 min, <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/belonging-to-place/id1533749013>.

⁴ The participating artists included, from Canada: Asinnajaq (Inukjuak; Montreal), Kablusiak (Yellowknife; Edmonton), Couzyn van Heuvelen (Iqaluit; Peterborough), Taqralik Partridge (Kuujjuarapik; Kautokeino; Ottawa), Barry Pottle (Rigolet; Ottawa), and Laakkuluk Williamson Bathory (Maniitsoq; Iqaluit); from Greenland: Inuuteq Storch (Sisimiut; Copenhagen); and from the Sápmi regions of Sweden, Norway and Finland: Carola Grahn (Kittelfjäll; Malmö), Marja Helander (Utsjoki; Helsinki), and Joar Nango (Alta; Tromsø); and from northern Alaska: Allison Akootchook Warden (Kaktovik; Fairbanks) and Sonya Kelliher-Combs (Nome).

⁵ *Among All These Tundras* was produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montreal QC in 2018 and toured to the Esker Foundation, Calgary AB (2019); Onsite Gallery, Toronto ON (2019); Campbell River Art Gallery, Campbell River BC (2020) and Porirua, Pataka Art + Museum, New Zealand (2021).

⁶ See Veli-Pekka Lehtola, *The Sámi People: Traditions in Transition*, trans. Linna Weber Müller-Wille (Fairbanks: University of Alaska Press, 2004): 9-17.

⁷ Nils-Aslak Valkeapää, "My Home Is in My Heart" (1985), in *Ruoktu váímmus [Trekways of the Wind]* (Norway: DAT, Kautokeino, 1994).

⁸ Jolene Rickard, "Visualizing Sovereignty in the Time of Biometric Sensors," in *South Atlantic Quarterly* (spring 2011): 471.

⁹ In the local Canadian context, particularly, the cultural genocide enacted by the residential school system from 1874 to 1996 led to a loss of language by the forced separation of children from their families, communities, and culture, as well as by banning the use of Indigenous languages in schools.

¹⁰ "Truth and Reconciliation Canada, Honouring the Truth, Reconciling for the Future: Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada," (Winnipeg: Truth and Reconciliation Commission of Canada, 2015), 2.

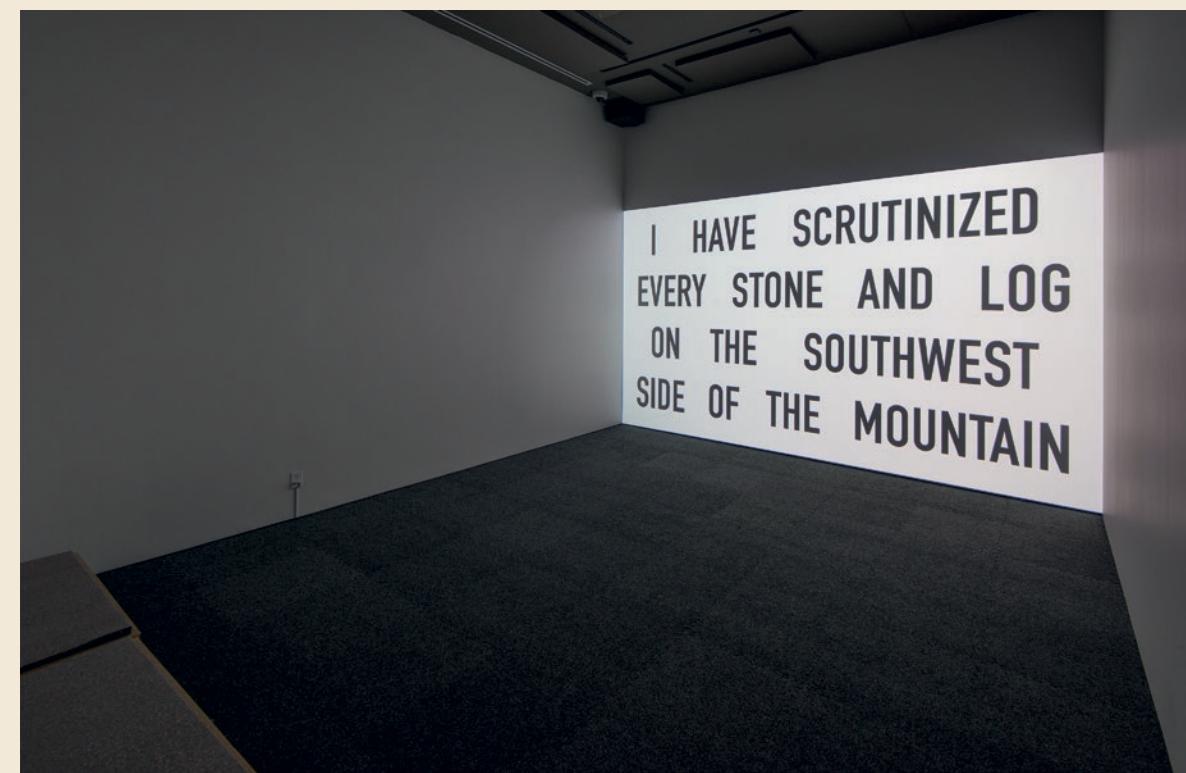
¹¹ According to "The Situation of Indigenous Peoples in Canada," a report by James Anaya, UNHRC Special Rapporteur on the rights of indigenous peoples, "there are approximately 90 aboriginal languages spoken in Canada. Two-thirds of these languages are endangered, severely endangered or critically endangered, due in no small part to the intentional suppression of indigenous languages during the Indian [and Inuit] residential school era." https://www.ohchr.org/Documents/Issues/peoples/SR/A.HRC.27.52.Add.2-MissionCanada_AUV.pdf (accessed July 10, 2018).

¹² "Inuktut" is the collective name of the official languages of Inuktitut, Inuinnaqtun, and Inuvialuktun spoken across Inuit Nunangat.

¹³ Office of the Languages Commissioner of Nunavut, "Greenland's Language Success," <http://langcom.nu.ca/blog-entry/dshadbolt/greenlands-language-success> (accessed July 10, 2018).

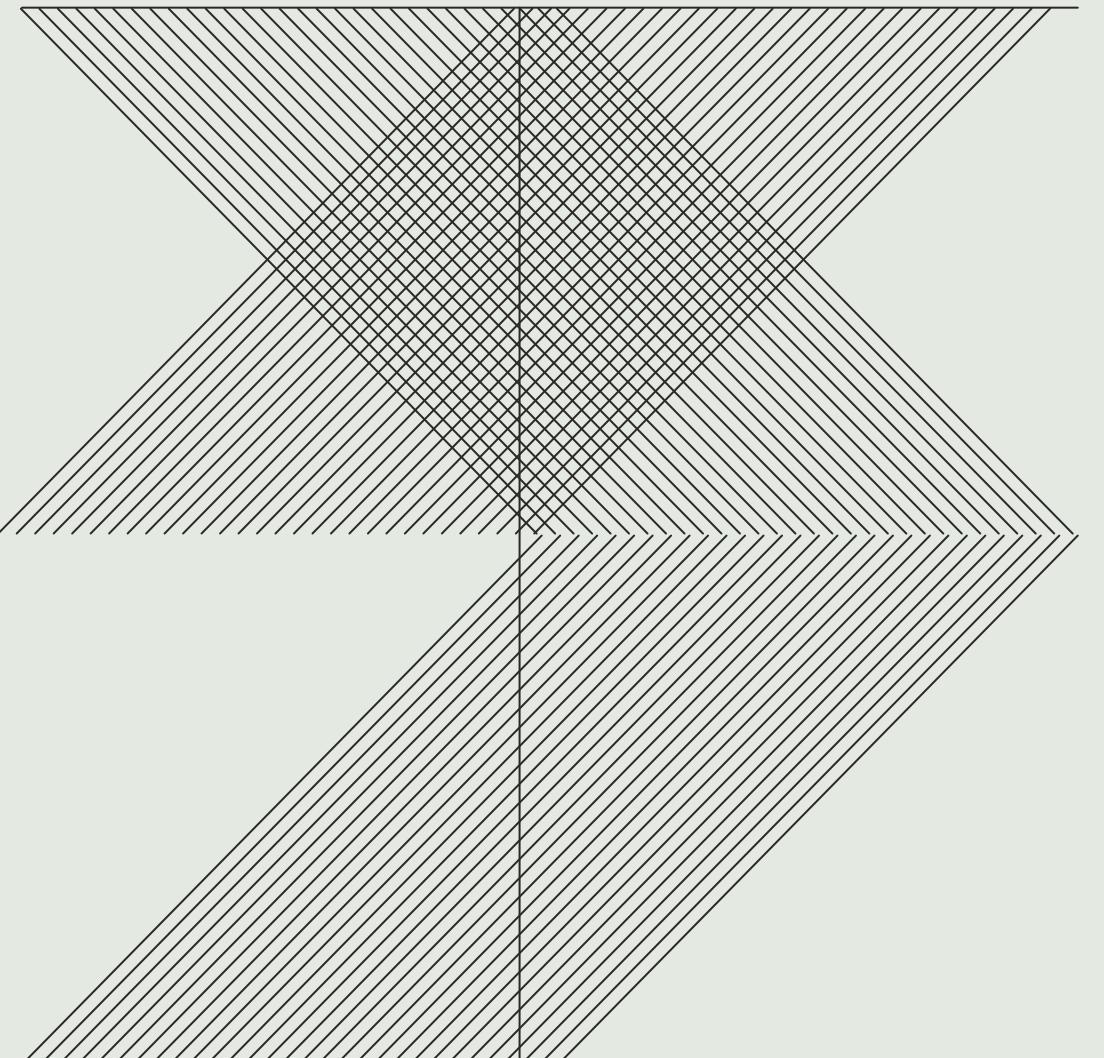
¹⁴ Paula M.L. Moya, "The Search for Decolonial Love: An Interview with Junot Diaz," *Boston Review*, June 26, 2012, <http://bostonreview.net/books-ideas/paula-ml-moya-decolonial-love-interview-junot-d%C3%ADaz>. Accessed July 15th, 2017.

¹⁵ From Warden's exhibition at the Anchorage Museum in Alaska, *Unipkaagusiksújuvik (the place of the future/ancient)* (2016).



13

Carola Grahn
Look Who's Talking, 2016



Lisa Qiluqqi Koperkualuk

▷ Следовательно, в соответствии с п. 1 ст. 15 ГПК РФ, суды не могут рассматривать дела о защите прав и интересов граждан, если они не поданы в суд в установленный законом срок. Вместе с тем, суды не могут отказать в рассмотрении дела о защите прав и интересов граждан, если заявленные в нем требования не соответствуют нормам гражданского законодательства. Важно отметить, что суды не могут отказать в рассмотрении дела о защите прав и интересов граждан, если заявленные в нем требования не соответствуют нормам гражданского законодательства.

ՀՀՆՈՇԸ, ԱՇԿԵՆՅԱԿ, ԹԳԴԸ ՀՀԿՐՄՆԱԾ ՀՀՆՏՀՈՂԱԾ ԾՋԱԶԴՐՎՈՒԾ
ԹԳԸՈՒԹԵ (ԵԱՀՀ), ԱՅԱ ԹԳՎԱԾԸ. ԸԼԱ ԳԵՐԱՎԵՐԼԵՎՈՎԱՆ ԹԳՆՏԳԴԱՅԻՆ
ԾԽԵԼՌՈՒՊԱՆՍ ԱՅԱ ԹԳՈՒՐԸ ԹԳՏՎԱԿԱ ԼԵՐԸ, ԳԱՐԱՎԵՐԼԵՎ 2007-Ր:
“ԹԳՏՎԱԿԱ ԱՅԱ ԹԳՈՒՐԸՆ” ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ՔԱՅԼՐՈՎՐԱԳՏԱԳՏԸ-
ՀՀԿՐՄՆԱԾԵՐԸ ԱՅԱ ԹԳԿԵՐԸՆ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԾԽԵԼՌՈՒՊԱՆ
ԳԵՐԱՎԵՐԸ-Ն ԹԳԸ, ԹԳՎԵՐԸ ԱԼՄՈՐԸ, ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ
ԱՀԿԵՐԸՆ ԹԳԸ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԾԽԵԼՌՈՒՊԱՆ
ՀՀԿՐՄՆԱԾԵՐԸ ԱԼՄՈՐԸ, ԹԳՎԵՐԸ ԱԼՄՈՐԸ, ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ
ԱՀԿԵՐԸՆ ԹԳԸ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ
ԾԽԵԼՌՈՒՊԱՆ.՝” ԵՎԵՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ
ԹԳԸՈՒԹԵ ԱՄԱՅՈՒԿԿԵՐԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ՎՐԱՅ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ
ԱՀԿԵՐԸՆ ԹԳԸ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ
ԹԳԸՈՒԹԵ ԱՄԱՅՈՒԿԿԵՐԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ՎՐԱՅ ԵՎՐՈՎՀԱՅԱԳՏԸ ԱԼՄՈՆԵՐԸ ԿԵՆԵՐԸ ՎՐԱՅ

ՃՐԾՈՒՅՑ, ՎՃՈՂՌՈՏԵ Ի՞ՆՄԼՏԱՋԱ ՀՅՀՔԲԴ ՀԸԸԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ
— ԹԱՐՅ, ԴԺԲ, ԱԼԵՐՅ, ՎՃՈՂՌՈՏԵ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ
ՎՃԱՋՄԱՆ, ՏՎԱՐՄԱՆԱՍՏԵ ՏՊԾԱՅՆՀՅ ՀԸԸԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՄԱՆԱԿԱՆՀՅ
ՀՅԱՋՄԱՆ ԹԱՐՅԱ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ: ԱՅՃ ՎՃԱՋՄԱՆՀՅ ՀԸԸԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ
ԽԵՐԾԱԿԱՋՄԱՆ ԲԱՋՄԱՆ ԱՐՄԱՆԱԿԱՆՀՅ: ԿԱԾԱ ՎՃԱՋՄԱՆՀՅ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ
ՎՃԱՋՄԱՆ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ; ԱՅՃ ԱՐՄԱՆԱԿԱՆՀՅ,
ԱԾԲԻԱԾ, ԵՅԱՋԱՆԱԿԱՆՀՅ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ
ԵՅԱՋԱՆԱԿԱՆՀՅ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ
ԵՅԱՋԱՆԱԿԱՆՀՅ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ ԱՐՁԱՋԵԿԱԾԱԾ

Այս առօրյակ գեշտացնելու մասին հայտ է հայտադրված առօրյակ առօրյակ գեշտացնելու մասին հայտ է հայտադրված:

ΔΕΔΑ ‘בְּדִין כָּל

Δες-επιλογές στην πολιτική της ΕΕ για την ανάπτυξη και την ανεργία. Η πολιτική της ΕΕ για την ανάπτυξη και την ανεργία στην Ελλάδα διαμορφώθηκε μεταξύ των δεκαετιών του 1990 και του 2000, με την παραπομπή της Ελλάδας στην πολιτική της ΕΕ για την ανάπτυξη και την ανεργία. Το πρόγραμμα της ΕΕ για την ανάπτυξη και την ανεργία στην Ελλάδα ήταν το πρόγραμμα της ΕΕ για την ανάπτυξη και την ανεργία στην Ελλάδα, που θεωρήθηκε ως ένα από τα πιο επιτυχημένα προγράμματα της ΕΕ για την ανάπτυξη και την ανεργία στην Ελλάδα.

Δεκαστικός

ՃԵԿՎՈՇԸ ԿԵՆՏԵՑԾՈՄԸ ՀՇՅԱՋՄԱԾԻ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ
ՃԵԿԼՈԱԾԸ ԲՍԵԿՎԾՈՄԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ
ՀԱՐՄԵՑՈՒՅՆԵՐԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ ՃԵԿՎԱԾՈՒՅՆԵՐԸ

ՀԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ, ԿԱՐԵՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱԾՈՎ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ
ՊԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ; ԿԱՐԵՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱԾՈՎ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՒԹՅՈՒՆ.

ԴՐԱ, «ԹԵՇՎԱՌԾԸՆԿՈՒՐԵԿ» ԱԾԿԿՀՆԴՎԼՐԵԿԸՆԸ ԱԹԱՌ ԳԱՅԺՈՎ
ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ ԱԺՎԵՈՒՐՎՈՒՅ. ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ, ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԾԵՎԿԸՆԾՈՄԸ,
«ԵՇԱԽՐԴԻՎ» ԿԵՄԿԵՐՈՒ ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԼԵԿՈՒՐՎԱՋԾՐՎԱՐԸ ԱԹԱՌ
ՎԱՅԺՈՎ ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ ԱԺՎԵՈՒՐՎՈՒՅ. ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸՈՒՅ ԲՈՎԿԸՆԾՐՎԿԸ
ԱԹԱՌՎԱՋԾՐՎԱՐԸ ՎԱՅԺՈՎ ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ, ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԾԵՎԿԸՆԾՈՄԸ.
ԸԼՅԱ ԾԵՎԿԸՆԾՈՄԸ ԹԵՇՎԱՌԾԸՆԿՈՒՐԵԿԸ, «ԵՇԱԽՐԴԻՎԾՐՎԿԸԾԸՆԸՆՎԵՐԸԾԿ, ԱՅՎԱՋԸ
«ԵՇԱԽՐԴԻՎԸՆԿՈՒՐԵԿԸ» ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԱԹԱՌ ՎԱՅԺՈՎ «ԵՇԱԽՐԴԻՎԸՆԿՈՒՐԵԿԸ»
ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ. ՄԵՐՎԱՆՆԵՐԸ ԾԵՎԿԸՆԾՈՄԸ ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ, ՎԱՅԺՈՎ ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ
ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ ՎԱՅԺՈՎ ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ, ՎԱՅԺՈՎ ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ
ՎԱՅԺՈՎ ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ, ՎԱՅԺՈՎ ԱԾԿԿԸՆԾՈՄԸ ԱԵՎԿԼՏԾՈՒՐՎԱՐԸ.

በዚህ የዚህንናርሱንና የፌርማዎችን ማረጋገጫ ተደርጓል

Δοδεκάς Απριλίου της 1940 οι Ελληνοαρμενοί πατέρες της αρχής της σύγχρονης Ελληνικής κοινωνίας ήταν οι πρώτοι που έστησαν την πρώτη επαρχιακή σχολή για αρμενικό μάθημα στην Αθήνα, την οποία έδιναν δωρεάν στην πατρίδα τους. Η σχολή αυτή ήταν η πρώτη σχολή αρμενικής γλώσσας στην Ελλάδα, η οποία λειτούργησε από το 1919 έως το 1922. Οι μαθητές της σχολής ήταν πάνω από 100, και η σχολή ήταν η πρώτη που διδάσκαλε την αρμενική γλώσσα στην Ελλάδα.

Οι Ελληνοαρμενοί πατέρες της αρχής της σύγχρονης Ελληνικής κοινωνίας ήταν οι πρώτοι που έστησαν την πρώτη επαρχιακή σχολή για αρμενικό μάθημα στην Αθήνα, την οποία έδιναν δωρεάν στην πατρίδα τους. Η σχολή αυτή ήταν η πρώτη σχολή αρμενικής γλώσσας στην Ελλάδα, η οποία λειτούργησε από το 1919 έως το 1922. Οι μαθητές της σχολής ήταν πάνω από 100, και η σχολή ήταν η πρώτη που διδάσκαλε την αρμενική γλώσσα στην Ελλάδα.

Εθνικό Σθαθμός 84ος Καθηγητής Αθανάσιος

Οι Ελληνοαρμενοί πατέρες της αρχής της σύγχρονης Ελληνικής κοινωνίας ήταν οι πρώτοι που έστησαν την πρώτη επαρχιακή σχολή για αρμενικό μάθημα στην Αθήνα, την οποία έδιναν δωρεάν στην πατρίδα τους. Η σχολή αυτή ήταν η πρώτη σχολή αρμενικής γλώσσας στην Ελλάδα, η οποία λειτούργησε από το 1919 έως το 1922. Οι μαθητές της σχολής ήταν πάνω από 100, και η σχολή ήταν η πρώτη που διδάσκαλε την αρμενική γλώσσα στην Ελλάδα.

1. Δεκτός Επίκουρης Καθηγητής στην Αρμενική Σχολή της Αθήνας, ο οποίος διδάσκει αρμενική γλώσσα στην Αθήνα.
2. Επίκουρης Καθηγητής στην Αρμενική Σχολή της Αθήνας, ο οποίος διδάσκει αρμενική γλώσσα στην Αθήνα.

Οι Ελληνοαρμενοί πατέρες της αρχής της σύγχρονης Ελληνικής κοινωνίας ήταν οι πρώτοι που έστησαν την πρώτη επαρχιακή σχολή για αρμενικό μάθημα στην Αθήνα, την οποία έδιναν δωρεάν στην πατρίδα τους. Η σχολή αυτή ήταν η πρώτη σχολή αρμενικής γλώσσας στην Ελλάδα, η οποία λειτούργησε από το 1919 έως το 1922. Οι μαθητές της σχολής ήταν πάνω από 100, και η σχολή ήταν η πρώτη που διδάσκαλε την αρμενική γλώσσα στην Ελλάδα.

Οι Ελληνοαρμενοί πατέρες της αρχής της σύγχρονης Ελληνικής κοινωνίας ήταν οι πρώτοι που έστησαν την πρώτη επαρχιακή σχολή για αρμενικό μάθημα στην Αθήνα, την οποία έδιναν δωρεάν στην πατρίδα τους. Η σχολή αυτή ήταν η πρώτη σχολή αρμενικής γλώσσας στην Ελλάδα, η οποία λειτούργησε από το 1919 έως το 1922. Οι μαθητές της σχολής ήταν πάνω από 100, και η σχολή ήταν η πρώτη που διδάσκαλε την αρμενική γλώσσα στην Ελλάδα.

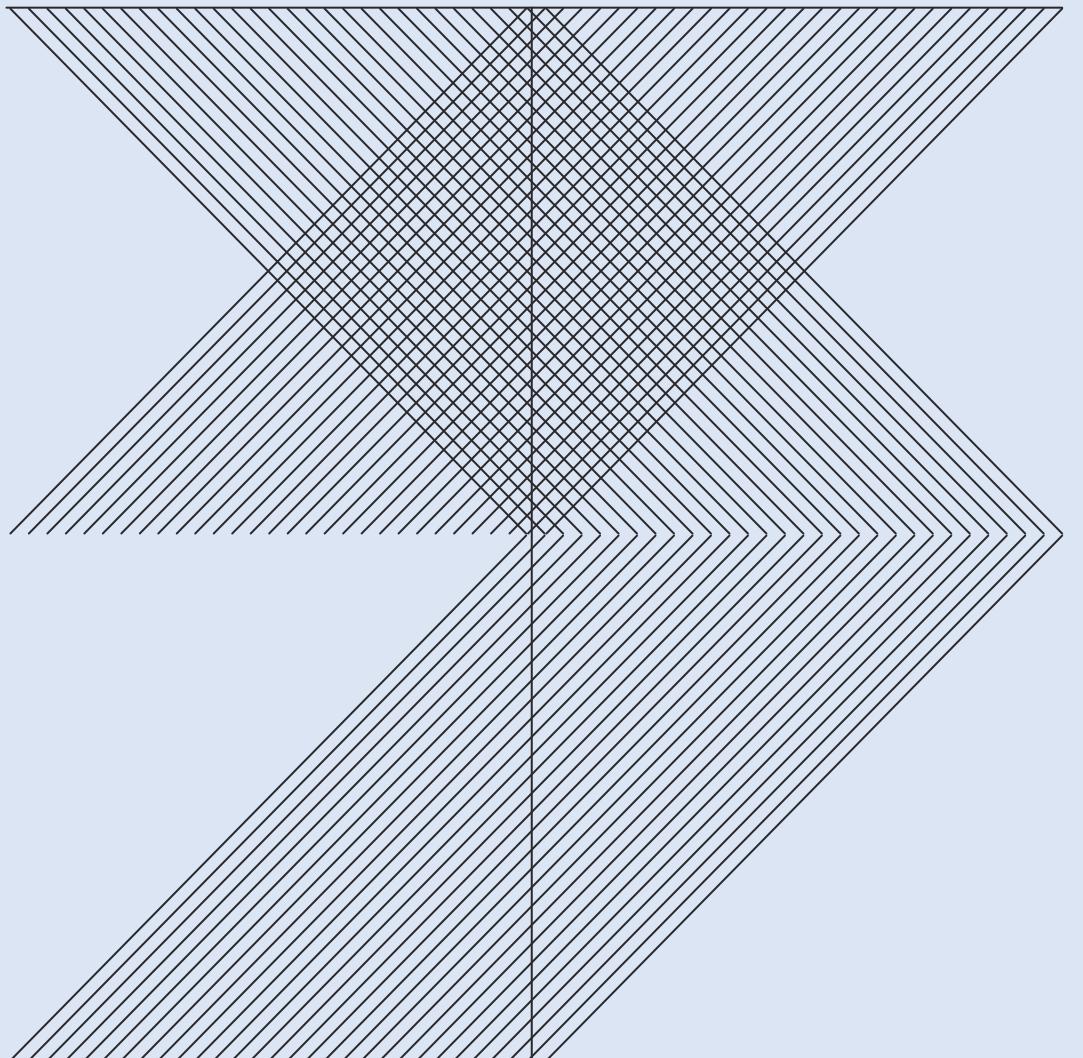
Διεύθυνση

Οι Ελληνοαρμενοί πατέρες της αρχής της σύγχρονης Ελληνικής κοινωνίας ήταν οι πρώτοι που έστησαν την πρώτη επαρχιακή σχολή για αρμενικό μάθημα στην Αθήνα, την οποία έδιναν δωρεάν στην πατρίδα τους. Η σχολή αυτή ήταν η πρώτη σχολή αρμενικής γλώσσας στην Ελλάδα, η οποία λειτούργησε από το 1919 έως το 1922. Οι μαθητές της σχολής ήταν πάνω από 100, και η σχολή ήταν η πρώτη που διδάσκαλε την αρμενική γλώσσα στην Ελλάδα.

² “අභ්‍යන්තර ජාතික ප්‍රංග අංශය” (Washington, DC: United Nations, 2007), 25.

⁵ Quebec, Secrétariat aux affaires intergouvernementales canadiennes and Direction des communications, "Quebecers, Our Way of Being Canadian: Policy on Québec Affirmation and Canadian Relations" (Quebec City, 2017), 60.

SOUVERAINETÉ INUITE



Lisa Qiluqqi Koperkualuk

Il y a maintenant des décennies que nous, Inuit·e·s, parlons d'autodétermination, et pendant des décennies, nous avons eu à nous tailler des espaces dans un monde colonial, des lieux où nous pourrions nous retrouver chez nous. Pendant des décennies, nous avons affronté les réalités d'un monde qui tente constamment de faire de nous des étrangers sur nos propres terres. Née à Puvirnituq, je constate depuis longtemps les ravages de la colonisation au sein de ma communauté. Nous nous sommes tenu·e·s debout contre la Convention de la Baie-James et du Nord québécois (CBJNQ), négociée en 1975, qui nous a divisé·e·s, a semé des dissensions dans nos communautés et en a bouleversé les dynamiques de pouvoir. Notre vision de l'autodétermination ne comportait pas l'anéantissement du titre d'Autochtone, qui a causé beaucoup de détresse chez ceux et celles qui s'opposaient à la CBJNQ. La nature conflictuelle de cet accord ainsi que notre démantèlement continu en tant que peuple unique et autonome ont été assez puissants pour décimer notre langue et notre vision du monde. Nous sommes témoins depuis longtemps du déclin de notre capacité à nous déplacer de notre propre gré, à parler notre langue, à vivre selon notre système de croyances, à élever nos enfants, à maintenir une harmonie au sein de nos communautés et à pratiquer nos arts. Les pouvoirs politiques provoquent continuellement des changements et présentent sans cesse de nouveaux défis, mais nous sommes toujours là, à croire fermement en notre autodétermination et à œuvrer de toutes nos forces à récupérer cette autonomie qui nous a été si injustement ravie. Ici, je reviens sur la façon dont nous nous sommes engagé·e·s dans les enjeux de souveraineté et j'examine notre relation à celle-ci, ainsi que certaines des manières dont l'autodétermination inuite se reflète dans notre monde d'aujourd'hui, en particulier dans les arts.

Les échos des premières revendications inuites en matière de souveraineté se faisaient déjà entendre lors de la dixième assemblée générale du Conseil circumpolaire inuit (CCI), tenue en 2006 à Utqiagvik (anciennement connue sous le nom de Barrow), en Alaska. À l'époque, les Nations unies travaillaient à la rédaction d'un premier jet de la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones. Les droits à l'autodétermination des Premières Nations n'étaient pas encore clairement définis ni reconnus par différents États, comme c'est toujours le cas un peu partout sur la planète. Le préambule de la Déclaration d'Utqiagvik de 2006, issue de la dixième assemblée générale du CCI, reconnaissait le droit fondamental des Inuit·e·s à l'autodétermination, et rappelait que celle-ci n'avait pas encore été atteinte pour l'ensemble du peuple. La souveraineté, en revanche, était une notion associée à l'Arctique, et devait voir le jour parallèlement au droit des Inuits à l'autodétermination.

Ainsi, au cours des années suivantes, le CCI a fait paraître une déclaration intitulée « A Circumpolar Inuit Declaration on Sovereignty in the Arctic », qui contenait différents articles : 1) Les Inuits et l'Arctique ; 2)

La nature changeante de la souveraineté dans l'Arctique; 3) Les Inuits, l'Arctique et la souveraineté : se tourner vers l'avenir; et 4) Une déclaration circumpolaire inuite sur la souveraineté dans l'Arctique. Ce document illustre les façons dont les Inuit·e·s mettent en cause la notion traditionnelle de souveraineté telle que conçue par les États occidentaux. L'article 2.1 de la Déclaration affirme :

Les conceptions anciennes de la souveraineté sont en train de s'effondrer. [...] Les souverainetés se chevauchent et sont souvent divisées dans les fédérations de façons ingénieuses afin de reconnaître les droits des peuples. Pour les Inuit·e·s [vivant dans les régions circumpolaires], les enjeux de souveraineté et le droit à celle-ci doivent être évalués en tenant compte de notre longue lutte pour la reconnaissance et le respect en tant que peuple autochtone de l'Arctique ayant le droit d'exercer une autodétermination sur sa vie, son territoire, ses cultures et ses langues¹.

Par ailleurs, la déclaration affirme que la souveraineté dans l'Arctique est «désormais inextricablement liée aux enjeux d'autodétermination. Les États inuits et de l'Arctique doivent donc travailler en étroite collaboration et de façon constructive pour planifier l'avenir de l'Arctique» (Article 4.3; traduction libre). Ce lien fondamental devient évident alors que des discussions se poursuivent et que des décisions sont prises par les États de l'Arctique en lien avec les plateaux continentaux de l'océan Arctique ou avec le transport maritime sur les eaux de l'Arctique. De tels enjeux ont poussé les cinq États arctiques que sont la Norvège, le Danemark, le Canada, les États-Unis et la Russie à mettre sur pied en 2008 la Déclaration d'Ilulissat, un cadre permettant de gérer ces questions de façon collaborative. Cependant, la Déclaration n'abordait pas les droits inuits et autochtones au sein de ces États. Pourtant, les Inuit·e·s ont naturellement à cœur ces questions, car ils et elles occupent depuis des millénaires ces territoires, ces mers, ces terres et ces glaces sur leur terre natale : Inuit Nunaat.

Notre environnement, notre culture et notre territoire sont indissociables de notre vision du monde et de notre terre d'origine (au sein du Canada), Inuit Nunangat. Cela est inscrit noir sur blanc dans la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones, adoptée en 2007 : «Les peuples autochtones détiennent le droit de maintenir et de renforcer leur lien spirituel singulier avec les territoires, les terres, les eaux côtières qu'ils possèdent traditionnellement ou qu'ils occupent de quelque autre manière que ce soit, et les autres ressources qu'ils utilisent, ainsi que de s'acquitter de leurs responsabilités envers les générations futures en ce sens².» L'emploi de l'expression «lien spirituel» exprime le fait que nous vivons de nos terres non seulement en raison d'une relation matérielle ou

d'une simple contrainte physique à l'utilisation des ressources, mais que nous avons différentes pratiques reliées à notre territoire³. L'autodétermination inuite est inévitablement liée au territoire et à ses ressources, et à la culture inuite.

Les conséquences des changements climatiques sur notre environnement – la terre, la glace, les eaux et l'air – se ressentent directement chez nous, tandis que les catalyseurs de ces bouleversements sont situés loin de l'Arctique. Leurs effets se font ressentir dans nos communautés : les chasseurs-cueilleurs inuits qui dépendent de la glace sont contraints de freiner ou de reporter les activités qui assurent leur subsistance ; l'érosion côtière et la fonte du pergélisol endommagent les infrastructures ; nos valeurs, nos familles et notre bien-être sont mis à rude épreuve par la rupture de la continuité culturelle. S'il est important de voir les droits autochtones clairement reconnus dans une déclaration des Nations unies, il est essentiel de comprendre que ce sont avant tout des droits fondamentaux.

Savoirs inuits

Les leaders des communautés inuites puissent dans leur savoir afin d'alerter la planète entière sur les effets actuels et passés des changements climatiques dans l'Arctique. Fort·e·s de ces connaissances, les Inuit·e·s et Autochtones soulèvent depuis des décennies l'enjeu des bouleversements climatiques et tentent de l'amener à l'avant-plan des préoccupations mondiales.

Nous, Inuit·e·s, entretenons une relation de très longue date avec la science, mais nos rapports n'ont pas toujours été égalitaires. Les chercheur·euse·s et les scientifiques qui s'intéressent à l'Arctique et aux Inuit·e·s ont grandement sous-estimé nos savoirs, tout en s'appropriant nos objets culturels et nos inventions. Pour preuve, la remarquable création qu'est le qajaq, un objet témoignant d'une compétence et d'une ingéniosité intemporelles. Notre discipline, notre vécu et notre connaissance de l'Arctique, que résume parfaitement l'ex-présidente du CCI Sheila Watt-Cloutier dans son livre *Le droit au froid*, paru en 2018, forment la base de notre identité et de notre culture. Ce lien privilégié entre nos savoirs pratiques et notre rigueur continuera à se développer au fil de l'évolution des besoins et des innovations inuits. Ici, j'aimerais relater l'expérience qu'a vécue mon grand-père auprès d'une équipe de recherche. En 1948, il a été embauché comme guide et assistant pour une expédition de canot à travers un réseau de voies fluviales menant à un grand lac à mi-chemin entre la baie de Hudson et la baie d'Ungava. Il s'agit d'un vaste territoire avec de nombreux cours d'eau, dont la navigation requiert des années d'expérience pour éviter de perdre ses repères. Malgré cela, après la fin de l'expédition, sa contribution essentielle – sa connaissance du territoire qui a permis au groupe de recherche de se rendre à destination – n'a jamais

été adéquatement reconnue. L'expérience inuite du territoire s'acquierte sur des générations, tout comme le savoir-faire spécifique associé à la fabrication de vêtements à la main pour l'ensemble de la famille, en peau ou en fourrure, dans toutes sortes de tailles et avec différents motifs. Le savoir acquis ne correspond pas seulement à la terre même, mais aussi à l'environnement, aux saisons, à la flore, à la faune, et à bien d'autres choses encore. Les connaissances intergénérationnelles transmises par la culture orale sont le fruit de millénaires d'observation, de leçons et d'expérience, et forment la base de l'épistémologie inuite : Inuit Qaujimajatuqangit (IQ). Nous avons survécu dans le nord circumpolaire, et nous nous y sommes épanouis. Le savoir inuit est fondamental à cette survie, et il est temps de le reconnaître pour ce qu'il est : une composante essentielle de notre projet d'autodétermination. Il faut s'assurer que la l'acquisition de connaissances qui a cours dans la région Inuit Nunangat emploie les savoirs inuits, que les Inuit·e·s prennent part à la recherche, et que celle-ci a des retombées positives pour elles et eux. À une époque où les scientifiques sillonnent l'Arctique dans le cadre de nombreux projets de recherche, il serait sage de garantir la participation équitable des Inuit·e·s à l'ensemble de ces initiatives sur le territoire Inuit Nunaat.

La colonisation a écrasé nombre d'aspects de notre culture et de notre transmission du savoir, ce qui entraîne de nombreuses conséquences sur les communautés inuites. Dans nos efforts de décolonisation, nous avons exigé des enquêtes et des rapports, et insisté pour participer à la société en tant que citoyen·ne·s pleinement reconnu·e·s de l'État et comme peuple autochtone revendiquant son droit à l'autodétermination. La Commission royale sur les peuples autochtones (1991), la Commission de vérité et réconciliation du Canada (2015), L'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2019), ainsi que d'autres études ont permis de réaliser de grandes avancées vers ces objectifs, mais il reste encore beaucoup de chemin à faire. Et au bout de ce chemin se trouve l'autodétermination, avec une gouvernance communautaire et un processus décisionnel reflétant les besoins et les forces uniques de la population desservie. Ceci comprend un système d'éducation fondé sur une langue accessible et une culture qui tienne compte de son environnement.

Éducation

L'éducation est la clé qui ouvre des portes. Elle est étroitement reliée à la santé et au bien-être, à la participation citoyenne, à la prospérité des communautés et à la transmission de la culture et de la langue – et donc de la fierté. Mais pour une bonne partie de notre population, la clé qui devrait ouvrir des portes sert plutôt à les verrouiller. Car le système d'éducation est rempli de défis systémiques, et l'enseignement qui y est livré, qui provient

presque exclusivement des ressources et des manuels du sud, ne correspond pas aux réalités nordiques et au mode de vie inuit. Nos élèves étaient des mathématicien·ne·s, des architectes, des soignant·e·s, des coordonnateur·ice·s, des couturier·ère·s et des leaders de talent bien avant l'arrivée du système scolaire et des étiquettes qu'il appose à ces métiers. Les Inuit·e·s ont vécu de façon autonome pendant des générations et ont su préserver des familles multigénérationnelles dans l'un des climats et des contextes les plus rudes sur la planète. Ils et elles incarnaient toutes ces professions, et plus encore, bien avant l'avènement du système scolaire, qui n'enseigne pas des compétences acquises à force de rigueur et de savoirs millénaires.

Nos élèves ne sont pas brisé·e·s. C'est le système qui l'est, et le temps est venu de le réparer. Le temps est venu de donner aux élèves inuit·e·s du Canada et d'ailleurs une éducation qui valorise et cultive leur bagage de connaissances afin de leur fournir les outils nécessaires pour s'épanouir dans leur propre monde. Une bonne partie de mon apprentissage personnel s'est déroulé en passant du temps avec mes grands-parents, en parlant et en pratiquant ma langue, et en écoutant les Ainé·e·s. Tout cela m'a apporté énormément, et je souhaite transmettre ces enseignements aux enfants inuits d'aujourd'hui. Qu'ils et elles parlent l'inuktitut. Que leur apprentissage reflète les compétences en mathématiques, en ingénierie et en architecture dont témoignent les qajaqs et les iglus. Que leur éducation scientifique leur ouvre des portes vers une compréhension de l'importance des polynies (ces étendues d'eau libre entourées par la banquise en hiver, dans l'Arctique) et des animaux qui en dépendent pour leur survie. Que leur apprentissage des communications et du leadership se fasse à travers l'écoute des Ainé·e·s et permette une représentation du mode de vie et du savoir inuits sur la scène internationale. Que dans leurs carrières politiques, ils et elles puissent œuvrer à préserver l'environnement arctique et à mettre sur pied des politiques inclusives et responsables qui bénéficieront à l'*ensemble* des citoyen·ne·s canadien·ne·s.

Tous ces concepts pédagogiques inuits peuvent être fondés sur un savoir accessible, sur notre histoire, sur nos relations politiques, sur le développement économique de la région Inuit Nunangat, de notre art et de notre musique, et de tout ce qui est adapté à la culture des Inuit·e·s. Toute une manne de connaissances est négligée dans l'Arctique : l'architecture et l'ingénierie des maisons de tourbe et des iglus, ainsi que d'autres constructions saisonnières ; les mathématiques permettant de calculer la direction et la vitesse du vent sur le territoire ; la science des fabriques de glaciers que sont les polynies et des réseaux alimentaires interreliés. Le système d'éducation ne devrait pas être le reflet d'expériences du sud ni employer ses ressources tout en négligeant la richesse et la complexité des savoirs nordiques.

Les élèves devraient apprendre dans leur propre langue, qui peut notamment décrire la neige d'une façon si précise qu'elle en devient intraduisible. Lorsque les jeunes Inuit·e·s apprennent l'importance et

la singularité de leur langue et de leur histoire, qu'ils font du sport sur la base d'exercices inuits et qu'ils pratiquent les arts visuels et vivants de leur peuple, leur taux de diplomation est plus élevé que dans le système régulier. Comme en témoignent les programmes Nunavut Sivuniksavut et Nunavik Sivunitsavut (NS)⁴, les finissant·e·s terminent leurs études plein·e·s de fierté et prêt·e·s à travailler pour le bien-être de leurs communautés. D'ailleurs, plusieurs diplômé·e·s de NS deviennent des artistes-interprètes reconnu·e·s de musique inuite contemporaine et traditionnelle, ainsi que les militant·e·s pour les droits inuits. L'éducation inuite est corrélée à la qualité de vie et à la santé – un meilleur revenu, une espérance de vie plus longue, une santé mentale plus robuste –, ainsi qu'à la possibilité de devenir un membre actif de la société.

De plus, il est crucial de reconnaître davantage la contribution des hommes inuits dans notre société. Le champ de l'éducation, sa terminologie, ainsi que les données de recensement sur les niveaux de scolarité négligent l'apport social de ces hommes. Ces statistiques ne sont pas représentatives de leur valeur réelle, de ce qu'ils contribuent à nos communautés. Il reste beaucoup de choses à dire, et beaucoup de recherches à mener, afin de reconnaître entièrement et d'intégrer les formes de connaissances des Inuits au sein du système d'éducation. Cela permettrait de s'attaquer aux injustices profondes commises à leur égard. En rétablissant leur fierté, il serait possible de pallier une bonne partie de leurs pertes : l'abattage de leurs chiens, les déplacements forcés et les pensionnats. La fierté appartient à ceux et celles qui peuvent reprendre contact avec le savoir cultivé par leurs ancêtres au fil des siècles, un savoir qui leur a permis non seulement de survivre, mais de s'épanouir sur nos terres, Inuit Nunangat.

L'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées

En 2018, lorsque je me suis rendue à Inuit Nunangat en tant que chercheuse pour L'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2016-2019)⁵, j'ai appris un fait bouleversant : les femmes inuites ont treize fois plus de chances d'être victimes de violence que les femmes qallunaat (non inuites) au Canada. Les Inuites périssent aux mains d'agresseurs violents dans leurs propres foyers, et ne sont pas protégées quand elles en ont le plus besoin. C'est là une réalité très troublante à laquelle il faut à tout prix remédier afin de mettre fin à cette violence et de prévenir la mort des femmes inuites.

La violence incessante à laquelle font face les Inuites a plusieurs visages et est issue de la colonisation. Le racisme systémique influence les

institutions et les structures de gouvernance imposées à une population déjà à risque. De profondes iniquités sur le plan socio-économique, de l'éducation et des services sociaux mettent en péril la santé physique et mentale de nombreuses femmes inuites, les plaçant dans des situations toujours plus dangereuses qui se terminent souvent par la violence, l'incarcération, voire la mort. Ceci se produit dans nos communautés ainsi que dans des espaces urbains comme à Montréal, où l'on compte sur plus d'une main les femmes inuites mortes pour différentes raisons reliées à leur vulnérabilité. Il est profondément troublant de se rendre compte que parmi un si petit nombre d'Inuites vivant à Montréal, le taux de mortalité est aussi élevé.

La discrimination systémique qui a résulté en l'ENFFADA doit être redressée. Les gouvernements doivent reconnaître publiquement cette violence et la nécessité d'une réforme, implanter des mécanismes de droits de la personne à l'échelle nationale comme internationale, et s'attaquer à la pauvreté, à l'accès au logement et aux écarts d'instruction. Il est également impératif de développer une programmation et un cadre autonomes conçus par les Inuit·e·s pour promouvoir la santé, condamner la violence et créer une plateforme qui favorisera la guérison. Le trauma intergénérationnel causé par des événements historiques peut être guéri, et la perte de contrôle que les familles inuites ont subie aux mains du colonialisme peut être renversée.

Le rapport de la Commission Viens

Une commission d'enquête publique sur les relations entre les peuples autochtones et certains services publics au Québec a été lancée à la même époque que l'Enquête nationale sur les FFADA, évoquée plus haut. Des événements qui ont eu lieu au Québec ont révélé l'existence de pratiques potentiellement discriminatoires envers les Autochtones se prévalant de services publics en matière de santé, de justice et de travail social. Les autorités gouvernementales et les leaders autochtones se sont accordés pour mettre sur pied une commission d'enquête qui examinerait les enjeux systémiques caractérisant les rapports entre les Autochtones et les prestataires de services publics. L'enquête était connue sous le nom de Commission Viens (2019), nommée d'après Jacques Viens, juge de la Cour supérieure du Québec. Le rapport remis par le commissaire comportait deux principaux appels à l'action :

1. Adopter et mettre en œuvre la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones (DNUDPA);
2. Mettre sur pied des législations qui s'assureront que les provisions de ladite Déclaration soient intégrées dans le corpus législatif québécois.

L'enquête de la Commission Viens a mis au jour des inégalités dans le système judiciaire et les systèmes de santé et de services sociaux. Elle a également constaté un mépris total pour les droits et cultures de la population autochtone du Québec, et a conclu que les services tels qu'offerts actuellement présentaient des risques flagrants pour des sociétés entières issues des Premières Nations. Ce système à deux vitesses fait des personnes autochtones du Québec des citoyens de seconde zone. La discrimination systémique qui sévit au sein de ces systèmes met à risque l'ensemble des Autochtones, tant physique que sur le plan psychologique. Le racisme représente un obstacle à l'autodétermination des peuples autochtones et au bien-être de leurs communautés.

Reconnaitre et mettre en œuvre la DNUDPA au Québec constituerait un premier pas vers une action véritable pour soigner la relation entre les nations. La province a souhaité reconnaître cette relation en 1983, en adoptant quinze principes afin d'établir une norme pour la reconnaissance étatique des peuples autochtones au Québec. L'Assemblée nationale a ainsi fait passer deux résolutions «en 1985 et en 1989, reconnaissant les 11 nations autochtones du Québec et leurs droits». Le désir de cultiver une société où les Autochtones vivant au Québec jouiraient d'un statut égalitaire a été exprimé depuis des décennies. Mais, comme l'a révélé la Commission Viens, entre formuler un souhait par le biais d'une politique publique et le faire réellement advenir, il y a une marge. Les peuples autochtones vivent ces réalités au Québec tout comme dans les autres provinces canadiennes. Le temps est venu d'apporter des changements à la loi de façon à atteindre une relation équitable qui fournirait aux peuples autochtones et inuits l'espace nécessaire pour mettre sur pied leurs propres cadres de gouvernance.

Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai abordé la question de la souveraineté ainsi que son lien inextricable avec l'autodétermination inuite, la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones, l'éducation, et deux récentes commissions d'enquête publique essentielles qui ont examiné les prémisses de la violence dont sont victimes les femmes et les filles autochtones. Ces enjeux sont relativement récents, mais ils sont liés à des problèmes de longue date et profondément ancrés, non seulement chez les Inuit·e·s, mais aussi dans l'ensemble des peuples autochtones. Au cœur de ces questions se trouve le droit inaliénable à l'autodétermination. Pendant des millénaires, avant l'imposition du colonialisme dans l'Arctique, les Inuit·e·s parvenaient à se gouverner par des structures sociales qui soutenaient – et qui soutiennent toujours – une culture de partage et d'enseignement. Le temps est venu de redonner le pouvoir décisionnel au peuple inuit, dont les coutumes éprouvées sont bien plus efficaces que

les façons de faire colonialistes qui les ont si longtemps opprimé·e·s. Le bien-être des Inuit·e·s doit être soutenu par l'autodétermination et par une éducation, des systèmes sociaux et des programmes adaptés d'un point de vue culturel. Sans compter que les droits des femmes et la scolarisation des filles contribueraient au succès de l'ensemble de la communauté.

Il reste un long processus de guérison à traverser, allant de pair avec une reconnaissance et des excuses publiques, ainsi qu'une réorganisation du pouvoir. Il faut redonner aux Inuit·e·s ce qui leur appartient.

Si mon cheminement dans le système scolaire m'a fourni les outils pour vous communiquer ce message, il m'a aussi donné les compétences nécessaires pour l'améliorer au profit de ceux et celles qui me suivront. J'en appelle à un avenir éducatif qui soit enraciné dans le savoir, les langues et les coutumes de notre peuple, et qui en tirerait parti pour façonner les leaders inuit·e·s de demain : des personnes fortes, résilientes et efficaces.

Que ces leaders de l'avenir soient libéré·e·s du fléau du racisme qui ravage la vie inuite d'aujourd'hui. Qu'ils et elles ne souffrent pas du colonialisme et de ses structures de gouvernance étouffantes. Qu'il n'y ait plus de suicides de jeunes pour faucher des vies avant même qu'elles n'aient commencé. Que nous ayons de meilleures relations. Qu'il n'y ait plus jamais de femmes autochtones disparues ou assassinées.

Que nous nous élevions au-dessus du système qui s'est acharné à décimer une culture entière. Nous sommes ici, uni·e·s pour un avenir meilleur. Et ensemble, nous sommes tellement fort·e·s – assez fort·e·s pour rétablir les modes de vie inuits, pour faire advenir le changement, et assurément assez fort·e·s pour laisser à nos enfants un avenir plein de possibilités et de sens.

Traduit de l'anglais par Luba Markovskaia

¹ Conseil circumpolaire inuit, «A Circumpolar Inuit Declaration on Sovereignty in the Arctic» (CCI, 2009), article 2.1, traduction libre.

² «United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples» (Washington, DC, Nations unies, 2007), article 25, traduction libre.

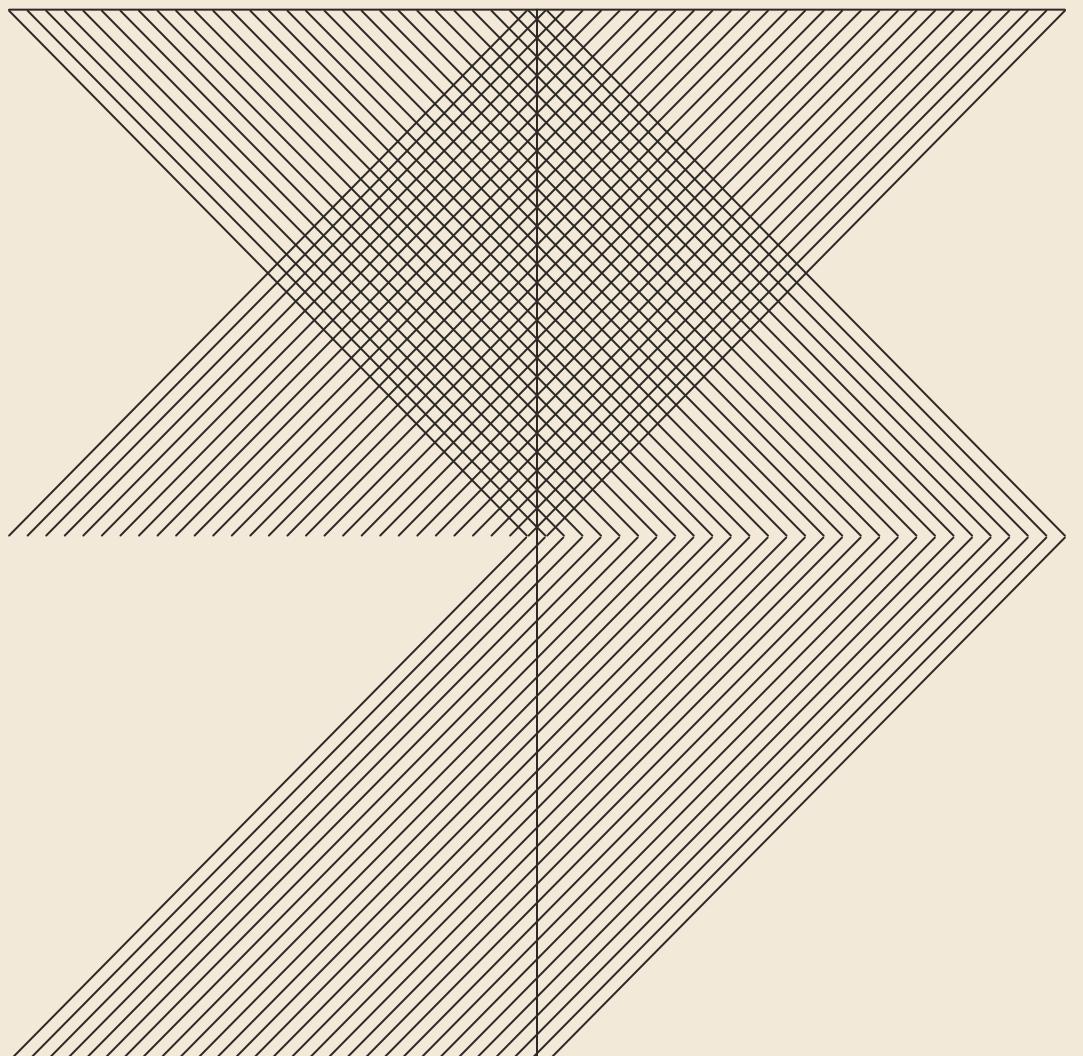
³ Correspondance privée avec la Dre Dalee Sambo Dorough, présidente du Conseil circumpolaire inuit, 23 mars 2020.

⁴ Les programmes de transition post-secondaires Nunavik Sivunitsavut et Nunavut Sivuniksavut

sont gérés respectivement à partir de Montréal et d'Ottawa. Les étudiant·e·s sont des diplômé·e·s de l'école secondaire qui s'inscrivent dans un programme d'un an de niveau collégial.

⁵ Réclamer notre pouvoir et notre place : le rapport final de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2019) est accessible sur le site web de l'Enquête nationale : <https://www.mmiwg-ffada.ca/fr/final-report/>

INUIT SOVEREIGNTY



Lisa Qiluqqi Koperqualuk

We Inuit have been talking self-determination for decades, and for decades we have had to negotiate for spaces to call our own in the colonized world that we live in. For decades, we have faced the realities of a world that continuously attempts to transform us into aliens on our own lands. Having been born in Puvirnituq, I have long observed colonization at work in my community. We stood against the negotiated James Bay and Northern Quebec Agreement (JBNQA) of 1975, which created division and strife among fellow Inuit and changed the power dynamics in our communities. Our vision of self-determination did not include extinguishment of Aboriginal title, which was the cause of anguish for dissidents of the JBNQA. The divisive nature of this agreement and our continued defacement as a unique and self-governing people exerted such force as to do away with our own language and worldview. Our ability to move about as we wish, speak our language, carry on our system of belief, educate our children, maintain harmony in our communities, and practice our arts was diminished long ago. Political forces continue to bring about change and new challenges, yet here we are, remaining steadfast in our belief in self-determination and working in varied ways to regain that power so unjustly wrested from us. Here, I take stock of how we became involved with issues of sovereignty and our relationship to it and examine some of the ways in which Inuit self-determination is reflected, including in the arts, in the realms we live in today.

Echoes of early Inuit assertions of sovereignty could be heard during the tenth general assembly of the Inuit Circumpolar Council (ICC), held in Utqiagvik (formerly Barrow), Alaska, in 2006. The United Nations were then still occupied in drafting the Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UNDRIP), and Indigenous rights to self-determination were not yet clearly defined or recognized by different states, much as they still are not, around the world. The preamble of the 2006 Utqiagvik Declaration resulting from the ICC's tenth general assembly recognized the inherent Inuit right to self-determination and noted that it had not yet been fully realized for all Inuit. Sovereignty, however, was a notion linked to the Arctic and was to be realized hand in hand with the Inuit right to self-determination.

Thus, in the following years the ICC produced "A Circumpolar Inuit Declaration on Sovereignty in the Arctic" containing several articles: 1) Inuit and the Arctic; 2) The Evolving Nature of Sovereignty in the Arctic; 3) Inuit, the Arctic and Sovereignty: Looking Forward; and 4) A Circumpolar Inuit Declaration on Sovereignty in the Arctic. This document shows how Inuit are challenging the traditional, Western notion of sovereignty held by Western states. Article 2.1 of the Declaration states:

Old ideas of sovereignty are breaking down... Sovereignties overlap and are frequently divided within federations in creative ways to recognize the right of peoples. For Inuit [living in the Circumpolar regions], issues of sovereignty and sovereign rights must be examined and assessed in the context of our long history of struggle to gain

recognition and respect as an Arctic Indigenous people having the right to exercise self-determination over our lives, territories, cultures and languages.¹

Further, it states how sovereignty in the Arctic has “become inextricably linked to issues of self-determination in the Arctic. Inuit and Arctic states must, therefore, work together closely and constructively to chart the future of the Arctic” (Article 4.3). This inextricable link becomes evident as discussions are held and decisions made by Arctic states regarding issues such as the continental shelves of the Arctic Ocean or maritime transport through Arctic waters. Such issues led the five coastal Arctic states of Norway, Denmark, Canada, the United States, and Russia to come up with the 2008 Ilulissat Declaration, a framework for how to deal with such issues together; but the Declaration lacked any reference to Inuit and Indigenous rights in these states. Such subjects are very close to the hearts of Inuit, naturally, due to the millennia of Inuit occupation of the territories, sea, land, and ice across Inuit Nunaat, the circumpolar Inuit homeland.

Our environment, culture, and territory are connected to our worldview and our homeland (within Canada), Inuit Nunangat. This is clearly stated in the United Nations Declaration on the Right of Indigenous Peoples, adopted in 2007: “Indigenous peoples have the right to maintain and strengthen their distinctive spiritual relationship with their traditionally owned or otherwise occupied and used lands, territories, waters and coastal seas and other resources and to uphold their responsibilities to future generations in this regard.”² The use of the words *spiritual relationship* shows how we live off of our land not solely based on a material relationship or in a manner confined to the tangible use of resources, and that we have diverse practices that relate to our land.³ Inuit self-determination is inextricably linked to territory and resources, and to Inuit culture.

For Inuit, the repercussions of climate change on our environment—land, ice, waters, and air—are being felt directly at home, while the catalysts for climate change occur in places far from the Arctic. The impacts are felt in our communities: Inuit harvesters who depend on ice are forced to delay and halt sustenance activities; coastal erosion and thawing permafrost impacts infrastructure; and Inuit values, families, and well-being are deeply challenged as cultural continuity is stymied. However important it is to see Indigenous rights clearly stated in a United Nations declaration, what is key is that Indigenous rights are inherent rights.

Inuit Knowledge

Inuit leaders have been using Inuit knowledge to show the world what climate change was and is doing to the Arctic. Inuit knowledge or Indigenous knowledge has been bringing the issue of climate change to the fore for decades.

We Inuit have had a very long relationship with science, but the relationship has not always been on an equal basis. Researchers and scientists interested in the Arctic and in Inuit have always vastly undervalued Inuit knowledge, while at the same time appropriating cultural objects and innovations. An example is the expert creation by Inuit of the qajaq, a timeless product of skill and creativity. Arctic living knowledge and discipline, which former ICC chair Sheila Watt-Cloutier encapsulates in her 2018 book *The Right to Be Cold* formed the foundation of our identity and culture; and this special connection between our living knowledge and discipline will continue to develop as Inuit needs and innovations evolve as well. Here, I would also relate my grandfather Koperqualuk’s experience with researchers when, in 1948, he was hired as a guide and assistant for a canoe expedition across a body of waterways to a large lake midway between the Hudson and Ungava bays. It is a vast territory with many waterways, the navigation of which requires years of experience to avoid losing one’s bearings. Following the end of the voyage, however, his essential contribution—his knowledge of the land that brought the expedition to its destination—was never properly acknowledged. Inuit knowledge of the land is acquired over generations, just as the specific knowledge of making clothing for all members of the family by hand, of skin and fur in varying sizes and patterns, is acquired. It is not only knowledge of the land that is acquired but also of the surrounding environment, the seasons, the flora and fauna, and much more. Intergenerational knowledge passed down orally encompasses thousands of years of observation, lessons, and experience, and forms the base of Inuit Qaujimajatuqangit (IQ), Inuit knowledge. We Inuit have survived, and thrived, in the circumpolar North, and Inuit knowledge is fundamental to that survival. It is time for our Inuit knowledge to be recognized for what it is. It is part of our self-determination project to ensure that research and knowledge gathering taking place in Inuit Nunangat utilizes Inuit knowledge, that Inuit partake in research, and that such research benefits them. At this time, as scientists spread across the circumpolar Arctic on a variety of research projects, it is wise to ensure the equitable participation of Inuit in all of these research projects across Inuit Nunaat.

Colonization has resulted in the suppression of many aspects of our culture and of the transmission of knowledge, which impacts Inuit communities in many ways. In an effort to decolonize, we have demanded inquiries and reports, and insisted that we participate as fully recognized citizens of the state and as Indigenous people manifesting our right to self-determination. The Royal Commission on Aboriginal Peoples (1991), the Truth and Reconciliation Commission of Canada (2015), the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls (2019), and other inquiries have made great strides toward these goals, but the road ahead is still long. And at the end of it is self-determination, with

community governance and decision making reflecting the unique needs and strengths of the peoples served. That includes an education system based in a language that is accessible and a culture that is reflective of its surroundings.

Education

Education is the key that opens doors. It relates closely to well-being and health, participating citizens, prosperous communities, and the continuance of culture and language. Therefore, pride! But for much of our population, the key that should open doors locks them instead: an education system fraught with systemic challenges, too often delivered in a capacity not conducive to the northern reality and Inuit ways of life, and almost exclusively rooted in southern resources and textbooks. Our students have always been skilled mathematicians, architects, caregivers, coordinators, seamstresses, and leaders long before the school system came around with the labels it affixes to these. Inuit lived independently for generations and supported multigenerational families in some of the harshest climates and conditions in the world. They were all these things, and so much more, long before the school system, which does not teach skills acquired through discipline and a knowledge base built over millennia.

Our students are not broken. The system is broken, and it is time to fix it. It is time to provide Inuit students in Canada, and elsewhere, with an education that values and builds on their knowledge base, to give them the tools to thrive in their world. Much of my learning happened through being with my grandparents, speaking and practicing our language, and listening to elders, and it has given me many great benefits, ones I wish to nurture in the Inuit children of today. Let them speak Inuktut. Let their learning reflect the mathematic, engineering, and architectural skills of qajaq and iglu building. Let their science education open doors to knowledge on the significance of polynyas (an area of open water surrounded by ice during winter in the Arctic) and the animals whose lives depend on them. Let our students' communications and leadership learning be gained from the experience of listening to elders and representing Inuit ways of life and knowledge on the world stage. Let their careers in politics preserve and conserve the Arctic environment and build policy that is inclusive and responsible to the benefit of *all* Canadian citizens.

All these Inuit pedagogical concepts can be built upon accessible knowledge, our history, political relationships with others, economic development in Inuit Nunangat, art and music, and everything else that is culturally relevant to us Inuit. A wealth of knowledge in the Arctic is overlooked: architecture and engineering in sod house and iglu building as

well as other seasonal structures, the mathematics of wind direction and velocity while out on the land; the science behind polynya ice factories and interconnected food webs. The school system should not reflect southern experiences and use southern resources when northern knowledge is so vast and complex.

Students should learn in their own language—a language, for example, that can describe snow so precisely that it is impossible to translate accurately into other languages. When young Inuit learn about the importance and uniqueness of their own language and history, do physical education based on Inuit exercises, and practise Inuit visual and performance arts, they graduate at higher rates than in the regular stream. As attested by the Nunavut Sivuniksavut and Nunavik Sivunitsavut (NS) programs,⁴ graduates come out of their programs proud and ready to work for the benefit of their communities. In fact, many NS graduates go on to become well-known performance artists of contemporary and traditional Inuit music, and advocates of Inuit rights. Inuit education is linked to well-being and health—better income, longer life expectancy, higher mental well-being—and to becoming a contributing member of society.

Additionally, more effort is needed to recognize the contribution of Inuit men in our society. The field of education, the terminology of the education system, and census data regarding level of education ignore the value of Inuit men's contributions to society. Educational statistics do not reflect their real presence, their contribution to our communities. Much remains to be said, and more research is needed, to fully acknowledge and integrate Inuit men's way of knowing into the education system. To do so would address the great injustices done to Inuit men, and much of their loss—through the slaughter of their dogs, forced relocations, and residential schools—may be addressed by returning their pride. Pride belongs to those who are able to be in touch, once again, with the knowledge their ancestors cultivated throughout the centuries, knowledge that enables them not only to survive but to thrive in our homeland, Inuit Nunangat.

The National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls

When I worked as researcher for the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls (2016–19)⁵ and travelled to Inuit Nunangat in 2018, I learned the shocking truth that Inuit women are thirteen times more likely to experience violence than Qallunaat (qallunaat basically means “non-Inuit”) women in Canada. Inuit women die from violence in their own homes and lack protection when they need it most. This is a very disturbing reality that we need to work on so that we may stop this violence and prevent the death of our Inuit women.

The violence that Inuit women face is multifaceted, stems from colonization, and is ongoing. Systemic racism influences institutions and governance structures, which are imposed upon an already at-risk population. Deep socioeconomic, educational, and social service inequities have compromised the mental and physical health of many Inuit women, leading them into more dangerous situations that often end in violence, incarceration, and even death. This happens in Inuit communities as well as in urban places like Montreal, where one needs more than two hands to count the number of Inuit women who have died for various reasons relating to their vulnerability. It is highly disturbing to realize that out of such a small number of Inuit women living in Montreal, the rate of death among them in one city can be so high.

The systemic discrimination that has allowed for so many MMIWG must be rectified. The national government structure must publicly acknowledge the violence and the need for reform; implement national and international human rights instruments; and address poverty, housing, and educational gaps. We also need to develop self-directed, Inuit-designed programming and frameworks to promote health, condemn violence, and create a platform for healing. The intergenerational trauma caused by historic events can be healed, and the loss of control that Inuit families have experienced due to colonization can be reversed.

The Viens Commission Report

A public inquiry commission on relations between Indigenous peoples and certain public services in Quebec was struck during the same period as the National Inquiry into MMIWG mentioned above. Certain events in Quebec had revealed the existence of possible discriminatory practices toward Indigenous people accessing public services in health, justice, and family and social services. Government and Indigenous authorities agreed that an inquiry would need to examine the systemic issues that characterize the relations between Indigenous people and public service providers. The inquiry was widely known as the Viens Commission (2019) after the former Superior Court of Quebec judge Jacques Viens. The report produced by Commissioner Viens included two main calls to action:

1. Recognize and implement the United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UNDRIP)
2. Adopt laws ensuring that the provisions of this Declaration are incorporated into Quebec's legislative corpus

The Viens Commission's inquiries revealed inequalities in the health care, justice, and social service systems. It also identified a complete disregard for the rights and cultures of Quebec's Indigenous population

and found that the services as provided posed blatant risks to entire Indigenous societies. A two-tiered system further pushed Quebec's Indigenous population into second class-citizen status. The systemic discrimination within these systems is placing all Indigenous peoples at risk, physically and mentally. Racism is a barrier to Indigenous people regarding the practice of self-determination and to the well-being of their communities.

Recognizing and implementing UNDRIP in Quebec can be a first step toward true action on the nation-to-nation relationship which the province sought to recognize in 1983, when it adopted fifteen principles to set a standard for government recognition of Indigenous peoples in Quebec. The National Assembly of Quebec subsequently passed two resolutions, "in 1985 and 1989, recognizing Quebec's 11 Aboriginal nations and their rights."⁶ The desire to develop a Quebec society in which the Indigenous peoples living in Quebec enjoy equal status has been expressed for decades—but expressing it in policy is quite another thing from truly living it, as the Viens Commission revealed. The realities experienced by Indigenous peoples are true for Quebec as they are for the other provinces in Canada. It is time to make changes in law so that an equal relationship may be realized. Such an equal relationship would provide the room for Indigenous peoples and Inuit to form their proper self-governance frameworks.

Conclusion

In this text, I have spoken to the issue of sovereignty and its inextricable link to Inuit self-determination, to the United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples, to education, and to two very recent and important public inquiries into the root causes of violence experienced by Indigenous women and girls. These are relatively recent issues, but they speak to concerns that have been long endured and are deeply rooted, not only for Inuit but for all Indigenous peoples. At the heart of these issues is the inherent right to self-determination. For millennia before the imposition of colonialism in the Arctic, Inuit successfully governed themselves through social structures that upheld, and uphold, a culture of sharing and learning. It is time to give the decision-making power back to the Inuit people, whose ways have already proven themselves so much more successful than the colonialist ways that have oppressed them for so long. The well-being of Inuit must be supported through self-determination and culturally appropriate education, social systems, and programming. And women's rights and education are linked to greater successes throughout the entire community.

Much healing needs to happen, together with public acknowledgements and apologies, and a reorganization of power. Give back to Inuit what belongs to them.

While my journey in the school system has helped give me the tools to deliver this message to you, it has also given me the skills to help make that school system better for those who follow me. I propose a future in education that is grounded in the knowledge, language, and customs of our people, and which builds upon these three things to develop strong, resilient, and effective Inuit leaders for tomorrow.

And may these future leaders be free from the racism that plagues Inuit life today. May they not suffer from colonialism and stifling governance structures. May there be no more youth suicides, ending lives before they have even begun. May we have better relations. May there never be another murdered or missing Indigenous woman.

May we rise above the system that has worked to destroy an entire culture. We are here, united and working toward a better future together. And together we are so strong—strong enough to rebuild Inuit ways of life, strong enough to make changes, and definitely strong enough to give our kids a future filled with choice and meaning.

¹ Inuit Circumpolar Council, "A Circumpolar Inuit Declaration on Sovereignty in the Arctic" (ICC, 2009), article 2.1.

² "United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples" (Washington, DC: United Nations, 2007), article 25.

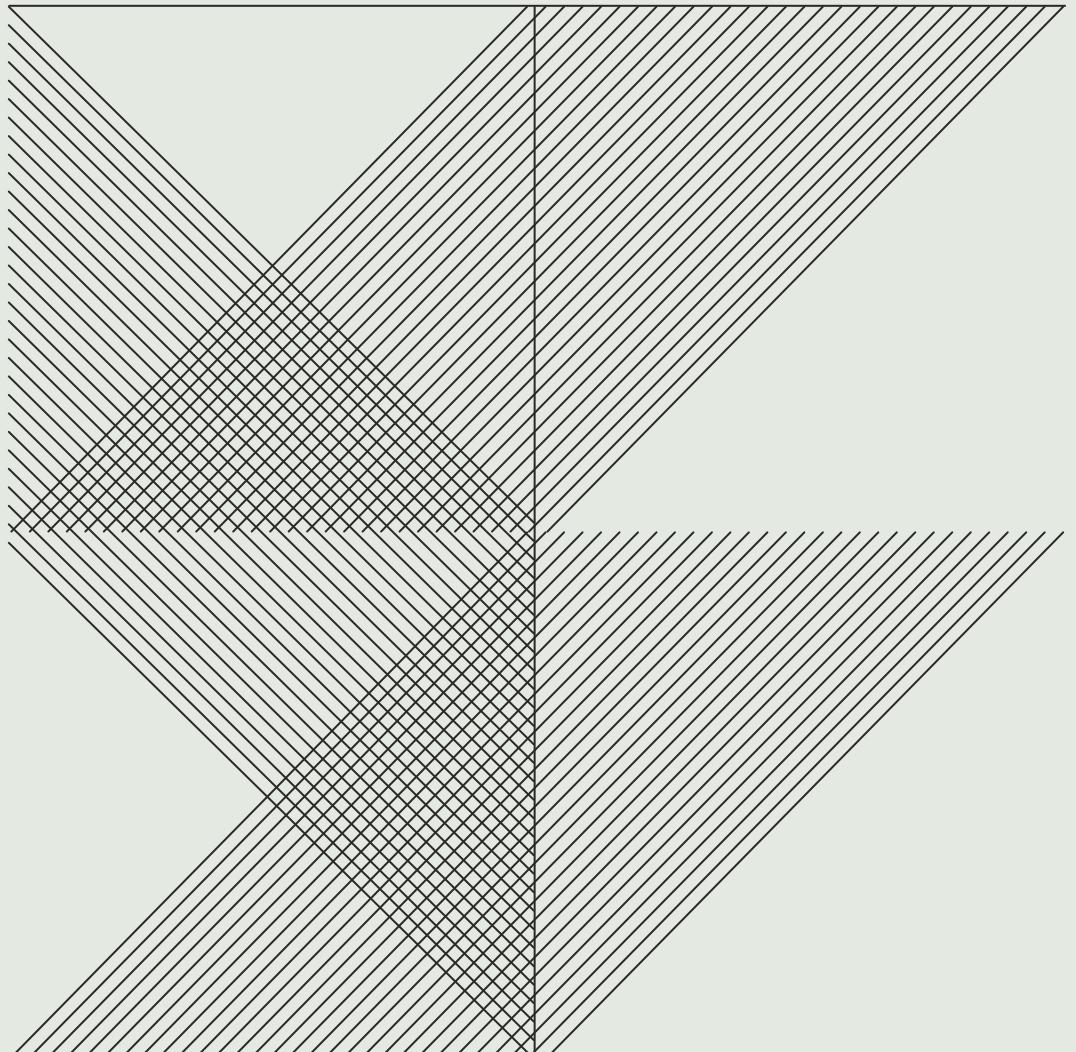
³ Personal communication with Dalee Sambo Dorough, PhD, chair, Inuit Circumpolar Council, March 23, 2020.

⁴ The Nunavik Sivuniksavut and the Nunavut Sivuniksavut postsecondary bridging programs are run out of Montreal and Ottawa, respectively. Students are Inuit high school graduates taking a one-year college-level program.

⁵ *Reclaiming Power and Place: The Final Report of the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls* (2019) is available on the National Inquiry website: <https://www.mmiwg-ffada.ca/final-report/>

⁶ Quebec, Secrétariat aux affaires intergouvernementales canadiennes and Direction des communications, "Quebecers, Our Way of Being Canadian: Policy on Québec Affirmation and Canadian Relations" (Quebec City, 2017), 60.

**NUNAMA NIPAA:
KALAALLIT INUTTUT
SUSASSAREQATIGIITTULLU
UNIKKAARTARFIMMIITILLUGIT
TAKORLOORTAGAAT**



Charissa von Harringa

*Kalaallit Nunaata oqaasiipiorsarsimassutsitsinnut qitiulluinnarput...
utoqqaanerusutimmikutoqaaseqarput, inusuttulusuliaammaallatut
oqalullutik, taamaattoq tamatta oqaatsit ataasisutut atorpavut.
Taamatut ogarninni imatut isumaqartippa, eqqumiitsuliornermi
aamma assigilluinnarmagu.*

—Miki Jacobsen, Kalaaleq assilialiortartoq¹

Kalaallit Nunaanni nalitsinni eqqumiitsuliorneq²

Kalaallit Nunaanni³ nalitsinni eqqumiitsuliorneq ingerlanneqaruttorpoq inunnitinuuusunnerusunit Nunatta Namminersornerullutik Oqartussaaffiata nalaaneersunit, tassaanerullutik eqqumiitsuliortut atuakkiortullu, taakkua 1970'kkunniit, eqqumiitsuliornikkut suliarpassuisa Nunatta nunasiaataasimaneranut tunngatinneullugu sammisaqernerusrarlutik, oqaatsitigut naalakkersuinikkut anguniakkat, nunarsuarmioqatigiinnilu eqqumiitsuliornikkut atugassarititaasut naapertorlugit.⁴ Kinguariit uani pineqartut ilisimalluarpaat Danskitkunngesarfianiit nunasiaataasimallutik 1721-miit 1953-mut, kiisalu 1953-miit 1979-mut pissaanermik pissuseq allangorluni Kalaallit Nunaat Danmark-mut ilanngutsitaammat. Kalaallit Nunaata nunasiaataajunnaarsitsilluni naalagaaffittut sanarfinera sukkaterujuppoq 1979-mi Namminersornerullutik Oqartussat⁵ atuutsinneqalermat ukioq 2009 tungaanut atuuffeqartumik, taamaalinerani Naminnersorneq atuutsitaalerter. Nunasiaataasimaneq ukiorpaalunni nipaarsaarutigeriarlugu, 1980'kkut naajartulernerini eqqumiitsuliorneq pisortatigut isumaqatiginninniartarnermi qitiunerusumik inissismalerpoq, oqaluttuarisaanermilu eqqaamasorisat ilaatigut kinaassutsimik kingornussat oqaluttuarisaanikkullu eqqaamasat ilaartorneqarluarsimasut peqqutaaqataallutik inissismapput. Eqqumiitsuliortoq assiliisartorlu qallunaajullunilu kalaaliusoq Pia Arke (1958–2007), masteritut naammassilernermini ilisimatuutut allaatigisaani qitiutitara, tamatumani eqqumiitsuliornikkut kingornussat pingarnerusumik sammaineranni, oqaluttuarnikkut qangarnisarsiorluni sammisani aamma qitiutillugu oqaluttuami "Ethno-aesthetics" (1995)⁶ pingaartuuusimapput, ilisimatuutut soqutigisakka sunnertimmata, tamatumani eqqumiitsuliortup piviusumi sulinermini allaatigisamut sunniisarnera pineqarluni, inuit arlallit isummersinnaatitaanerat oqaluttuarisaanikkut, kinaassusilerinermi aamma sumiiffigisami paasinninnerat qitiutillugu. Arke ilagisai tassaasimapput Kalaallit NunaannitusaamasaptakorluuillaqqissulluAka Høegh (1947-miinuusoq), Anne-Birthe Hove (1951–2012), aamma Jessie Kleemann (1959-miinuusoq), ataatsimoorlutik eqqumiitsuliornermut tunisassiorneq nunap immikkoortuani allangortippaat nutaarlunnarmik tunngaveqarlutik, misilitaallutik suliaminnik nutaaliornikkut aqqutissiorlugit inuttat ataasiakkaatut susassareqatigiittullu misigassat.

Issittumi avannarlermi nunat immallu suliffeqarfinniit eqqumiitsuliornerullu silarsuaaniit soqutigineqarnerat ingasattajaartumik alliartupiloorsimavoq silaannaap pissusaata allanngoriartornera aamma nunani issittuni avannarlerni ukiuni kingullerni eqqumiitsuliornikkut takutitsisarnikkullu saqqummeriartoqarnera ilutigalugu soorlu assersuutigalugu *Among All These Tundras* (2018), tassaasoq nunarsuarmioqatigiinnut saqqummersitsineq Dr. Heather Igloiorste aamma Amy Prouty peqatigalugit suliakka – ersaripoq eqqumiitsuliorut nipillu kinguaariit nutaat kusanartuliornermi naalakkersuinermilu namminersulernissamik nunaniluissittuni avatangiisitigt tamakkiisumik oqartussaneq piumasarigaat.

Piorsarsimassutsikkut oqaatsitigullu tunngavilersuinermi Kalaallit (innuttaasut 44,000) nunap inoqqaavitut inissisimanermanni qanitarivaat Inuit Alaska-meersut, Canada-meersut, aamma Siberia-meersut, ataqtigisitsisuuusoq tassaalluni Inuktitut oqaatsit, naak Danmark-imut naalakkersuinikkut ataqtigisssineqaraluartoq, Kalaallit Nunaat, Inuit namminersulernissaannik ersariffaarissumik malitassaqqissutut inissisimanikuuvoq, naalakkersuinikkut angusaminni iluatisilluarsimaneri aammalu nunap inoqqaavitut oqaatsiminnik assigiissarnerat pisortatigoortumik atuutitsilersimanerat tunngavilersuutigalugu, kalaallit oqaasii nunarsuarmi qeqertat annersaanni innuttaasut 90%-iinit atorneqarput, Atlantikumi Canadap⁷ Issittortaata kangiani inissisimasumi. Dr. Karla Jessen Williamson suaassusermik ilisimatooq qanitukkut oqalugiarnermi oqaluttuarpoq, ICC-ip Ataatsimiititaliarsuaani ilaasup, nunap nutaamik naalakkersuinikkut aqqissugaaneranik ikuussimasup, nassuaatigivaa ullumikkut, naak kalaalerpassuit neriuunatalimmik kissaatigaat Danmark-miit kiffaanngissuseqalernissartik, taava nunartik suli “Europa ilaattut ataannarnissartik kimigiiserfigiinnaraat, nunallu inoqqaattut silarsuarminik paasinnittaasertik puigupassuunnarlugu, nunallu inoqqaattutilisimasat puiguunnarlugit...taamaakkaluartorluqanorluunniillu pisoqarpat oqaatsitik attiinnarumallugit!”⁸ Saameq naalakkersuinikkut atuagarsortoq teori-mik ilisimasalik Rauna Kuokkanen ilanngullugu oqaatigaa, Kalaallit Nunaat apeqqusernarsinnaasumik killifimmiltoq Namminersulernermik inatsisitaani piviusunngortikkiartornerata ingerlarnani, aalajangiinissaqtamatuman, Nunap namminersulivinnissamik oqaluttuassani sunnertussaammagit, minnerunngitsumik, danskit suliffeqarnikkut aqqissuussinermikkullu ingerlaasiat aamma naalagaaffittut periarfissaasut eqqarsaatigalugit.⁹ Kalaallit 83 procent-ii illoqarfinni Nuummi, Sisimiuni Ilulissanilu najugaqartillugit, taakkunaniilu arlallit danskisut kalaallisullu oqalutsillugit, taamaallunilu ulluinnarput massakkut pitillugu assigiinngeqisunik tunulequtaqartinneqarlutik, soorlu oqaatsitigt anguniakkanut tunngatillugu aamma nunarsuarmut siaruaneq eqqaarsaatigalugu, tamannami Qeqertap qanga oqaluttuarisaanera tarrarsorfigisariaqarmagu siunissamilu kinaassusiliisariaqassalluni.

Kalaallit Nunaat qanga avinngarusimalluni, piffissami nutaanerusumi tusagassiutikkut eqqumiitsuliornikkut aamma saqqummersitsilluni suliatigut, soqutiginarpoq ilisimatusarfigalugu misissussallugu, eqqumiitsuliornikkut oqaluttuarisaanera immikkuuffaarittoq, kinguaariillu akimorlugit oqaatsitigt anguniakkanut, taaliortarnermut tusagassiutikkullu kusanartuliornermut assigiinngeqisumik inissisimammat. Kalaallit assiliisartuat Ivínguak' Stork Høegh (in. 1982) Nuummi najugaqartoq Kalaallit rap-mik isiginnaartitsisarfiat isumassisittarpaa imminut assilisat digital-mik suliareqqitat katersat takutittarpai, titartakkat akerliusumik oqariartuutillit avatangiisinullu sanaartukkaminut tunngatinneqarsinnaasut nammineq inuttut illoqarfimmi assilisani qaleriaartut atorlugit. Ingerlaqqikkutta, saqqummersitami 2016-mi *Assiliaq – The Word*, Nuummi najugallit Lisbeth Karline Poulsen aamma Niviaq Korneliussen allaqatigillutik ilisimasanillu avitseqatigillutik suleqatigisssimapput, assiliillutik, tusagassiutikkullu atortut akulerussukkat atorlugit, assinganik oqaatsit attaveqaqatigiinnerat atorlugit, oqaatsitigt politikkikut annertussutsimik inoqatigiinnut aggulukkamik tunngasutigut Kalaallit Nunaata Danmarkillu akornanni takutitsisut. Uani allaaserisami ukkatarineqarpoq eqqumiitsuliorut qanoq illutik tusagassiutit aallartittarneraat qanutut nutaaliorlutik oqaluttualortarnersut aammalu kusanartuliornermi aaqqissukkamik attavilertarneraat silaannarsuarmut arlaanniittumut sumiiffimmullu arlaannut inissitamik pigineqalersillugit – immikkut ittumik takutillugu qanutut teknikkikut misilittaasoqarsinnaanersoq tusagassiut ammatiinnarlugu, immiussisarfiet takussaasut qernertut atorlugit, Christina Sharpe siunnersuutigaa, init aalajangersimasut isiginnittaatsillu, najukkap najugarileqqinnissaa/najugarineqarneranutaamiktakorluuineq/takorluuineq atorlugu sumiiffimmik aalajangersimasumik angerlarsimaffimmilluunniit takunneriaaseq nutarterlugulusooq.¹⁰ Taamaalinerani saqqummersussaq tassaavoq, tusagassiutit tassaammata savituut tigussaasumik inuttut nammineq susassaqarnissamut, inunniq attaveqaqatigiinnerput inooqatigiinnullu takorluuisinnaanerput attavilersikkaa, tamanna pisariaqarmat angerlarsimaffimmut isiginnittaaserput tikkuartuisumik sanarfigeqqissagutsigu (nuna).

Nunama oqaluttuassartai

Sumiiffigisap ilisarnaatai kinaassuseqaleriartuaartarput oqaluttuassartai oqaluttuaallu aqutigalugit. Oqaluttariarsornikkut oqaluttuarsiarisimasallu Kalaallit Nunaannut pigitinneqarsinnaasut pingartaulluinnarput, Kalaallit piorsarsimassutsikkut eqqaamaasaat angoqqinneqassappata, inuttut ataatsimoortumillukinaassuseqeqqarsaatigalugu. Toqqortanikpassussilluni Pia Arke eqqumiitsulioruni siullersaalluni aqqutissorpai sumiiffigisap ”oqaluttuassartaarai”, oqaluttuat nunap aamma nunarsuarmioqatigiit

sinnisoqarfisa akornanniittutut oqaatigineqarsinnaasut, danskini oqaluttuallammattut inissimasut oqaluttualiaat qitiutikkunnaarlugit. Tusagassiuititigut unikkaarfik tassaaneruvooq oqaluttuarisaanikkut sinnisoqarfut aamma ulluinnarni misigisartakkut akornanni pisartut isumaqatiginninniarfigissallugit aamma sumiiffigisap angerlarsimaffiullu nutaamillusoq isumaqatiginiassallugu. Kalaaleq assilialiorluni eqqumiitsuliortoq Ivínguak' Stork Høegh (in. 1982) assingusumik attavilersippai najukkami aamma nunarsuarmioqatigiinni ilisarnaatit graffiti-tutullusooq pissutsinik ersersitsisoq, ilisarnartulionnikkut assillu kinaassusersiortut kattunnerisigut, taakualu ataatsimut ilisarnaatigivaat "naakkittaatsumik aamma aqqusinermi takusartakkatsinnut eqqaanarsinnaasumik, taamaalineranilu aamma qituttunnguullutillu ajortiasuullutik."¹¹ Eqqumiitsuliortorpassuit Namminersornerullutik Oqartussat kingorna kinguaariisut assigalugit Høegh-ip eqqumiitsuliornikkut ilinniarnini Danmarkimi pissarsiavaa siullermik Aarhus-mi Kunstakademi-mi(2004–09) kingusinnerusukkullu Teknisk Skole-mi København-mi(2012–14),tassaniassiliartaliornermuttunngasumik ilinniarpooq. Høegh-ip assiliartaliai pingarnerusumik assilianik digital-inik katersanik tunngaveqarput aamma negative qalipaatilorsorlugit, taamalliluni "Kalaallit Nunaannik" piorsarsimassutsikkut, inuiaqatigiittut avatangiisitigullu pinngortitsut ersersinnarlugit eqqumiitsulialiani saqqummersillugit aperivai: "Isumaqpunga pingaaruteqartorujussusoq, eqqumiitsuliornikkut inuit oqaluttuarfigissallugit, kinaanerluta, sunalu asaneripput, qanoq ittunik ajornatoriuteqarnerluta maani Nunatsinni-inuttut aamma naalakkersuinkkut alajangersakkat eqqarsaatigalugit (Uagut sinnerluta alajangersakkat)".¹²

Soorlulusooq Pia Arkep "Ethno-aesthetics,"-imi nassuaatigigaa Kalaallit Nunaat marloriaammik isertinneqarsimavoq sinnisoqarfissuarmut aaqqissukkamut taaneqarsinnaasumik "eskimo orientalisme", tassanilu kalaaleq inissitaavoq taamaassorisamut qangarnisamut "inuit pinngortitami" inuusut ataqqinartut saassussilernanngitsullu; danskit inuiaqatigiittut alianaallisaanerat, kusanartumik anguniagaqarlutik qalipakkat, aamma Kalaallit Nunaata atuagassiaqarnikkut saqqummiunneqartarnera, pinngortitamik, sumiiffimmik aamma inunnik ataasiusutut saqqummersitsisut, Kalaallit Nunaanni eqqumiitsuliornikkut aalajangersimasumik takussaasumik sanaartoriaaseqarlutik saqqummersitsisarnerit 1970'kkut tungaannut sunniuteqarsimaqaat.¹³ Arke nalimini eqqumiitsulioqataalu ujartuisimapput inuttut susassareqatigiittullu oqaluttuarisaanikkut misilitakkat aamma kinaassuseq nutaamillusoq nassuiarniarsaralugu. Assilialiat assingusut assersuutigalugu takuneqarsinnaapput assilissanik saqqummersitsinermi nangittaqattaartumi *At Home we belong* (2016), tassani kalaaleq eqqumiitsuliortoq Inuuteq Storch (Sisimiut aamma København), kalaallit ulluinnarni nutaamik inuuneqalernerat – inuiaqatigiittut inuusaasiat



14

Ivínguak' Stork Høegh
Yells, 2016

allattugaatigineqalerput Europamiut atuisartutut piorsarsimassusiat naapertorlugununatsinnuteeqqussukkavut(s.a.bilit,cyklit,skateboards-it) nunap pii Storch-mit pinngortinneqaqqittut sanaartukkatut avatangiisit atorlugit. "Avataaniik pisianik eqqussuinersuarput pissutigalugu nunarsuup sinneranut ammasumik isiginnittaaseqarpugut, avammullu tunisavut amerlanngimmata nunarsuarmiut uagutsinnut ilisimasakitsuaraapput.Tamannakingunervaa(a)nunarsuarmioqatigiinnit akuerisaanissarput pingartinneqalermat."¹⁴ Storch-ip assilialiai imminut ilisimasaqnerunissamut kajumissaaripput: init unikkaarfiusut aqqutigalugit nunarsuarmioqatigiit isiginnaartuunnissaannik takoqqupput, taakkua aqqutigalugit ataqqinassusermik tunisigamik isumaqatiginninniarnerit Europamiut piorsarsimassutsikkut naalagaaffigisaannut, nutartaqanngitsumik, itsartut inuuneq aamma illoqarfimmi misilittakkat.

Nunap angerlarsimaffigisap katitikkatut saqqummersinnera – oqaluttuarisaanermit, kinaassutsit aamma sinnisoqarfut – tassaavoq oqaluttuarnermik sakkugisaq, Ivínguak' Stork Høegh ip suliaani tamakkiisumi.Digitalimik assilialiat nangeqattaartut *My Home, My Community* misissorpaa Kalaallit Nunaat qanoq inuuffigineqarnerosq, malugineqarpoq,nunap piinut sanarfineqarpoq nalunaaqqutsergauallunilu. Høegh ip nammineq (imaluunniit atukkani) assiliani ilanngussuppai, digitalimik periarfissiineq tamakkiisumik atorluarlugu, digital-mik assilisat atorlugit nutaamik ikiarissitaartumik oqaasiliorluni aamma oqaluttualiorluni. Assilialiat *My home*-mi aaqqiangiinnginnermik misigisaqartitsippu, Kalaallit Nunaata avataniit paasineqarnera aamma misigisatut aalajangiisutut pisuusoq akornanni. Eqqumiitsuliortup assinga negativ-liaq taartoq tungujortumik qalipagaq takutinneqarpoq issittumi iluliamut nilleqisumut pulatinneqarsimasoq, Høegh illoqarfittut angerlarsimaffigisa, illut qalipaatigissut saavaniillutik aalisariutit maskiinaatingerlataqaratikingerlasut.Assilialipersersarpaa naalagaaffiup inuiaqatigiit inuunerannut tunitsiviillu aningaasaqarniarnerinut akuleruttussaanngittumik piuartitsiinnarnerat–piorsarsimassuseq, inuiaqatigiitaammaavatangiisit,taamaalluni issittuni pisuussutitaamma inuuniarnissap tamakkiisumik nammineq oqartussaaffiginera aamma sunnerneqarmat attavigalugillu aatsitassarsiorneq, aalisarneq aamma ujarassiorneq. Høegh arlaleriarluni sociopolitik atorpaa oqaluttuaminut sanarfillugit,kalaallinit isumassarsiat–rap-imik isiginnaartitsisarfimmiit. Kalaallit hiphop-mik nipilsortartut aamma rapperit soorlu Nuuk Posse, Chilly Friday (Malik Kleist aamma Alex Andersen), aamma Prussic (Maasi Pedersen, Peand-eL, aamma Don Maliko), taallat atorlugit kinguaariit utoqqaanerit oqaluuniarlugillusooq atortarpai imarisamigut inunnik isumaginninnikkutkinguaariilluakimorlugitsunniutasutsuliariniarlugit, soorlu imminortarnerup sunniutai, kinguaassiutitigut atornerluineq, imigassaq aamma ikiaroornartut inuiaqatigiinni issittormiuusunit

sunniutaat eqqarsaatigalugit. Malik Kleist allappoq: "Nunamik pingaartsilluta allanneq ajorpugut...taallavut inummut tunnganerupput aamma sakkortunerupput."¹⁵

Yells-mi, Høegh najoqqutassiorpoq etnografisk-mik aamma nunarsuarmioqatigiinnit ukkatarineqarnera attavilersillugulusooq, taamaaliorporlu "susassareqatigiit takullugit"¹⁶ qulequtaasut sammisallu akornanni. Eqqumiitsuliortumit Imminut assilisaq iikkakkut qalipajartutut ittumi nueriataarpoq inisseriataarlatalu nunami illoqarfimmi avannarpasissumi, qitulisarsimalluni silaannaata nipaa pikataasumik nipeqarpalunnera aqqutigalugu. Eqqumiitsuliorneq pillugu oqaluttuarisaanermik ilisimatusartoq John Berger siunnersuutigisimavaa, assiliartialiat ataasiakkaarlugit timitalissagaat takunneriaaseq, kisianni assimik ataatsimik paasinnittaaserput aamma nammineq isiginnittaasitsinneersuulluni.¹⁷ Høegh-ip suleriaasia aamma sinaakkusiukkamik paasinnittaaseq assingusinnaasoq upparuarterpaas isiginnaartup peqataanerulluni suliaqartikkusullugu, nammineq isigisaminnik apeqqutilliisinnanertik atortikkusullugulusooq. Qitiusumik sinaakusiliap avataatigut inissaqartinneqarpoq abstrakt-mik pilersitat: sinaakkuserlugit kiinaliat isikkui "kunissuupput" imaluunniit "nilliapput" qitiusumik sammisamut. Eqqumiitsuliortoq ingerlaannartumik paasisaareerpoq, namminerlu misissoramiuk: "Nuannarisarakku imminut atorlunga, oqaluttuartutut imaluunniit takutillugu, sunarpiaq "takusimaneriga" inuit inuiaqatigiimminnut qiusaariaataat takorusullugit. (Nuuk)". Eqqumiitsuliortuni suliap qanillattoqquvaatit sukumiisumik misissoqqullugu,Kalaallit Nunaat assigiinngitsunikisikkivilerlunitakullugu tusarnaaqqullugulu, taamaalineranilu alianaallisaarnaveersaarluni tarrorsornaveersaarlunilu isigeqqullugu. Nunasiaatajunnaarsitsinermik eqqarsartariaatsit eqqumiitsuliortunut allanut unammillernarput inummit sinniisuusumiik, ukkatarineqartoq inummut paasinnillunilu nassuaassisinnaasumut illuartinnejarmat.

Høegh'p assiliartialiorluni katersugai taallatut ipput takussutissiaallutillu nipiliortuullutik, soorlu graffiti aamma rap – kinaassusinnut susassareqatigiinnullu uppernarsaasut, kalaallinut saaffiginnillutik oqaluttuartut allaallumi nunarsuarmioqatigiinnut isiginnaartunut oqaluttuarlutik. Nangeqattaartuliamini *My Home*, eqqumiitsuliortoq ataatsikkut assiliartuuvoq, assiliartuulluni, isiginnaartuulluni. Ukiuni kingullerni digital-mik tusagassiuutitigullu eqqumiitsuliorneq " qanigisariittut inuttullu ilisarisimaqtigiiittutut isersimaffiusumillusooq misigissutsikkut inooqatigiinnikkullu isummersortarnikkut allattorsimaffittut" paasineqartalersimapput."¹⁷ Nunap inoqqaavisa digital-mik tusagassiuutikkullu eqqumiitsuliorerat ilanngullugu aamma summineqartarpuit sumiiffittut inissillugu tassanilu nunap inoqqaavisa oqaluttuaasa misissornissaat, oqaasii, ilisimasat suminngaanneerner, oqaluttuat aamma siunissamut tunngatittarlugit



15

Lisbeth Poulsen
Tupilac, 2016

takorluukkak.¹⁹ Ivínguak' Stork Høegh'p eqqumiitsuliorluni ketersai sammisani aggulullugit inissitat, nunap isikkua aamma timit Aka Høegh p imminut assilialiorneratigut, qalleraattumik teknikilersuinikkut Pia Arké p nunap assiliorneratigut, takorlooqqitat; ketersallu, negativit tarratut ersittut aamma qallikkut kigartuilluni timiliornikkut aamma nunap ilaa Anne-Birthe Hové p ujaqqamik kigartuilluni assiliaani. Arnat pineqartut arlalitsigut nammineq timertik atortarsimavaat assiliaq allanngortinniarlugu, aggulunniarlugu, takussutissiarineqarnerata ingerlarnani akuleruffiginiarlugu. Ukua takutinniakkat killormoortui nunasiaataanermi takorluuinermut inissitaapput, katersani sinneqartoarluni takussutissiaralugu, ilaqtariiussuseq annertuumik piiarnera ataqtigisiillugu, assiliat oqaluttuartereerlugit, taamaalineranilu sorlaqarluartumik ataatsikkut ilisarisimallutik attaveqaqatigiittut, sumiiffimik misigisaqtitsisut takorluuisitsereerlugit. Ivínguak' Stork Høegh'p pinnguarlunilu unamminartumillu ilusiliai imminut sinnerluni takutitsisussat pisortatigoortumik inuttullu killeqarfiusut piiarpai

qanilaassusermillu nutaamik inissalerlugit aammalu pisortatigoortumik oqaloqatigiinnissamik ammaalluni.

Allattugaatit salitat nutaamik inissaliisut

Sumiiffit pillugit inuttut pisortatigoortumillu oqaluttaatsit ajalusoornerat aamma suli allamik tarrorsorfeqarput suleqatigiilluni projekt-mi *Ordet/(-assiliaq)*, tamannalu tuluttuunngorlugu nutserneqarsinnaalluni "oqaaseq" kalaallit atuakkioruanit Niviaq Korneliussen aamma kalaaleq assiliisartoq Lisbeth Poulsen. Saqqummersitsinermi uani Nuuk Art Museum-mi januar 2016-mi ingerlanneqartumi tusagassiuutit allattarisorluni saqqummersitat ikkussukkanut akulerussorlugit, assilissat, taallat aamma video-liorluni eqqumiitsuliat aamma heuristik atorlugu oqaatsit sakkugalugit oqaatsisigut piorsarsimassutsikkullu oqallinnerit aallartissaqqillugit nunap killeqarfii akimuinnarlugu. Soorlulusooq qallunaat ilisimatuuvisa ilaat Kirsten Thisted-ip nassuiaaraa, Namminersornerullutik Oqartussat inatsisitaavat 1979-miit atuutilerneratigut kalaallit oqaasiisa ilumuussusiat nukitorsarniarlugu suliniutigineqalersoq.²⁰ Tamanna pitinnagu kalaalerpaaluit nammineq kinaassusersiortut perioriartorsimapput qallunaat oqaasi kulturiallu ataaniillutik. Nunasiaataasutut pisimasut ilaartornerisa kingunerisaannik kinaassutsimik anguniagaasut aamma oqaatsitigut akuerisaaneq imaannaanngitsorujussuarmik inissipput, namminiilivinnissamillu oqaluttuat assiginngeqisut pinngortitaallutik. Poulsen oqaatigaa: "Oqaatsitigut anguniakkat nassuaassersorneqanngillat, ingasattajaartumik timitaqanngilaq aamma naliginnaasumik akerliusumik naleqalersitaasarpq; oqaatsitigut Anguniakkat ineriaartorsinnaapput, ataatsimoornermik misigisaqtitsinnaapput, nutarterillutik ineriaaviusinnaapput, assiginnngitsunik amerlasuunik naleqarsinnaapput".²¹ Poulsen-ip siunnersuutiga oqaatsit tassaasariaqartut assiginnngissitaartut, killileruminaatsut, sanarfineqaqqinnissaannullu ammasariaqarluta.

Misigisaq pineqartoq tarrorsornertaqarpoq sinaakkutissami ammaannartumi, oqaaseq *ordet/(-assiliaq)*, imaangnilaq oqaatsitigut ajornartorsiutaasoq aaqqinniarsarigaa, sinaakkutissatununa killiliussaq annertusiinnarniaraa. Katersat assiginnngitsut allagartallit aamma oqaluttuarneq kalaallisut, danskisut aamma tuluttut saqqummersitami tamakiisumik takutinneqarpoq; Assiliat ikkussukkat sinaakkutilerlugit nivinngarneqassapput, ruujorinut igalaaminermik sanaanut iikkamullu seqerserneqarlutik. Inuttut privat-millu oqaluttuat, allaallumi taallat asanninnilersaarutit, saqqummersitsinermi tamarmiusumut ilanngutsitaasimapput, oqaluttuat ilaattut aggukkatut nunasiaataasimanermik kingornussat aamma ulluinnarpalaartumik isumaqatiginninniarnerit. Taallaq assaannarmik allataq Korneliussenmit, "Ilinnut oqaatsit ilitsoqqussat "[For you, my mother tongue]", imatut

nipilimmik: “Uaguujuassaaq / Aajuna ilinnut neriorsuutiga [It will always be the two of us] / This I promise you.” Seqersittagaq oqaaseqatigiinnik misigittaatsunik aallakaatitseqattaarpoq soorlu imaattunik: ”Qujanaq, qujaannarpunga race tunngavigalugu sillimmmasernera akitsoqinaaq.” Isiginnaartut kajumissaarneqarput peqataaqquellutik, nammineq oqaatsit pillugit isumartik annisoqqullugu (Soorlu assersuutigalugu ”Qallunaat tamarmik pisuupput”), assiliaaqqtat sinaakkuteeraanut nivinngarneqassapput. Saqqummersitsineq atuarneqassaaq puaasap iluanut nalunaarummik ikisisoqarnikkut, tamanna atorneqarsinnaammat siunissamut tunngatillugu nalunaarutiginiakkanut imminut allanulluunniitnassiullugu,inissalerlugu piffissalerlugulu,malugeqqullugu maannittooqarmat, takorluuisinnaalluni aamma uterfissaqarniassagami. Filmiliortoq Hopi-ermioq Victor Masayesva innersuullugu nunap inoqqaavisa tusagassiuutnik digital-iusunik misileraasарneq pillugu Tlingit, kurator-i ilisimatoorlu

Victor Masayesva allappoq, ”misigissutsit tamakkerlugit misigisat (suulluunniit misigisat, ileqqutoqqanit pinngortut allarpassuartigullu, taakkummaat ullummikkut nunap inoqqaavitut inuunerput pillugu paasitikkaatigut) pileqqaarneraniilli kusanartulerineq pitsangorsarlugu nassuaasersonrugillu.”²² Misigissutsit ilattooqqasut sorlannilluarsimasullu kinaassutsimut sorlernullu ilaaneranut inissaqaleriataarput tusagassiuutit aqqutiginerini nalitsinnut tuttsitaallutik oqaluttuanillu nutaanik piliaralugit. Poulsen Nuuk akimorlugu graffiti-lianik assilisaarisimavoq, taakkualu atorneqarput erseqqissumik ilusilerlugit ilisarnaasiorlugit inuit allatut isumallit anisitaaninerinut takussutissiaralugit. Poulsenip oqaatigivaa: ”Inuit tiguarriarlugit assit tupinnaannartumik atorneqarsinnaapput. Assit Nuummeersuttorsuusaneersut blokkineersullu oqaluttualiamik unikkaaripput inuusuttut pillugit, inuusuttut nunarsuarmik isiginnitaasiat takutinneqarmat. Allanertat oqaasii sumininnguamilluunniit ajornartorsiutiginagit atuinnarpaat oqaatsit pinnguaralugit, sunalu allaaserineqarsinnaasoq isumassarsiffagalugu.”²³ ”Assilialiat” uumasunngortinnejartutullusooq pilersippaat nipit, kissaammerneq, ilassinerit aamma misigittaanneq. Nutartaqanngitsut oqaatsinut oqaaseqatigiinnullu immersukkanut pulaterlugit ilaatigut immikkut malunnarsinerullutik: ”Tupilak” aamma Eskimo iterit!”. Inuit oqaluttuatoqaani tupilak akiniaasuovoq uumaassusilitut uumassuseqanngitsutullu katitigaq, assiliaq kingorna pissusermik naleqassutsinillu kulturi allaminngaanneersut aalajangiutigalugit, naak nammineq piorsarsimassusertik pigisatut attatiinnaraat, assilialiaq kingusinnerusukkut nunap saqqarmiussaattut assigiinngitsunik ilusilersugaallutik. Oqaatsit oqaaseqatigiillu taamaattut allattugaatinik salitanik pilersitsipput, uppernarsaattakkukkiartuaartumik aggukkamillu kinaassusiligaalluni – piorsarsimassutsikkullu naleqqussalerlugu, imminullu atanilerlugit katersugaallutik.

Assilissat tamarmik pisortatigoortumik eqqumiitsulianik katersugaasiviup avataanni assilisaapput, Nuummi sanaartuukkatut avatangiisitavataatigut. Poulsenip iikkatnalunaqqutsikkatqaavilupisarivai, igalaaq arlariinngorlugu sanaaq ilanngullugu, isiginnaartup nalaaniit ersernerlussilluniunap isikkua”innarlerneqanngitsoq”isikkiveerutsillugu. Takussutissiat pineqartut uparuartorpaat assililianik alianaallisanertut oqaasiliatik, Kalaallit Nunaata takussutissiatut oqaluttuarisanera Europamiut nammieq takorluukkalersaarutitut ikkussartik atorlugu issittumi inornarsisitanngorlugu. Qallikkut takussutissat isikkivimmii pingaernerulersimapput *Wake Up Eskimo-mi*. Igalaartaa ersarittunik qitsuinernik kigartuinernillu qalleqqavoq, taannalu takussutissaavoq filteritut imaluunniit assiliiviup linse-attut, taanna aqqutigalugu paasinnillatalu naleqqiussisaratta. Iikkanut titartakkat maani sammineqartumisut saqqummersitat, pisortatiguunngitsumik suliffeqarfiumngitsunik inissat eqqumiitsuliornermut oqaatsitigullu tunisassiornermiatorneqarsinnaasut, tassanilu kigartukkut kusernerillu naliginnaasumik ilisarnaataapput qaqqumulluunniit piiarneqarsinnaanngitsut, ulluinnarput pineqarmat, inuunerpullu. Assilialiat pineqartut aamma atuakkiortuisa kiinaasa peqannginnerat qisuarciartippaatigut sumiiffigisap ilimagisamik oqariartuuta. Nukissat taakkua saqqummersitsivimmi pulaartumut namminerisamik isumavianut nuulluni, pisortat piviusuunngitsumik iluatsilluartumillu inuttut oqaloqatigiinnissap aquppaat.

EQQUMIITSULIORNEQ - To Make Something Strange

Apeqqutitsukuaasuteeqqarsaatigalugit ilumuussuseqoqallisaaffulluarpoq, tamatumani lu qalliuneq arlalitsigut paasiuminaallisippaa. Misikkarissuseqammanerlu oqaatsinuttusagassiuutikkut eqqumiitsuliani nunasiaataasimanermik isumaginninneq pakkutaarluartarpaa una siunertariinnarlugu,pisortatigoortumikpissanganeqeqqumiitsuliornikkut, oqaatsitigut kinaassutsikkullu saqqummersissallugu, oqaloqatigiinneq avammut saatillugu annertusisaq nammieq inuttut oqaatigisat aqqutigalugit. Ersariffaarittumik sinarsuata killinga pingaarnersiorlugu eqqartorpaat hawaiermiup aamma samoarmiup tuagassiuutitigut teoretikeritaalliorlorlu Jason Lewis oqaluttuat”nunapinoqqaavisiunissami piviusuunngitsumik” – “assilissat oqaluttuallu nunap inoqqaavinit atorneqartut siunissaq oqaluuseriniarlugu: Kikkut iluaniippat, inuttut qanoq ittuuniarpat, aamma inuiaqatigiit qanoq ittut pilersinniarpaat.”²⁴

Oqaaseq eqqumiitsuliorneq tuluttuumut nutserlugu isumaqarpoq “eqqumiitsuliamik sananeq”. Sanaartukkat eqqumiitsuliat tamakkua immaqa, akerleriinnermik pissanganermillu pakkutaarinnittut, nunasiaataanermik imminut naapertuuttumik tunngavilersuilluni eqqarsartaatsikkut takutitsiviupput, taamaalilluni Miki Jacobsen-ip kigartuilluni allagarsiussaa qanillattorneqarpoq: eqqumiitsuliornikkut

oqaatsit qanorluunniit oqaaseqaraluaraanniluunniit tassaammat, inissaq arlipassuarnik imalik tassaasunik eqqaassutissat, kinaassutsit aamma takorluukkallu pinngoriartortut. Tusagassiuititigut iniusut, soorlu oqaatsit imaluunniit avatangiisit sanaartukkat, allangorsinnaapput iliuusseqarnikkut nammineq – ataatsimulluunniit oqaatsinikkigartuinikkut. Imminut assilissatut illuni tusagassiuitit aqquaapputi ikkanut titartakkat aamma assit katersat allanngortinniarlugit, isummersortaaserput aamma immitsinnut qanoq paasinerluta, timivut, ataatsimoorfivut aamma inoqutigiittut susassareqatigiinnerput. Angerlarsimaffigut nunap assingani taamaallaat inissismassanngillat, toornertut nikinneqajortutut, kisianni tassaasinnaavoq angerlarsimaffik assiliartalarugu – mobilit peqatigiiffisigut kattunneqarlutik, nutaamillusooq sananeqaatinut malittarisassiullugu, periarfissalerlugu isumaqalersillugulu.

Kalaallisunngortitaq Per Kunuk Lyberth-Lyngé

¹ Staffan Carlén, "Miki Jacobsen: Staffan Carlén mit apersoneqartoq," *Qangattarsa Qangattarsartigut: ullutsinni eqqumiitsuliorneq Kalaallit Nunaanni/ The Flying Kayak: Contemporary Art From Greenland* (Helsinki: Nordisk kunstcentrum, 1993): 91.

² Quijamasuppuna oqaloqatigiinnernut paasissutisaasunut aamma siusinnerusukkut ilisimatusarnerit eqqumiitsuliortunit, isumassuisunit aamma ilisimatuunit Kalaallit Nunaanni, tamatumani ilanggullugu: Nivi Christensen pisortaq, Nuuk Kunstmuseum.; Kuratorisk action, siusinnerusukkut Pia Arke pilligu ilisimatusarnerinut; Kalaallit atuakkiaanik ilisimatusartoo Kirsten Thisted, Købehavnip Universitetia, Assilialioraq Inuiteq Storch peqataaffigimmagu *Among All These Tundras; isiginnaartitsisartut eqqumiitsuliortoq isumassarsiffiginaqisoq Jessie Kleemann; assilialiorut atuakkiortullu Ivínguak' Stork Høegh, Lisbeth Poulsen, aamma Niviaq Korneliussen, taasakka Kalaallit Nunaanni tamarmiullutik erniinnaq naapikkusutakka, eqqumiitsuliornikkut suliai aamma oqaloqatigiinnernu paasisimasarpasui matuminnga allanninni iluaqtigeqisakka.*

³ Taaguut "Grønland" siullmeerutaasumik nassaarineqqaarpoo Erik Thorvaldssoh mit (c. 950-1003), taanna aamma ilisimaneqqaarpoo Erik Aappalaartoq `tutut. Kalaallit, taamaattoq, numartik taasarpaaat Kalaallit Nunaat. Takujuk: Robert Petersen, "Nunasiaataaneq siusinnerusukkut nunamik nunasiaataasimasumit isigalugu," *Arctic Anthropology* 32, n° 2 (1995): 121.

⁴ *Kalaaleq* (ataasersiut) Inummut kalaallit Nunaanneersumut tikkuartuivoq imaluunniit inummut kalaallinit suaasalik; qasseersiutaat tassaavoq *Kalaallit*.

⁵ Kalaallit Nunaata Namminersorulerinissamat inatsisa majip aallaqqaataani 1979 akuersisutigineqarpoo, siuertarismavaa inatsisitigut allannguutissanik pilersitsalluni, kulturikkut naalakkersuinikkut aamma kalaallit inuaat tungaaniit imminut oqartussaassusermik pilersisoqassalluni.

⁶ Pia Arke, "Ethno-Aesthetics / Issiavait marluk akornanni issiasinnaaneq sapernagu" ARK (Aarhus), n°17 (1995).

⁷ Rauna Kuokkanen, "Inuit nunaminni namminersortuunerat" *Northern Public Affairs* (Juli 2017): 46.

⁸ "Nunap inoqqaavisa aamma qilammiup ilisimasaat – Dr. Karla Jessen Williamson," Weweni mi nunap inoqqaavisa ilisimasorsuartaasa nangeqattaartumik oqalugiaqattaarnerat, University of Winnipeg, Winnipeg, January 28, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=m2r3ZmcF5fc&t=4s>.

⁹ Namminersorerasut inatsisaata tunngavia pingasusut, tassaapput: aatsitassanut pisinnaatitaaaffik, kalaallit inuiaattut, nunap inoqqaaviserut inuit eqqartuussiviini akuerineqarnerat. Kuokkanen, "Inuit namminersortuunerata ujartorneqarnera," 46.

¹⁰ Christina Sharpe, *Aquata qalalianera: Qernertumik ameqnarneq aamma piuneq* (Durham: Duke University Press, 2016), 22.

¹¹ "Ivínguak' Stork Høegh//5.3-28.3 2016," Nuuk Art Museum, kingullermik allanngortiterput Feb. 26, 2021, <http://www.nuukkunstmuseum.com/en/exhibitions/ivinguak-stork-hoeegh-53-283-2016-eng>.

¹² Ivínguak' Stork Høegh, atuakkiortoq email ikkut allaqatigalugu, February 5, 2020.

¹³ Takujuk: Arke, "Ethno-Aesthetics"; aamma Kirsten Thisted, "Nunap inoqqaavip timaa sinaakkutissaajarlugu: Ethnography, Nunap isikku aamma Pia Arké p eqqumiitsuliorneoranat ataqqatigiinneq," *Nordlit* 29 (May 2012): 279–98.

¹⁴ Eqqumiitsuliortup nittartagaaniit. "Inuuteq Storch: Angerlarsimaffitsinneersuvugut," kingullermik allanngortinnejarpooq Feb. 26, 2021, <https://www.inuuteqstorch.com/at-home-we-belong>.

¹⁵ Jakub Christensen Medonos, "Inuit kulturikkut ikinnerussuteqartut kigutituk nusikkaangamikkit" ("When subculture bares its teeth"), in *Kalaallit Nunaanni meeqqat inuustullu - taallianik katersukkot Kahlig and Nina Banerjee, eds.* (Nuuk: MIPI, Ilisimatusarfik, Milik Publishing, 2007), 164–74, 379–80.

¹⁶ Faye Ginsburg, "Inuit aqunneqarsinnaanngitsut sulifeqarfinnut inisisitasarerri: Siunissaq Anthropologý mik takuneqarsinnaasoq nalunaarsorlugu" *Ethnos* 63, n°2 (1998): 175.

¹⁷ John Berger, *Assigiiningitsunik takunnissinnaaneq* (London: BBC, 2012), 10.

¹⁸ Atuagarsornikkut nutaunerusumik oqaaseqatigiillat assigiiningitsut, misigissutsinut qaninnaqatigiinnikkulut kulturikkut politikki, ingammik arnanut tusagassiuititigut tigussaasumik piissaaneqalersiniarnermut tunngatillugu, takujuk: Sara Ahmed, *Cultural Politics of Emotion* (London: Routledge, 2004); aamma Lauren Berlant, "Intimacy: A Special Issue," *Critical Inquiry* 24, n°2 (Winter 1998): 281–88.

¹⁹ Takujuk: Candice Hopkins, "Digital` ikkut ingerlatigtut akulerunneq: Nunap inoqqaavisa Nutaamik Tusagassiuititaani," *Nuussatsinikkut, Ilequtoqqaq aqqutigalugit, Technologi aqqutigalugit: Nunap inoqqaavisa tusagassiuitaat nutaat, kulturimik takuneqarsinnaasumik misissusiisoq*, Melanie Townsend, Dana Claxton, aamma Steve Loft, eds. (Banff, AB: Walter Phillips Gallery, 2005); aamma Candice Hopkins, "Pivot uagutsinut atalersilligit": Nunap inoqqaavisa digital` imik oqaluttuaat kusanartuliarlugit," *Leonardo* 39, n°4 (2006): 341–44.

²⁰ Kirsten Thisted, "Taallat orsumit pisut: Aningaaqasarniq killissimaartoq, aamma kinaassutsit qangarujussuarnisat ullutsunni atuakkiornikkut eqqumiitsuliornikkullu takussaanera, *Sámit Eqqumiitsuliataat kusanartuliallu: Ullutsinni isigneigarnerat*, ed. Svein Aamold, et al. (Aarhus University Press, 2017), 267–296; 284.

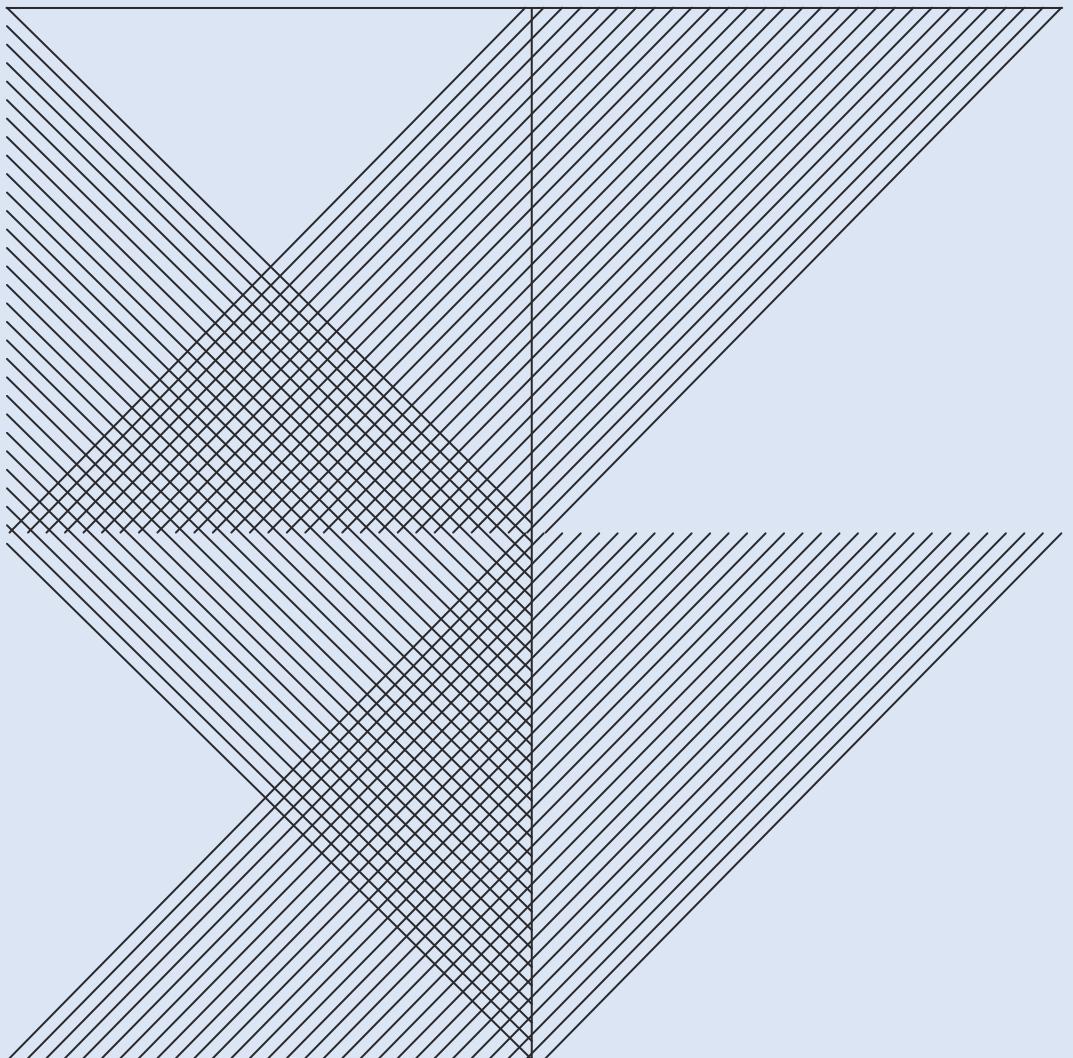
²¹ "Nuuk Art Museum suli oqaatsinik saqqummersitsisarpooq," *Kalaallit Nunaata Radioa*: Greenlaic Broadcasting Corporation, kingullermik allanngortinnejarpooq Feb. 26, 2021, <https://knr.gl/da/nyheder/nuuk-kunstmuseum-udstiller-stadig-ord>.

²² Hopkins, "Nammieq pigisussangornerat," 342.

²³ Lisbeth Poulsen, Atuakkiortumut email eq, November 17, 2020.

²⁴ Jason Edward Lewis, "Siunissaq piviusunngitsoq: Jason Edward Lewis TEDxMontreal imi," TEDx Talks, September 20, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=cwkyuUALKJc>.

SONDER LE CHEZ-SOI: L'ESTHÉTIQUE VISUELLE DES KALAALLIT DANS L'ESPACE NARRATIF PERSONNEL ET COLLECTIF



Charissa von Harringa

La langue du Groenland est au cœur même de notre culture [...]. Les personnes âgées parlent d'une manière, et les jeunes d'une autre, mais en fin de compte, nous parlons vraiment tou·te·s la même langue. Ce que je veux dire par là, c'est que c'est la même chose pour l'art.
— Miki Jacobsen, artiste visuelle kalalleq¹

L'art contemporain au Groenland²

L'art contemporain de Kalaallit Nunaat³ est porté par une jeune génération d'artistes et d'écrivain·e·s issu·e·s de l'époque du référendum sur l'autonomie du Groenland. Depuis les années 1970, ces artistes ont réagi de diverses manières, à travers leurs œuvres, à l'histoire coloniale et aux politiques linguistiques de leur pays, ainsi qu'aux conditions de participation propres aux milieux de l'art à l'échelle internationale⁴. Cette génération crée en réponse à un lourd historique de colonisation impérialiste danoise, qui a sévi entre 1721 et 1953, puis s'est poursuivie dans un rapport de forces inégales, entre 1953 et 1979, lorsque le Groenland faisait partie du Danemark. Les démarches pour l'édification d'une nation décoloniale au pays ont pris leur essor à partir du Referendum de 1979 sur l'autonomie⁵, jusqu'en 2009, quand le peuple a acquis la capacité à s'autogouverner. Après des années d'histoire coloniale refoulée, à la fin des années 1980, l'art a endossé une fonction publique essentielle : celle de démêler les méandres de la mémoire historique du Groenland et de l'identité dont il porte l'héritage. Le legs artistique de l'artiste photographe kalaallit et danoise Pia Arke (1958-2007), à laquelle j'ai consacré mon mémoire de maîtrise, a été déterminant en ce sens. J'ai été attirée, en tant que jeune chercheuse non autochtone née aux États-Unis et vivant au Canada, par le rapport personnel et incarné qu'entretenait l'artiste avec la photographie. Ses projets d'histoire orale et son essai fondateur « Ethno-Aesthetics » (1995)⁶ ont influencé le questionnement qui se trouvait à l'origine de mes intérêts de recherche, à savoir comment la praxis artistique influence le sujet écrivant dans son articulation de conceptions plurielles de l'histoire, de l'identité et de l'appartenance à un lieu. Avec d'autres artistes d'avant-garde groenlandaises notoires comme Aka Høegh (1947-), Anne-Birthe Hove (1951-2012) et Jessie Kleemann (1959-), Arke a transformé la production artistique de la région grâce à ses œuvres créatives et expérimentales qui ont ouvert la voie à une revendication de l'expérience individuelle et collective.

Dans les dernières années, les institutions artistiques et les commissaires d'expositions ont manifesté un intérêt retentissant pour l'Arctique, notamment en raison des changements climatiques et de l'essor récent de l'art et de la performance circumpolaires – comme en témoignait l'exposition internationale *Au cœur de la toundra* (co-commissariée avec la Dre Heather Igloliorte et Amy Prouty) qui est à l'origine de cet ouvrage. Il devient dès lors indéniable qu'une nouvelle génération d'artistes et de voix s'élève

pour affirmer une autodétermination esthétique et politique, ainsi que pour défendre la souveraineté environnementale de l'Arctique.

D'un point de vue culturel et linguistique, les Kalaallit (une population de 44 000 habitants) sont étroitement lié·e·s aux Inuit·e·s de l'Alaska, du Canada et de la Sibérie par l'inuktitut, tout en étant rattaché·e·s au Danemark sur le plan politique. Le Groenland est d'ailleurs un modèle important d'autodétermination inuite, en raison de son succès politique et de l'uniformisation de sa langue autochtone officielle, le kalaallisut, parlée par 90 % de la population de cette île – la plus grande sur la planète – située dans l'océan Atlantique, à l'est du Canada arctique⁷. Au cours d'une récente conférence, la Dr Karla Jessen Williamson, une chercheuse kalaallit en études sur le genre qui a pris part à la commission du Conseil circumpolaire inuit ayant contribué à rédiger la nouvelle constitution du Groenland, explique que de nos jours, si de nombreux·ses Kalaallit désirent l'indépendance à l'égard du Danemark, le pays «insiste [malgré tout] pour s'occidentaliser et oublier les visions du monde et les modes de savoir autochtones... tout en s'accrochant à la langue à tout prix!⁸» La politologue sámi Rauna Kuokkanen affirme par ailleurs que le Groenland se situe à une croisée des chemins dans l'implantation de sa loi sur l'autonomie, à l'aube d'une décision qui comportera des effets sur les récits d'indépendance du pays, notamment ceux qui sont critiques envers les structures institutionnelles danoises et le modèle de l'État-nation⁹. Avec 83 % des Kalaallit vivant dans les villes de Nuuk, de Sisimiut et d'Ilulissat, dont plusieurs parlent à la fois le kalaallisut et le danois, l'art groenlandais d'aujourd'hui reflète la pluralité des voix de cette réalité contemporaine – avec ses politiques linguistiques et ses enjeux de mondialisation –, une réalité indissociable de l'identité actuelle et future de l'île.

Les récentes manifestations d'arts médiatiques et de performance de Kalaallit Nunaat, présentent un terrain d'exploration passionnant, étant donnés leur passé unique, les points de vue intergénérationnels essentiels qu'elles véhiculent sur la politique et la poétique du langage, et la diversité de leurs esthétiques médiatiques. Inspirée par la scène rap kalaallit, la photographe kallaleq Ivínguak' Stork Høegh (1982-), basée à Nuuk, crée des autoportraits en collage numérique, employant des techniques de négation et d'assemblage pour les superposer à l'environnement bâti dans des paysages urbains personnalisés aux couches multiples. De façon similaire, dans leur exposition *Assiliaq—The Word*, une installation collaborative alliant écriture, photographie et médias mixtes, les artistes nuukoises Lisbeth Karline Poulsen et Niviaq Korneliussen cartographient les dimensions interpersonnelles, représentationnelles et politiques de la langue au sein d'espaces sociaux fragmentaires entre le Groenland et le Danemark. Le présent essai se penche sur l'usage que font ces artistes des médias et du langage afin de produire de nouveaux récits et structures esthétiques pour exprimer leur appartenance au lieu. Plus particulièrement, je m'y intéresserai à la façon dont les techniques médiatiques expérimentales ouvrent, comme le suggère la

chercheuse en études visuelles noires Christina Sharpe, sur des espaces et des manières singulières de «re/voir, ré/habiter et ré/imaginer le lieu ou le chez-soi¹⁰». Il en ressort que les médias permettent une expression de soi dynamique et incarnée qui s'associe à des imaginaires sociaux essentiels à la reconfiguration conceptuelle du chez-soi et du territoire.

Récits incarnés du chez-soi

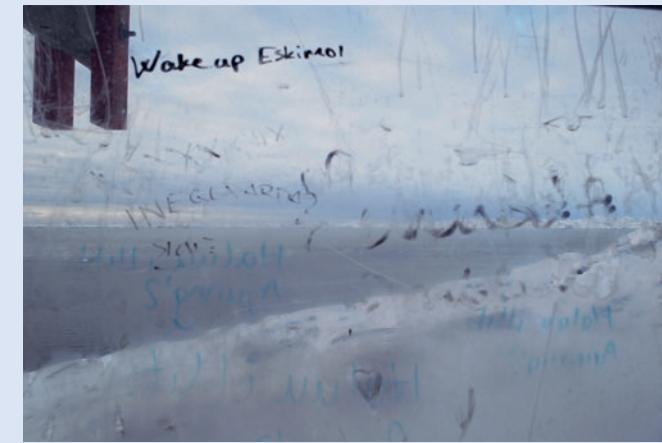
L'une des manières dont la signification du lieu prend forme est, de façon cruciale, à travers les discours et les récits qui l'entourent. Les récits oraux et visuels associés au Groenland sont indissociables des revendications liées à la mémoire culturelle, et à l'identité personnelle et collective des Kalaallit. En intervenant sur le plan des archives, Pia Arke a été l'une des premières artistes à mettre à l'avant-plan les «petites histoires» mitoyennes des lieux, celles qui logent dans les interstices entre les représentations nationales et internationales, afin de décentrer les grands récits en provenance du Danemark. De nos jours, le travail narratif dans les arts visuels constitue une plate-forme pour négocier les espaces entre les figurations historiques et la réalité quotidienne, prêtant des significations nouvelles aux notions de lieu d'appartenance et de chez-soi. Dans la même lignée, l'artiste visuelle kallaleq Ivínguak' Stork Høegh réinterprète la perception locale et internationale du Groenland dans un style de graffiti expressif, alliant images figuratives et abstraites dans une forme «crue et urbaine, et tout à la fois douce et vulnérable¹¹». Tout comme de nombreux·ses autres artistes de la génération de la loi sur l'autonomie, Høegh a été formée au Danemark, d'abord à l'Aarhus Art Academy (2004-2009), puis à la Copenhagen Technical School (2012-2014), où elle a étudié le design graphique. Travaillant principalement avec des collages photographiques numériques et des pellicules aux teintes colorées, Høegh crée des images qui mettent en cause les constructions du «Groenland» dans les discours sur la culture, la société et l'environnement, de façon à assurer le rayonnement de sa communauté : «Je pense que c'est très important de faire des œuvres d'art qui racontent qui nous sommes, ce que nous aimons et quelles sortes de problèmes nous avons dans notre pays – les décisions privées et politiques [prises en notre nom]¹².»

Comme l'explique Pia Arke dans «Ethno-Aesthetics», le Groenland s'inscrit dans un double système de représentation : en premier lieu, celui de l'*«Eskimo Orientalism»*, qui véhicule des stéréotypes décrivant des «êtres de nature» nobles et paisibles, et en second lieu, celui du romantisme nationaliste danois, avec ses tableaux idéalistes et ses œuvres littéraires dépeignant le Kalaallit Nunaat comme un espace où règne l'unité entre la nature, le lieu, ses habitant·e·s et leurs coutumes – un imaginaire qui a influencé la culture visuelle dominante du Groenland jusque dans les années 1970¹³. De ce fait, Arke et ses contemporain·e·s ont cherché de nouvelles manières d'exprimer leur expérience et leur identité personnelles et

collectives. On retrouve notamment un imaginaire semblable à celui d'Arke dans la série photographique *At Home We Belong* (2016) de l'artiste kallaleq Inuuteq Storch (Sisimiut et Copenhague), qui saisit les effets de la modernisation sur la vie communautaire quotidienne des Kalaallit en adaptant des signifiants importés de la culture de consommation occidentale (des voitures, des bicyclettes, des planches à roulettes) à l'environnement bâti. «En raison de notre haut taux d'importation, nous avons une vision très ouverte sur le reste du monde, et à cause du très peu d'exportation que nous faisons, le monde a une vision étroite de nous. Cela entraîne une recherche systématique de l'acceptation étrangère.¹⁴» Les images de Storch invitent à l'introspection : elles s'adressent à un public international par le biais d'un espace narratif qui confère une dignité à la démarche des Kalaallit, qui doivent composer avec l'hégémonie culturelle de l'Occident et les stéréotypes, tout en se taillant une place entre la vie traditionnelle et l'expérience urbaine.

Le procédé narratif consistant à dépeindre la terre natale comme un amalgame – d'histoires, d'identités et de représentations – se manifeste dans l'ensemble de l'œuvre d'Ivínguak' Stork Høegh. La série de collages numériques *My Home, My Community* examine la manière dont le Groenland est vécu, éprouvé et incarné. Høegh intègre ses propres images (ou encore des images empruntées), tirant profit du potentiel technique de la photographie numérique pour créer de nouveaux récits et de nouvelles iconographies à l'aide de couches superposées. L'imagerie de *My Home* souligne l'inadéquation entre les perceptions externes du Groenland et l'expérience vécue du lieu. Un autoportrait en négatif de l'artiste, teinté de bleu, se mêle aux teintes bleutées d'un glacier arctique, lui-même une image en coupe de la ville natale de Høegh, où des maisons aux couleurs vives forment l'arrière-plan d'une mer pleine de bateaux de pêcheurs immobilisés. La scène évoque l'effet paralysant du néolibéralisme sur la culture, la société et l'environnement des Kallallit, lorsque l'on sait que la souveraineté des ressources et de la subsistance dans l'Arctique sont rattachées au contrôle des mines, de la pêche et de l'industrie des minéraux. Høegh intègre fréquemment des discours sociopolitiques au sein de ses œuvres inspirées du rap kalaallit. Des groupes de hip-hop et des rappeurs comme Nuuk Posse, Chilly Friday (Malik Kleist et Alex Andersen) et Prussic (Maasi Pedersen, Peand-eL et Don Maliko) s'adressent dans leurs paroles aux générations passées, et s'attaquent aux effets sociaux et intergénérationnels du suicide, de l'agression sexuelle, de l'alcool et de la drogue sur les communautés de l'Arctique. Malik Kleist écrit : «Nous n'écrivons pas d'un point de vue nationaliste [...]. Nos textes sont plus personnels et beaucoup plus forts¹⁵.»

Dans *Yells*, Høegh tisse des liens conceptuels entre les regards ethnographique et international en activant les «relations de regards¹⁶» entre sujets et objets. Un autoportrait de l'artiste se dessine à travers les murs texturés, à la peinture écaillée, d'une vue urbaine nordique adoucie par des



16

Lisbeth Poulsen
Wake up Eskimo!, 2016

tons vaporeux et atmosphériques. L'historien de l'art John Berger suggère que chaque image incarne une manière de voir, mais que notre perception d'une image dépend aussi de nos propres façons de regarder¹⁷. Le travail de Høegh convoque une discursivité similaire afin de déclencher une participation plus active chez le sujet regardant, afin que celui-ci s'interroge sur ses propres modalités de visualisation. L'espace situé en dehors du cadre et du sujet centraux sert de support à la figuration abstraite : des silhouettes apparaissent en profil devant le sujet central pour «l'embrasser» ou «l'engueuler». L'artiste est à la fois celle qui est exposée et celle qui regarde : «J'aime me servir de moi-même pour raconter ou pour montrer ce que j'ai "vu" dans les réactions des gens à cette communauté [celle de Nuuk].» Le travail exige que l'on regarde fixement, que l'on voie et entende le Groenland selon des points de vue différents, tout en résistant au regard romantique, et en le diffractant. Cette herméneutique décoloniale met en cause l'altérisation dans l'art en déplaçant l'attention de la personne représentée vers celle qui perçoit et interprète.

Les collages graphiques de Høegh sont porteurs d'une forme de poésie visuelle et aurale, qui n'est pas sans rappeler le graffiti et le rap – des modes d'affirmation du soi et de sa communauté qui s'adressent directement aux Kalaallit tout en rejoignant un auditoire international. Dans sa série *My Home*, l'artiste se fait à la fois photographe, modèle et public. Dans les dernières années, l'art numérique et médiatique a été conçu comme «un espace relationnel et intime comportant des couches superposées de registres de sens émotionnel et social¹⁸». L'utilisation que font les artistes autochtones de ces formes d'art a par ailleurs été décrite comme un espace pour explorer les histoires, les langues, les épistémologies et les récits des Premières Nations, ainsi que pour constituer un imaginaire d'avenir¹⁹. Les collages d'Ivínguak' Stork Høegh rappellent les couches superposées d'objets, de paysages et de corps dans les autoportraits d'Aka Høegh, les techniques de

surimposition dans les cartographies réimaginées de Pia Arke, ainsi que les assemblages, les silhouettes en négatif et les surfaces grattées de corps et de territoires dans les lithographies d'Anne-Birthe Hove. Ces femmes emploient souvent leur propre corps pour rompre l'image, la fragmenter et intervenir dans le processus de représentation. Ces images s'inscrivant en faux contre l'imaginaire colonialiste, portées par les possibilités du collage, opèrent une défamiliarisation radicale d'un imaginaire cohérent et préconçu, tout en mettant à l'avant-plan les relations imbriquées qui composent l'expérience du lieu. Les modes d'autoreprésentation à la fois ludiques et complexes que priviliege Ivínguak' Stork Høegh brouillent les frontières entre public et privé, donnant à voir une intimité dans de nouveaux espaces et l'exposant à des discussions publiques.

Un palimpseste du lieu

Ce télescopage du public et du privé dans les expressions du lieu se retrouve également dans le projet collaboratif *Ordet/(-assiliaq)* – qui en français signifie « mot » – réalisé par l'autrice kalaalleq Niviaq Korneliussen et la photographe kalaalleq Lisbeth Poulsen. Combinant l'écriture à des installations, à des photographies, à des poèmes et à des œuvres vidéo, cette exposition qui s'est tenue au musée d'Art de Nuuk en janvier et en février 2016 employait la langue en tant que dispositif heuristique pour réactiver les débats linguistiques et culturels par-delà les frontières nationales. Comme l'explique la chercheuse danoise Kirsten Thisted, après la loi sur l'autonomie de 1979, les démarches pour renforcer l'authenticité linguistique sont devenues cruciales au Groenland²⁰. Avant cela, cependant, de nombreuses personnes s'identifiant comme kalaallit ont été élevées dans la langue et la culture danoises. Les enchevêtrements coloniaux entre les politiques identitaires et la reconnaissance linguistique ont ainsi donné lieu à des récits particulièrement complexes et changeants en matière d'autodétermination. Poulsen affirme : « La politique linguistique n'est pas définie ; c'est extrêmement abstrait de dire "politique linguistique," et c'est souvent connoté négativement ; la politique linguistique peut évoluer, elle peut créer une unité, elle peut innover – elle comporte beaucoup de bonnes valeurs²¹. » La langue, suggère Poulsen, est nuancée, fluide et ouverte à des possibilités génératrices.

Ces propos se reflètent dans la démarche ouverte de *Ordet/(-assiliaq)*, qui vise non pas à résoudre le problème de langue, mais à en élargir le cadre de référence. Un collage de textes et de récits en kalaallissut, en danois et en anglais se profile tout au long de l'exposition ; ces éléments de collage sont suspendus dans des cadres, enveloppés dans des tubes de verre et projetés sur des murs. Des récits intimes et privés, et même des poèmes d'amour, sont intégrés au sein de l'exposition en tant que fragments narratifs de l'héritage colonial et de la place que parvient à s'y tailler la vie quotidienne. Dans un

grand poème de Korneliussen, écrit à la main, « Til dig, mit modersmål [Pour toi, ma langue maternelle] », on lit : « Uaguujuassaaq [Ce sera toujours nous deux / Ça, je te le promets.] » Des phrases cyniques sont projetées, telles que : « Thanks but no thanks, otherwise my racist insurance will spike [Merci, mais non merci, sinon mon assurance raciste va monter en flèche] ». On incite les visiteur·euse·s à participer en partageant leur point de vue sur la langue (« Tout est la faute des Danois », par exemple), avec des affirmations suspendues dans de petits cadres. L'exposition se lit comme une capsule temporelle, une bouteille qu'on lancerait à la mer pour transmettre des messages à son soi futur ou à d'autres qui peupleront l'avenir, à un moment précis dans le temps et dans l'espace, pour marquer une présence, une chose à projeter, et à laquelle on pourra revenir.

La chercheuse et commissaire tlingit Candice Hopkins écrit, en se référant au cinéaste hopi Victor Masayesva sur la question de l'expérimentalisme autochtone dans les médias numériques, que « c'est l'expérience cumulative (l'ensemble des expériences, traditionnelles ou non, qui informent nos vies en tant que peuples autochtones aujourd'hui) qui affine et définit l'esthétique autochtone²² ». Des émotions complexes et entremêlées au sujet de l'identité et de l'appartenance s'expriment à travers les médias afin de coexister et de donner lieu à de nouveaux récits. Poulsen a photographié, dans toute la ville de Nuuk, des images de graffiti, généralement perçus comme les manifestations stylisées d'une dissension marginale. Poulsen affirme : « Les photos sont une excellente manière de rejoindre le public. Ces photos prises dans les couloirs et les quartiers de Nuuk racontent l'histoire de sa jeunesse, de la façon dont elle voit le monde. Sans obstacle face à la langue étrangère, ces jeunes jouent avec les mots et avec l'idée de ce qui peut s'écrire²³. » Ces images forment un « collage » constellé de bruits, d'affects, de salutations et de pensées cyniques. Les stéréotypes que renferment les mots ou les expressions fortement chargées ressortent particulièrement : « Tupilac » et « Wake up Eskimo ! ». Dans l'histoire orale inuite, le tupilaq est une créature vengeresse composée de matières organiques et inorganiques, une image par la suite appropriée pour en faire des emblèmes nationaux et des souvenirs pour touristes. De telles paroles et expressions forment un palimpseste, un document aux couches superposées de références culturelles et de perceptions de soi-même qui se fondent ensemble pour ne faire plus qu'un.

Toutes les images ont été prises en dehors des espaces formels des galeries, dans l'environnement bâti de Nuuk. Poulsen photographie des murs et des surfaces graffitées, y compris des fenêtres qui, du point de vue des spectateur·trice·s, corrompent la vue d'un paysage « immaculé ». Ces éléments visuels problématisent en effet l'imaginaire romantique qui a inscrit l'histoire visuelle du Groenland dans la conception occidentale du sublime arctique. C'est la surface, au détriment de la vue, qui est à l'avant-plan dans *Wake Up Eskimo!* La vitre est recouverte de gribouillis et de grattages énonciatifs qui opèrent en tant que filtre symbolique, comme une lentille à travers laquelle

on perçoit et aborde un lieu. Le graffiti, présenté dans ce contexte, occupe les espaces informels et non institutionnels de la production artistique et linguistique, où les rayures et les taches sont les marqueurs indélébiles de l'ordinaire, du quotidien, du vécu. Le contraste entre ces images et l'absence des visages de ceux et celles qui les ont produites nous constraint à réfléchir au langage constellé des lieux. Dans l'espace de l'exposition, ces énergies se transfèrent sur la façon dont les visiteur·euse·s s'inscrivent dans l'imaginaire public, engendrant un dialogue social fructueux.

Faire quelque chose d'étrange

En ce qui concerne les enjeux interprétatifs de l'authenticité, la langue est un espace contesté où l'hégémonie se manifeste de manières complexes et multiples. La sensibilité et l'ouverture au langage dans l'ensemble de ces œuvres médiatiques plurielles épousent la bienveillance décoloniale afin de faire advenir une discussion publique franche sur les tensions autour de l'art, de la langue et de l'identité, un dialogue qui s'ouvrirait sur l'extérieur par le biais d'énonciations personnelles. De façon significative, les artistes esquisSENT les contours de ce que l'Hawaïen et Samoan Jason Lewis, poète et théoricien des médias, a appelé « l'imaginaire futur autochtone » : « des images et des récits que les peuples autochtones emploient pour aborder l'avenir : qui s'y trouvera, quelles sortes de personnes ce seront, et quel type de société elles bâtiront²⁴ ». Le mot kalaallissut qui désigne l'art, eqqumiit-suliorneq, se traduit en français par « faire quelque chose d'étrange ». Peut-être ces créations, qui accueillent les contradictions et les tensions afin de reconfigurer la logique coloniale, se rapprochent-elles de ce que suggère Miki Jacobsen dans l'exergue de ce texte : l'idée que peu importe la langue parlée, le langage de l'art demeure un espace pluriel de souvenirs, d'identités et d'imaginaires en constante formation. L'espace médiatique, au même titre que ceux de la langue et de l'environnement bâti, est à même de se transformer à travers des gestes d'inscription personnelle ou collective. À la manière d'un autoportrait, les médiums du graffiti et du collage servent à réorienter notre perception de nous-mêmes, de nos corps, de nos communautés et notre présence sociale, ainsi que notre rapport à ceux-ci. Dès lors, le chez-soi n'est plus seulement un espace géographique, un point fixe, mais un « paysage de chez soi », *homescape*, un amalgame d'associations mouvantes sujettes à de nouvelles configurations, possibilités et significations.

Traduit de l'anglais par Luba Markovskaia

¹ Staffan Carlén, « Miki Jacobsen: Interviewed by Staffan Carlén », *Den flyvende kajak: nutidskunst fra Grønland/ The Flying Kayak: Contemporary Art From Greenland*, Helsinki, Nordisk kunstcentrum, 1993, p. 91.

² Je suis reconnaissante et redevable envers les discussions édifiantes et les recherches menées avant moi par des artistes, des commissaires et des chercheur·euse·s au Groenland, y compris: Nivi Christensen, directeur du musée d'Art de Nuuk; le collectif Kuratorisk Aktion, pour leurs recherches sur Pia Arke; la chercheuse en littérature groenlandaise Kirsten Thisted, de l'Université de Copenhague; l'artiste visuel Inuuteq Storch, pour sa participation à l'exposition *Au cœur de la toundra*; l'inspirante artiste de performance Jessie Kleemann; et les écrivaines et artistes visuelles Ivínguak' Stork Høegh, Lisbeth Poulsen et Niviaq Korneliussen, que j'espère avoir l'occasion de rencontrer très prochainement au Groenland, et que j'aimerais remercier pour leur travail ainsi que pour les échanges passionnants que j'ai eu avec elles et qui ont nourri l'écriture de cet essai.

³ Le terme « Groenland » a tout d'abord été employé par Erik Thorvaldsson (c. 950-1003), également connu comme Erik le Rouge. Les Kalaallit, cependant, désignent leur territoire sous le nom de Kalaallit Nunaat. Voir Robert Petersen, « Colonialism as Seen from a Former Colonized Area », *Arctic Anthropology*, n°32, vol. 2, 1995, p. 121.

⁴ « Kalalleq » (au singulier) désigne une personne du Groenland ou ayant des origines groenlandaises; la forme plurielle du terme est « Kalaallit ».

⁵ La loi sur l'autonomie du Groenland, adoptée le 1^{er} mai 1979, visait à opérer des changements législatifs afin de répondre à la lutte du peuple groenlandais pour l'autonomie et l'autodétermination culturelles et politiques.

⁶ Pia Arke, « Ethno-Aesthetics / Ethnoæstetik », *ARK* (Aarhus), n°17, 1995.

⁷ Rauna Kuokkanen, « The Pursuit of Inuit Sovereignty in Groenland », *Northern Public Affairs*, juillet 2017, p. 46.

⁸ « Indigenous Knowledge and Heavens – Dr. Karla Jessen Williamson », *Weweni Indigenous Scholars Speaker Series*, Université de Winnipeg, janvier 28, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=m2r3ZmcF5fc&t=4s>.

⁹ Les trois enjeux saillants de la loi sur l'autonomie sont : l'accès aux ressources minérales, la reconnaissance des Groenlandais·e·s comme un peuple au sens de la loi internationale et la perspective de l'indépendance. Voir Kuokkanen, « The Pursuit of Inuit Sovereignty », p. 46.

¹⁰ Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 22.

¹¹ « Ivínguak' Stork Høegh/[5.3-28.3 2016] », Musée d'Art de Nuuk, dernière consultation le 26 février 2021, <http://www.nuukkunstmuseum.com>.

<com/en/exhibitions/ivinguak-stork-hoeegh-53-283-2016-eng.ation>

¹² Ivínguak' Stork Høegh, correspondance avec l'autrice, 5 février 2020.

¹³ Voir Arke, « Ethno-Aesthetics »; et Kirsten Thisted, « De-framing the Indigenous Body: Ethnography, Landscape and Cultural Belonging in the Art of Pia Arke », *Nordlit*, n°29, mai 2012, p. 279-298.

¹⁴ Tiré du site web de l'artiste, « Inuuteq Storch: At Home We Belong », dernière consultation le 26 février 2021, <https://www.inuuteqstorch.com/at-home-we-belong>.

¹⁵ Jakub Christensen Medonos, « Når subkultur viser taender » [« Lorsque la sous-culture montre les dents »], dans Wolfgang Kahlig et Nina Banerjee (dir.), *Børn og unge i Grønland – en antologi*, Nuuk, MIPI, Illsimatusarfik, Milik Publishing, 2007, p. 164-174, p. 379-380.

¹⁶ Faye Ginsburg, « Institutionalizing the Unruly: Charting a Future for Visual Anthropology », *Ethnos* 63, n°2, 1998, p. 175.

¹⁷ John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, BBC, 2012, p. 10.

¹⁸ Sur le discours théorique récent au sujet de la politique culturelle de l'émotion et de l'intimité, en particulier en lien avec les pratiques médiatiques féministes, voir Sara Ahmed, *Cultural Politics of Emotion*, Londres, Routledge, 2004 et Lauren Berlant, « Intimacy: A Special Issue », *Critical Inquiry*, n°24, vol. 2, hiver 1998, p. 281-288.

¹⁹ Voir Candice Hopkins, « Interventions in Digital Territories: Narrative in Native New Media », dans Melanie Townsend, Dana Claxton et Steve Loft (dir.) *Transference, Tradition, Technology: Native New Media Exploring Visual and Digital Culture*, Banff, AB, Walter Phillips Gallery, 2005 et Candice Hopkins, « Making Things Our Own: The Indigenous Aesthetic in Digital Storytelling », *Leonardo* n°39, vol. 4, 2006, p. 341-344.

²⁰ Kirsten Thisted, « Blubber Poetics: Emotional Economies and Post-Post Identities in Contemporary Groenlandic Literature and Art », dans Svein Aamold et al. (dir.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, Aarhus University Press, 2017, p. 267-296, p. 284.

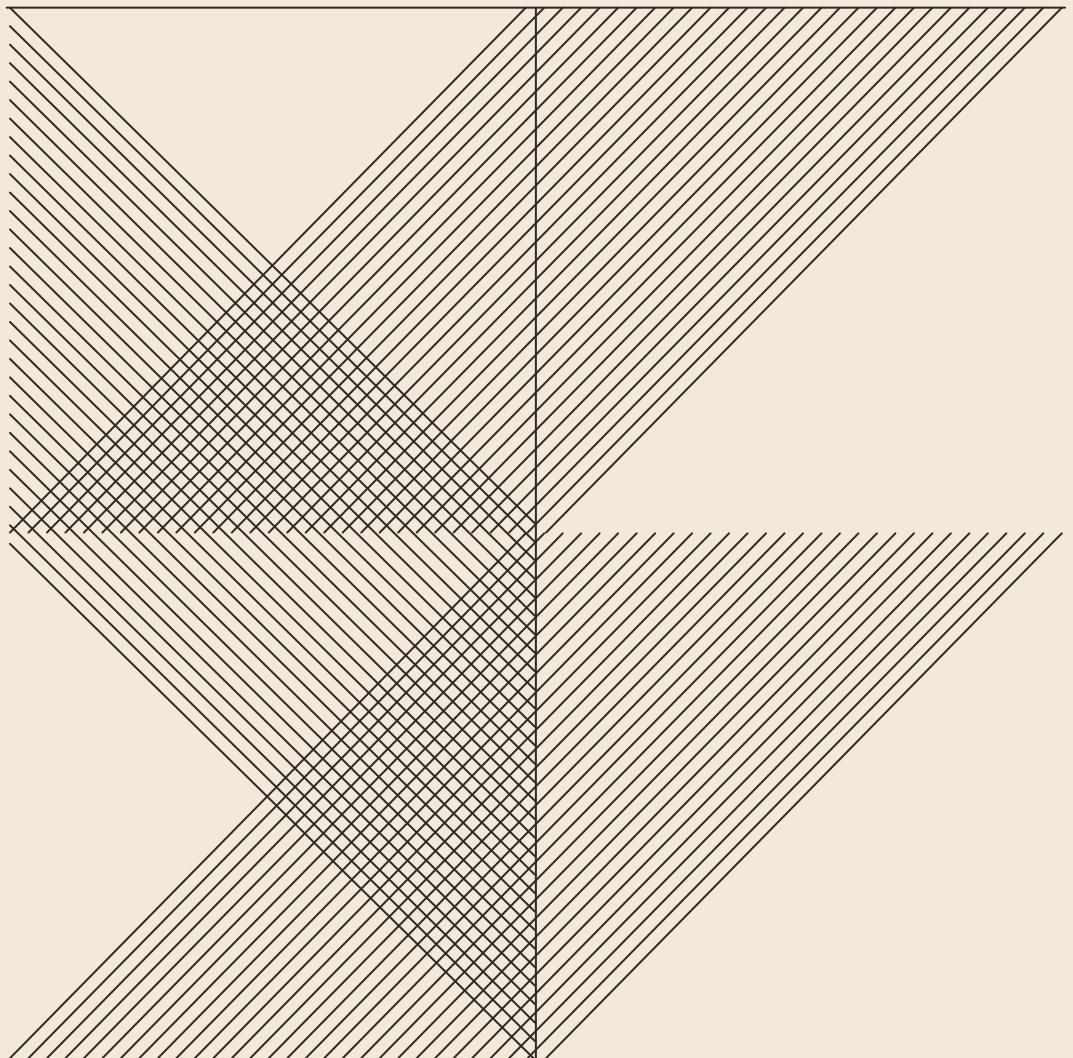
²¹ « Nuuk Art Museum still exhibits words », Kalaallit Nunaata Radioa, dernière consultation le 26 février 2021, <https://knr.gl/da/nyheder/nuuk-kunstmuseum-udstiller-stadig-ord>.

²² Hopkins, « Making Things Our Own », p. 342.

²³ Lisbeth Poulsen, correspondance avec l'autrice, 17 novembre 2020.

²⁴ Jason Edward Lewis, « The Future Imaginary: Jason Edward Lewis at TEDxMontreal », TEDx Talks, 20 septembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=cwkyauALKJc>.

SOUNDING HOME: KALAALLIT VISUALITIES IN PERSONAL AND COLLECTIVE NARRATIVE SPACE



Charissa von Harringa

The language of Greenland is central to our whole culture ... older people speak one way, and the younger people another, but in the end, we really speak the same language. What I mean by this is that the same holds true for art.

—Miki Jacobsen, Kalalleq visual artist¹

Contemporary Art in Greenland²

Contemporary art in Kalaallit Nunaat³ is being currently driven by a younger Home Rule generation of artists and writers who, since the 1970s, have mobilized diverse artistic engagements with colonial history, language politics, and the participatory conditions of production in global art worlds.⁴ This generation is responsive to a long history of Danish imperial colonization which lasted from 1721 until 1953, and under asymmetrical power conditions when Greenland became part of Denmark from 1953 to 1979. Greenland's decolonial nation-building efforts gained momentum from 1979 Home Rule⁵ until 2009, when it achieved self-government. After years of hushed colonial history, in the late 1980s art played a significant public role in negotiating the entangled spaces of inherited identity and historical memory. The artistic legacy of the late Kalaallit and Danish artist and photographer Pia Arke (1958–2007), the subject of my master's thesis research, was instrumental in this regard. As a non-Indigenous emerging scholar from the United States residing in Canada, I was drawn to Arke's personal and embodied relationship to photography, whose oral history projects and pivotal essay "Ethno-aesthetics" (1995)⁶ influenced my research interest in how artistic praxis influences the writing subject in articulating plural conceptions of history, identity, and place. Arke, along with Greenland's celebrated visionaries Aka Høegh (b. 1947), Anne-Birthe Hove (1951–2012), and Jessie Kleemann (b. 1959), collectively transformed art production in the region with radically creative, experimental works that forged a path for the reclamation of individual and collective experience.

Given the explosive institutional and curatorial interest in the Arctic due to climate change and the rise of contemporary circumpolar art and performance in recent years—such as *Among All These Tundras* (2018), the international exhibition I co-curated with Dr. Heather Igloliorte and Amy Prouty—it is evident that a new generation of artists and voices are asserting aesthetic and political self-determination and Arctic environmental sovereignty.

Culturally and linguistically speaking, Kalaallit (population 44,000) are closely connected to Inuit from Alaska, Canada, and Siberia through the Inuktitut language, while politically connected to Denmark. Greenland has, in fact, been a significant model of Inuit self-determination, given its political successes and the standardization of its official Indigenous language,

Kalaallisut, spoken by 90 percent of the population of the world's largest island, situated in the Atlantic Ocean east of Arctic Canada.⁷ In a recent talk, Kalaallit gender scholar Dr. Karla Jessen Williamson, who was part of the Inuit Circumpolar Council commission that helped to establish the country's new constitution, explains that, today, while many Kalaallit hopefully desire independence from Denmark, the country is still "insistent on becoming part of the Westernization and forgetting about the Indigenous world-views, the Indigenous ways of knowing ... but keeping onto the language like anything!"⁸ Sámi political theorist Rauna Kuokkanen states, further, that Greenland is at a critical crossroads in the process of implementing its Self-Government Act, a decision which impacts the country's independence narratives, especially those critical of Danish institutional structures and nationhood models.⁹ With 83 percent of Kalaallit living in the cities of Nuuk, Sisimiut, and Ilulissat, many of whom speak Kalaallisut and Danish, art in Greenland today reflects the multivocality of a contemporary everyday life, language politics, and globalization that reflects the island's past and future identity.

The recent media arts and performance engagements of Kalaallit Nunaat, are interesting to explore given its unique artistic histories, important inter-generational perspectives on the politics and poetics of language, and diverse media aesthetics. Inspired by the Kalaallit rap scene, Nuuk-based Kallaleq photographer Ivínguak' Stork Høegh (b. 1982) casts digital collage self-portraits, using techniques of negation and assemblage, onto the built environment in her personalized, layered cityscapes. Further, in their 2016 exhibition *Assiliaq – The Word*, a collaborative writing, photography, and mixed-media installation, Nuuk-based artists Lisbeth Karline Poulsen and Niviaq Korneliussen similarly chart the interpersonal, representational, and political dimensions of language in the fragmented social spaces between Greenland and Denmark. This essay focuses on how these artists activate media and language to produce new narratives and aesthetic structures of belonging to space and place—specifically, how experimental techniques with media open, as Black visual studies scholar Christina Sharpe suggests, particular spaces and ways of "re/seeing, re/inhabiting, and re/imagining place or home."¹⁰ What emerges is that media is a dynamic site for embodied self-expression that connects relationally to social imaginaries needed for conceptual reconfigurations of home(land).

Embodied Narratives of Home

A significant way the meanings of place are shaped, are through its narratives and stories. The oral and visual narratives tied to Greenland are vital for reclamations of Kalaallit cultural memory, personal and collective identity. Through archival intervention, Pia Arke was one of the first artists to foreground the in-between "little histories" of place, those between national and global representations, to de-centre Danish

master narratives. Today, narrative space in media art is a platform for negotiating the spaces between historic representations and everyday experience, providing new signification to place and home. Kallaleq visual artist Ivínguak' Stork Høegh similarly engages the local and global image of Greenland in an expressive graffiti style form combining figurative and non-objective imagery that is "both raw and street-like while soft and vulnerable."¹¹ Along with many artists of the Home Rule generation, Høegh received her artistic training in Denmark first at the Aarhus Art Academy (2004–09) and later at the Copenhagen Technical School (2012–14), where she studied graphic design. Working primarily with digital photo collage and coloured negatives hues, Høegh's images query the constructions of "Greenland" in culture, society, and the environment as a way to generate visibility: "I think it's very important to make artwork that tells people about who we are, what we love, what kinds of problems we have in our country—the private and political decisions [made on our behalf]."¹²

As Pia Arke explained in "Ethno-aesthetics," Greenland is dually inscribed in a representational system of "Eskimo Orientalism" comprised of stereotypes of a noble and peaceful "people of nature"; and Danish national romanticism, idealistic paintings, and literary representations of Kalaallit Nunaat that express unity between nature, place, people, and custom—renderings which influenced Greenland's dominant visual culture until the 1970s.¹³ Arke and her contemporaries consequently sought new ways to express personal and collective historical experience and identity. Similar imagery is found, for example, in the photographic series *At Home We Belong* (2016), by Kallaleq artist Inuuteq Storch (Sisimiut and Copenhagen), which captures the impacts of modernization on everyday Kalaallit community life registered through imported signifiers of Western consumer culture (i.e., cars, bicycles, skateboards), objects which Storch naturalizes to the built environment. "Because of the high level of import, we have a very open view for the rest of the world and because of the little amount of export, the world has a narrow knowledge about us. That leads to [a] prioritizing of foreign acceptance."¹⁴ Storch's images invite introspection: they invoke a global audience through narrative space that gives dignity to the lived negotiations between Western cultural hegemony, stereotypes, traditional life, and urban experience.

The evocation of homeland as a composite—of histories, identities, and representations—is a narrative device that operates throughout Ivínguak' Stork Høegh's work. The digital collage series *My Home, My Community* examines how Greenland is lived, felt, materialized, and marked. Høegh incorporates her own (or borrowed) images, utilizing the technical potential of digital photography in the creation of new, layered imagery and narratives. The images in *My Home* lend an air of incongruence to the disjunction between external perceptions of Greenland and the interiorized experience of place. A dark, blue-tinted negative image of the artist

appears embedded in the icy blue hues of an Arctic iceberg, itself a sliced image of Høegh's hometown where colourful houses are foregrounded by a sea of idle fishing boats. The image evokes the static effect of neoliberalism on the Kalaallit culture, society, and environment, whereby Arctic resource and subsistence sovereignty are tied to the control of mining, fishing, and mineral industries. Høegh frequently embeds sociopolitical narratives in her works that are inspired by the Kalaallit rap scene. Kalaallit hip hop bands and rappers such as Nuuk Posse, Chilly Friday (Malik Kleist and Alex Andersen), and Prussic (Maasi Pedersen, Peand-eL, and Don Maliko) use lyrics as a way to speak to the older generations, as well as deal with the social and intergenerational effects of suicide, sexual abuse, alcohol, and drugs on Arctic communities. Malik Kleist writes: "We don't write nationalistically ... our texts are more personal and much stronger."¹⁵

In *Yells*, Høegh creates conceptual connections between the ethnographic and the global gaze by activating the "looking relations"¹⁶ between subjects and objects. A self-portrait of the artist appears through the textured, peeling walls of a northern urban landscape, softened through gauzy, atmospheric tonalities. The art historian John Berger suggested that every image embodies a way of seeing but that our perception of an image also depends on our own ways of seeing.¹⁷ Høegh's work invokes a similar discursivity to channel more active participation by the viewer, to query their own modes of visuality. Space outside the central frame and subject is used for abstract figuration: profiled silhouettes appear to face and "kiss" or "yell" at the central subject. The artist is at once exposed and doing the looking: "I like to use myself to tell or show what I have 'seen' in people's reactions to this community [Nuuk]." The work asks one to peer closely, to see and hear Greenland from different perspectives, all while simultaneously resisting and reflecting the romantic gaze. These decolonial hermeneutics challenge othering in art by shifting the focus from the person represented to the one perceiving and interpreting.

Høegh's graphic collages are a form of visual and aural poetry, not unlike graffiti and rap—affirmations of self and community that speak to the Kalaallit themselves among a global audience. In her *My Home* series, the artist is at once photographer, model, and audience. In recent years, the digital and media arts have been conceived of as an "intimate and relational space overlaid with emotional and social registers of meaning."¹⁸ Indigenous engagements with digital and media arts have been discussed, moreover, as a space for exploring Indigenous histories, languages, epistemologies, stories, and future imaginaries.¹⁹ Ivínguak Stork Høegh's collages recall the composite layering of objects, landscapes, and bodies in the self-portraits of Aka Høegh; the techniques of superimposition in Pia Arke's cartographic reimaginings; and the assemblages, negative silhouettes, and scratched surfaces of bodies and lands in Anne-Birthe

Hove's lithographs. These women often used their own bodies to break up the image, to fragment it, to intervene in the representational process. These counter-visuals to colonial imaginaries, driven by the affordances of collage, radically defamiliarized coherent, preconceived imagery while foregrounding the embedded relationalities that constitute the experience of place. Ivínguak Stork Høegh's playful and complex forms of self-representation blur the divide between public and private, opening intimacy to new spaces and public dialogues.

A Palimpsest of Place

This collapsing of public and private in narrative enunciations of place is further echoed in the collaborative project *Ordet/(-assiliaq)*, which translates into English as "word," by the Kalaalleq writer Niviaq Korneliussen and Kalaalleq photographer Lisbeth Poulsen. Blending written media into installations, photographs, poems, and video art, this exhibition at the Nuuk Art Museum in January and February 2016 employed language as a heuristic device to reactivate linguistic and cultural debates in spite of national borders. As Danish scholar Kirsten Thisted explains, after the Home Rule Act of 1979, efforts to bolster the linguistic authenticity of Kalaallisut became paramount in Greenland.²⁰ Prior to then, however, many self-identifying Kalaallit, grew up under Danish language and culture. The colonial entanglements between identity politics and linguistic recognition thus account for particularly complex and shifting narratives of self-determination. Poulsen asserts: "Language policy is not defined, it is extremely abstract to say language policy, where it is typically also negatively charged; language policy can be evolving, it can provide unity, it can be innovative, there are a lot of good values in it."²¹ Language, Poulsen suggests, is nuanced, fluid, and open to generative possibilities.

This sentiment is mirrored in the open-ended framework of *Ordet/(-assiliaq)*, which seeks not to solve the language problem but to expand its frame of reference. A collage of text and narrative in Kalaallissut, Danish, and English appears throughout the exhibition; such collaged elements are hung in frames, enveloped in glass tubes, and projected onto walls. Personal and private narratives, even love poems, are woven throughout the exhibition as narrative fragments of colonial inheritance and everyday lived negotiations. A large, handwritten poem by Korneliussen, "Til dig, mit modersmål [For you, my mother tongue]", reads: "Uaguujuassaaq [It will always be the two of us] / This I promise you." A projector casts cynical phrases such as: "Thanks but no thanks, otherwise my racist insurance will spike." Viewers were encouraged to participate by offering their opinions on language (e.g., "it is all the fault of the Danes"), which are hung in small picture frames. The

exhibit reads as message-in-a-bottle time capsules, which one might use to convey messages to one's future self or to others, in some space and time, as markers of presence, something to envision and return to.

Citing Hopi filmmaker Victor Masayesva on the subject of Indigenous experimentalism in digital media, Tlingit curator and scholar Candice Hopkins writes that “it is the cumulative experience (all the experiences, traditional or not, that inform our lives as native people today) that refines and defines the Indigenous aesthetic.”²² Complex and embedded feelings about identity and belonging are given space through media to coexist and generate new narratives. Poulsen has captured images of graffiti tags across Nuuk, which typically register as stylized markers of marginalized dissent. Poulsen asserts: “Photos are a great way to engage the audience. These photos from the hallways and blocks from Nuuk, tell us the story of the youth, the way they see the world. With no trouble to connect to foreign language, they play with words and ideas of what can be written.”²³ The images form a constellated “collage” of noises, affects, greetings, and cynicisms. The stereotypes embedded in charged words and phrases particularly stand out: “Tupilac” and “Wake up Eskimo!” In Inuit oral history, the tupilaq is a vengeful creature compositely fashioned from organic and inorganic materials, an image subsequently acculturated into such forms as national emblems and tourist souvenirs. Such words and phrases form a palimpsest, a document of successively layered self- and cultural reference points that coalesce into one another.

All of the images are taken outside formal gallery spaces, in the built environment of Nuuk. Poulsen captures tagged walls and surfaces, including windowpanes that, from the perspective of the viewer, obscure the view of a “pristine” landscape. These visuals indeed problematize the romantic imagery that has inscribed Greenland’s visual history in the Western imagination of the Arctic sublime. The surface rather than the view is foregrounded in *Wake Up Eskimo!*! The glass pane is covered with enunciative scribblings and scratches which operate as the symbolic filter or lens through which one perceives and relates to place. Graffiti, as presented in this context, occupies the informal, non-institutional spaces of art and language production, where the scratches and stains are indelible markers of the ordinary, the everyday, the lived. The contrast between these images and the faceless absence of their authors forces reflection on the constellated language of place. In the exhibition space, these energies are transferred to the visitor’s own self-inscriptions onto the public imaginary, effectively guiding productive social dialogue.



17

Ivínguak' Stork Høegh
My Hometown, 2016

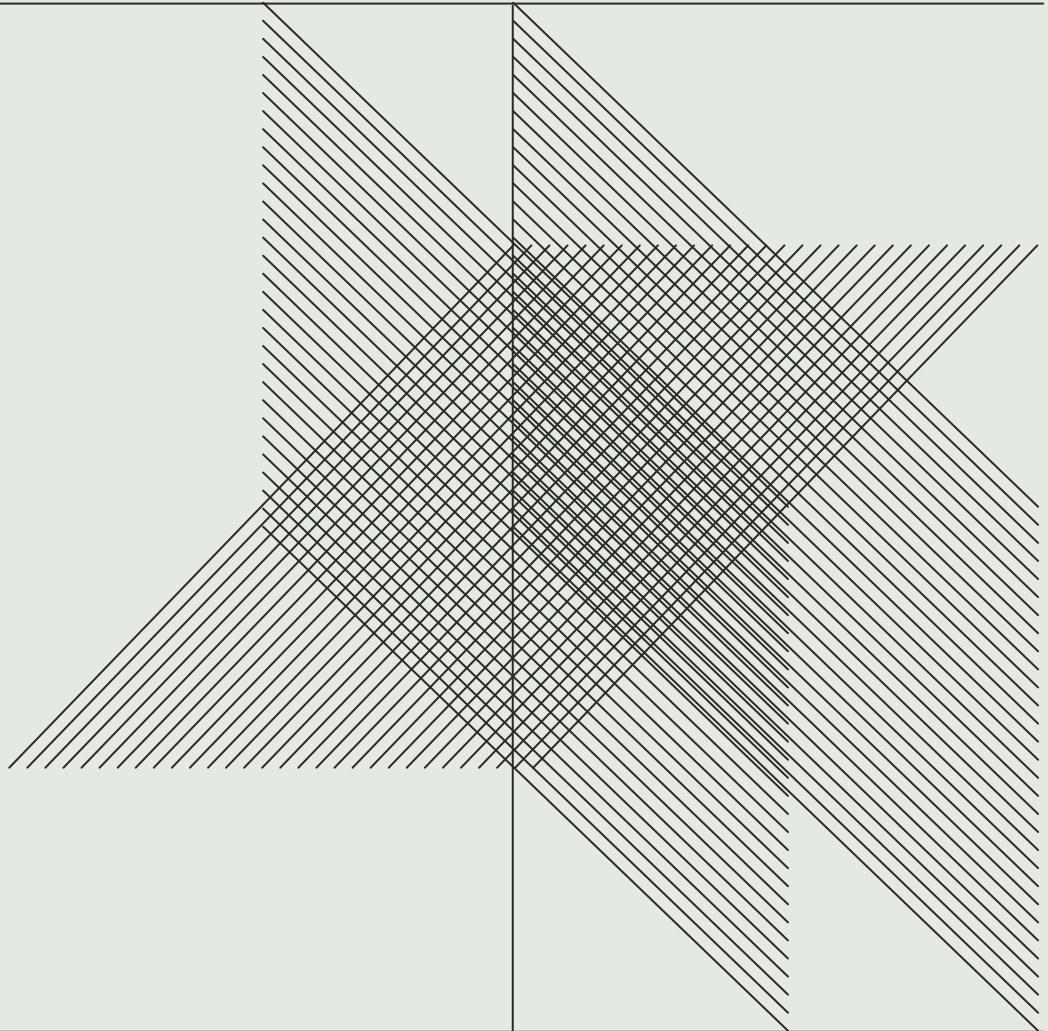
To Make Something Strange

Considering the interpretive issues around authenticity, language is a contested space where hegemony is complicated in many ways. The multi-layered sensitivity and openness to language in all of these media-based works embrace decolonial care in the aim of sparking a candid public dialogue on the tensions around art, language, and identity, a dialogue expanded outwardly via personal enunciations. Significantly, they sketch the outlines of what Hawaiian and Samoan media theorist and poet Jason Lewis has termed the “Indigenous future imaginary”—the “images and

stories Indigenous people use to talk about the future: who are in it, what kind of people they will be, and what kind of society they will build.”²⁴ The Kalaallissut word for art, eqqumiitsuliorneq, translates into English as “to make something strange.” Perhaps these creations, which embrace contradiction and tension to reconfigure colonial logics, inch closer to what Miki Jacobsen suggests in the epigraph: that, regardless of one’s spoken language, the language of art is a multivalent space of memories, identities, and imaginaries in formation. The space of media, like those of language or the built environment, is capable of transformation through acts of collective and self-inscription. Akin to a self-portrait, the mediums of graffiti and collage serve to reorient how we perceive and relate to ourselves, our bodies, our communities, and our social presence. One’s home becomes not merely a geographical location, a fixed point, but a *homescape*—a composite of mobile associations subject to new configurations, possibilities, and meanings.

- ¹ Staffan Carlén, “Miki Jacobsen: Interviewed by Staffan Carlén,” *Den flyvende kajak:nutidskunst fra Grønland/The Flying Kayak: Contemporary Art From Greenland* (Helsinki: Nordisk Kunstmuseum, 1993): 91.
- ² I am gratefully indebted to the informative conversations and prior research carried out by artists, curators, and scholars in Greenland, including: Nivi Christensen, director, Nuuk Art Museum; Kuratorisk Aktion, for their prior research on Pia Arke; Greenlandic literature scholar Kirsten Thisted, University of Copenhagen; visual artist Inuuteq Storch, for his participation in *Among All These Tundras*; the inspiring performance artist Jessie Kleemann; and visual artists and writers Ivínguak’ Stork Høegh, Lisbeth Poulsen, and Niviq Korneliussen, all of whom I hope to meet in Greenland very soon, for their works and insightful correspondences from which I benefitted in writing this essay.
- ³ The term “Greenland” was first coined by Erik Thorvaldsson (c. 950–1003), also known as Erik the Red. Kalaallit, however, refer to their lands as Kalaallit Nunaat. See: Robert Petersen, “Colonialism as Seen from a Former Colonized Area,” *Arctic Anthropology* 32, no. 2 (1995): 121.
- ⁴ *Kalalleq* (singular) refers to a person from Greenland or a person with Greenlandic heritage; the plural form is *Kalallit*.
- ⁵ Greenland’s Home Rule Act, passed on May 1, 1979, was aimed at creating legislative changes in response to the struggle for cultural and political autonomy and self-determination on the part of the people of Greenland.
- ⁶ Pia Arke, “Ethno-Aesthetics / Ethnoæstetik,” *ARK* (Aarhus), no. 17 (1995).
- ⁷ Rauna Kuokkanen, “The Pursuit of Inuit Sovereignty in Greenland,” *Northern Public Affairs* (July 2017): 46.
- ⁸ “Indigenous Knowledge and Heavens – Dr. Karla Jessen Williamson,” Weweni Indigenous Scholars Speaker Series, University of Winnipeg, Winnipeg, January 28, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=m2r3ZmcF5fc&t=4s>.
- ⁹ The three issues that stand out as the most significant aspects of the Self-Government Act are: the right to mineral resources, the recognition of Greenlanders as a people in international law, and the prospect of independence. Kuokkanen, “The Pursuit of Inuit Sovereignty,” 46.
- ¹⁰ Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham: Duke University Press, 2016), 22.
- ¹¹ “Ivínguak’ Stork Høegh//5.3-28.3 2016,” Nuuk Art Museum, last modified Feb. 26, 2021, <http://www.nuukkunstmuseum.com/en/exhibitions/ivinguak-stork-hoeegh-53-283-2016-eng/>.
- ¹² Ivínguak’ Stork Høegh, email correspondence with the author, February 5, 2020.
- ¹³ See: Arke, “Ethno-Aesthetics”; and Kirsten Thisted, “De-framing the Indigenous Body: Ethnography, Landscape and Cultural Belonging in the Art of Pia Arke,” *Nordlit* 29 (May 2012): 279–98.
- ¹⁴ From the artist’s website. “Inuuteq Storch: At Home We Belong,” last modified Feb. 26, 2021, <https://www.inuuteqstorch.com/at-home-we-belong>.
- ¹⁵ Jakub Christensen Medonos, “Når subkultur viser taender” [“When subculture bares its teeth”], in *Børn og unge i Grønland – en antologi*, Wolfgang Kahlig and Nina Banerjee, eds. (Nuuk: MIPI, Ilisimatusarfik, Milik Publishing, 2007), 164–74, 379–80.
- ¹⁶ Faye Ginsburg, “Institutionalizing the Unruly: Charting a Future for Visual Anthropology,” *Ethnos* 63, no. 2 (1998): 175.
- ¹⁷ John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC, 2012), 10.
- ¹⁸ For more on the recent theoretical discourse on the *cultural politics of emotion and intimacy*, especially in relation to feminist media practices, see: Sara Ahmed, *Cultural Politics of Emotion* (London: Routledge, 2004); and Lauren Berlant, “Intimacy: A Special Issue,” *Critical Inquiry* 24, no. 2 (Winter 1998): 281–88.
- ¹⁹ See: Candice Hopkins, “Interventions in Digital Territories: Narrative in Native New Media,” in *Transference, Tradition, Technology: Native New Media Exploring Visual and Digital Culture*, Melanie Townsend, Dana Claxton, and Steve Loft, eds. (Banff, AB: Walter Phillips Gallery, 2005); and Candice Hopkins, “Making Things Our Own: The Indigenous Aesthetic in Digital Storytelling,” *Leonardo* 39, no. 4 (2006): 341–44.
- ²⁰ Kirsten Thisted, “Blubber Poetics: Emotional Economies and Post-Post Identities in Contemporary Greenlandic Literature and Art,” *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, ed. Svein Aamold, et al. (Aarhus University Press, 2017), 267–296; 284.
- ²¹ “Nuuk Art Museum still exhibits words,” Kalaallit Nunaata Radioa: Greenlandic Broadcasting Corporation, last modified Feb. 26, 2021, <https://knr.gl/da/nyheder/nuuk-kunstmuseum-udstiller-stadig-ord>.
- ²² Hopkins, “Making Things Our Own,” 342.
- ²³ Lisbeth Poulsen, email message to the author, November 17, 2020.
- ²⁴ Jason Edward Lewis, “The Future Imaginary: Jason Edward Lewis at TEDxMontreal,” TEDx Talks, September 20, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=cwkyauALKJc>.

ASSIT ILANNGUNNEQARTUT
EQQUMIITSULIAMIT PERFORMANCEMIT
SERMEQ KUJALLERMI PISUMI,
ILULISSAT EQQAANNI
JUNI 2019-MEERSUMI



Jessie Kleemann

Eqqumiitsuliatut performancigara Blue Laketut ilisimaneqartup eqqaani *Sermeq Kujallemi* lulissat eqqaaniittumi junip 19-ian 2019-mi pivoq. Silaannaap allangngoriartornera pillugu isumasioqatigiinnermi qulequataqartsinneqartumillu “At the Moraine – Envisioning the Concerns of Ice” aaqqissusuusisannit Amanda Boetzkes-imit Jeff Diamantimillu qaaqquneqarlunga suliaraara.

Eqqumiitsuliorlunga performancertarninni periuseraara sunaluunniit timiga atorlugu oqaatigerusutara anninniattarlugu, soorlu misigissutsinik eqqaamasannit pinngortut namminneq piusut timinni, imaluunniit oqaluttuaatoqatsinniit aamma eqqaamasat. Assigiinngitsunik aalaaseqarlunga sammisat arlallit misissorlugit qulaajarlugillu ingerlasarpoq, taalliat atortulluunniit allat aamma sammillugit soorlu puisip orsuanik attataqarlunga, immaqaluunniit qeqqussat katersukkak atorlugit *Sassuma Arnaa*-nik sammisaqarlunga. Suliami taamaalillunga uteqattaarineq atorlugu saqqummertarpunga eqqumiitsuliaq “nutaatut” saqqummernissaata tungaanut imaluunniit akerlinganik “isumaarunnissaa” angugaangagu. Taamaalillunga timiga namminiilersarpoq taannalu apeqqut takkuttarpoq uannut sussanersoq imaluunnit piffimmut qanoq isumaqassanersoq. Oqaluttuaatitoqqavut ullumikkut inuunitsinni qanoq uatsinnut isumaqarpat ilumullu oqalutsissinnaavavut?

Sermeq Kujallemi eqqumiitsuliorlunga performancerninni silap qanorinnerata timinnut aqutsinera malunnarpoq: anorip, Issittumilu ullup qaamarngata sakkortuup, kiisalu serrip naqqaniit aakkiartorfiup aniatitsisinerani serrip qaaniit nikorfaffinniit ammut itinersarsua tikillugu. Issittumi aakkiartorfik qanoq piviusumik isikkoqarpa, taaneqartartoq *Issittup aakkiartornera?* Sermersuaq aakkiartortillugu nunarsuatsinni inuiappassuit sorsunnermiit kaannermiillu qimaasut iissittup kujataaniit takussaapput, tamannaluunniit inuttut attortiffigissallugu nalulersimavarput. *Arkhticós Dolorós* isumaqarpoq tamatta tassaniittugut; uanga anniaatiga, issittup anniaataa tamatta anniaaterput, Nanorsuaq massakkorpiaq anniarpooq.

Arkhticós Dolorós: eqqumiitsuliortutut taalliortutullu oqaaseqaat taallaq takisooq

Oqaatsip allannera eqqumiigineqarsinnaavoq oqaasermi Arctic kikkunnit tamanit naluneqanngilaq allanneqartangaarmat. Ilumoorutivilluguli *Arkhticós*-imik allakkakku, oqaatsip oqaluttuassartaanut tikkuaassiitigalunga uagut nammineq oqaatsitsinnut qivialarneruvoq. Oqaaseq *Arkhticós* grækerit oqaasiinit *Arktikos* pinngorpoq, isumaqartinneqarsimalluni silaannarsuarmi avannarpasinnersamiittooq Nanorsuaq (the Great Bear). Naqinnej “h” ilannguteriarakku, *khronos*-imut tikkussivoq, tassa isumalik *piffissaq*. Massakkorpiaq

piffiit atukkavut soorluuna paasisimanngikkippuit. Taamaattorli uagut Issittorput inoqanngikkallarmalli piusimavoq. Piffissaq sinnattornerup nalaanik taarusuppara. Kalaaliuvunga, naggueqatigiinnik Inunnik kingoqqisoq Kalaallit Nunaanneersoq. Piffiit sinnattut nalaanneersut allaaserisarpakka aammattaarli piffiit eqqaamasanit qaffakaasimasut. Oqaatsikka allatatut ilimaginngisatut isikkoqarsinnaapput. Taalliortarnerli qangarsuaaniit Kalaallit Inuit attassimasaat taalliorneruvoq nammineq. Tamanna nuannaralugu ataqqillugulu oqaatsitallalu oqaasiimminkut taarsigiaatsillugit akulerutsillugillu sammivinnut arlalinnut ingerlaartippakk. Naggueqatigiit Inuit oqaluttuaatitoqaannik ilisimasallit tassuuna ilisarsissajunnarsipput. Allatut (qallunaaq-tut) allassinnaanngilanga soorunalimi uani allassimanittut uku titarnerit atuarlugit soorlu killormoortut.

Qujanaq!



18

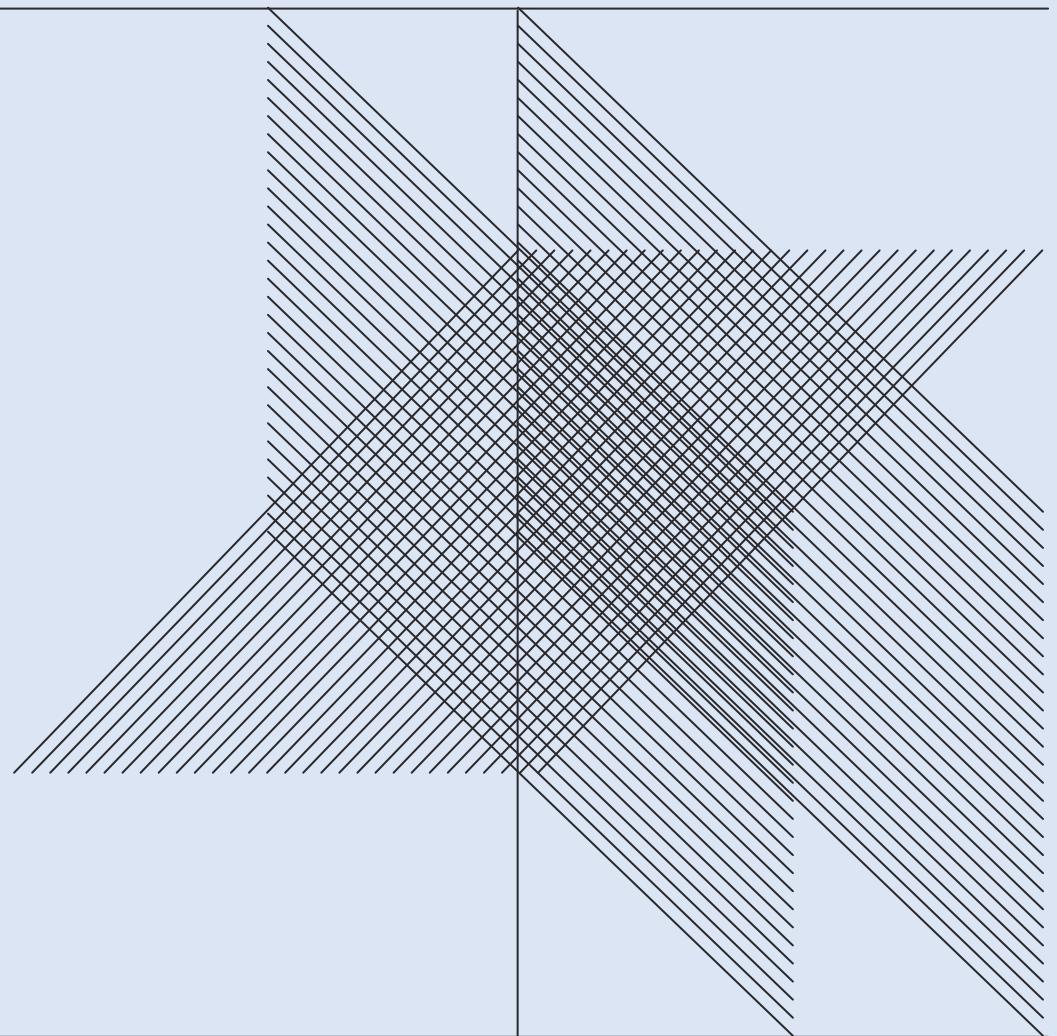
Jessie Kleemann
Arkhticós Dolores, 2019



19

Jessie Kleemann
Arkhticós Dolores, 2019

PERFORMANCE SUR LE GLACIER SERMEQ KUJALLEQ, À ILULISSAT, LE 19 JUIN 2019



Jessie Kleemann

J'ai présenté cette performance dans une région connue sous le nom de Blue Lake, au sommet du glacier *Sermeq Kujalleq*, dans les environs d'Ilulissat, le 19 juin 2019. On m'avait invitée dans le cadre d'un atelier sur les changements climatiques intitulé «At the Moraine – Envisioning the Concerns of Ice» organisé par Amanda Boetzkes et Jeff Diamanti.

Dans ma pratique de performance, j'emploie tout ce qui peut permettre à mon corps de s'exprimer – à la fois les émotions issues des souvenirs qu'il renferme et celles empruntées à la mythologie. J'explore les couches qui composent différentes substances, comme la graisse de phoque et les algues, mais aussi des mouvements, de la poésie et une variété de thématiques, y compris la *Sassuma Arnaa*. Il peut m'arriver d'apparaître au sein de l'œuvre dans une série de récurrences jusqu'à ce que quelque chose de «nouveau» soit révélé ou que cette chose perde son «sens» intrinsèque. Je laisse mon corps prendre le dessus et je lui demande ce qu'il doit faire de moi et de l'espace. Quelle est la pertinence des mythes, et doit-on les laisser se raconter?

Dans le contexte de la performance à *Sermeq Kujalleq*, chacun des éléments avait son droit de parole: le vent, l'immense lumière de l'Arctique, les glaces fondantes – de la cryoconite suintant des profondeurs jusqu'à la moraine gisant sous la surface. Quelle est la réalité de la fonte de notre Arctique, *Issittup aakkiartornera*? Tandis que la calotte glaciaire se liquéfie et que la planète fait face à des migrations humaines causées par la guerre et la famine dans les régions subarctiques, nous ne savons toujours pas prêter l'oreille à son langage. *Arkhticós Dolorós* désigne notre souffrance collective – je suis la souffrance, l'Arctique souffrante est notre souffrance, la Grande Ourse souffre en ce moment même.

Arkhticós Dolorós: énoncé de l'artiste

Je sais que la graphie peut paraître étrange; le mot «Arctique» est plus reconnaissable épelé ainsi. J'espère faire un geste d'ouverture envers un·e autre artiste en choisissant d'opter pour la graphie *Arkhticós*. Celle-ci est composée du mot *Arktikos*, ou «Grande Ourse», expression en grec ancien pour désigner le Grand Nord, avec un «h» supplémentaire pour évoquer *chronos*, le temps. Il semble que nous ne connaissons plus le temps que nous habitons, et pourtant, notre Arctique avait sa propre temporalité, bien avant la présence humaine. Ce temps, je l'appelle le «temps du rêve». En tant qu'Inuite issue des *Kalaallit* du Groenland, j'écris au sujet de la mémoire de ce temps du rêve, mais aussi de la mémoire du présent. Les langues écrites sont assez instables, mais j'ose croire que c'est poétique, car nous, les Inuit *Kalaallit*, avons une longue tradition poétique qui prend toutes les formes. J'honore ceci d'une multitude de façons qui

foisonnent dans tous les sens, et j'espère que quiconque connaît la mythologie inuite reconnaîtra également cette pratique, car je ne peux pas écrire comme un·e autre (qallunaaq), ce qui est bien sûr paradoxal, puisque j'écris ces lignes ! Qujanaq !

Traduit de l'anglais par Luba Markovskia



20

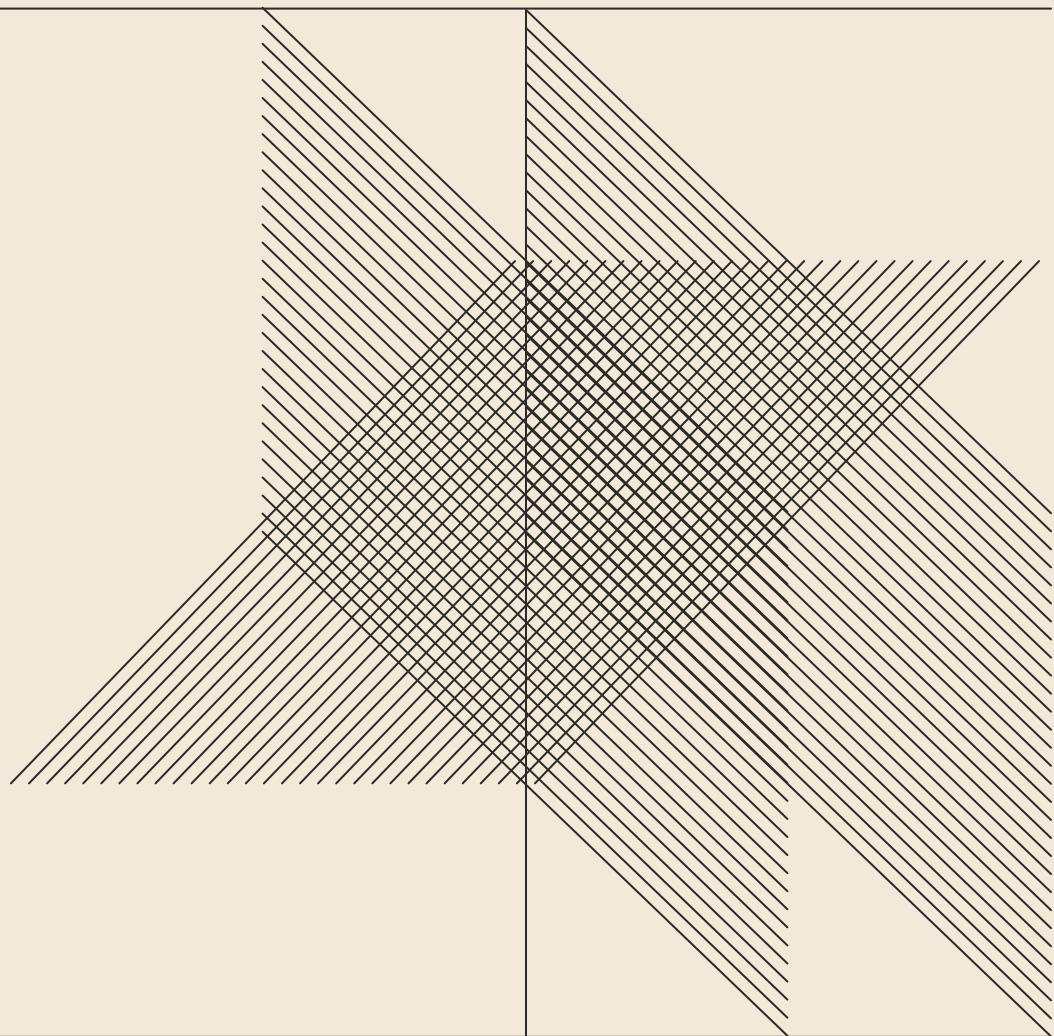
Jessie Kleemann
Arkhticós Doloros, 2019



21

Jessie Kleemann
Arkhticós Doloros, 2019

PERFORMANCE AT SERMEQ KUJALLEQ GLACIER, ILULISSAT, KALAALLIT NUNAAT, JUNE 2019



Jessie Kleemann

This is a performance at an area known as the Blue Lake on top of *Sermeg Kujalleq* Glacier, near Ilulissat on June 19th, 2019. I was invited to perform at a workshop on climate change called “At the Moraine – Envisioning the Concerns of Ice” organized by Amanda Boetzkes and Jeff Diamanti.

In my own performance art practice, I utilize whatever my body needs to express itself both as a directed emotion coming from its own memories, but also from mythology. I explore through layers of different movements, substances, poetry or themes such as the *Sassuma Arnaa*, seal blubber or sea weeds. I can then appear in the work through several repetitions until it shows something “new” or loses its inherent “meaning”. I let my body take over and I ask of it what it should do to me and to the space. What relevance do the myths have and are we able to let them speak?

In the case of the performance at *Sermeg Kujalleq* the elements had their own say: the wind, the immense Arctic light, the melting ice and oozing cryoconite from the depths of the ice all the way to the moraine underneath. What is the reality of the melting of our Arctic, *Issittup aakkiaqtornera*? As the ice sheet melts and the planet faces human migrations fleeing war and famine from the subarctic regions, we still don’t know how to let it speak to us. *Arkhticós Dolorós* means that we are all in the pain, I am the pain, the arctic in pain is our pain, The Great Bear is in pain now.

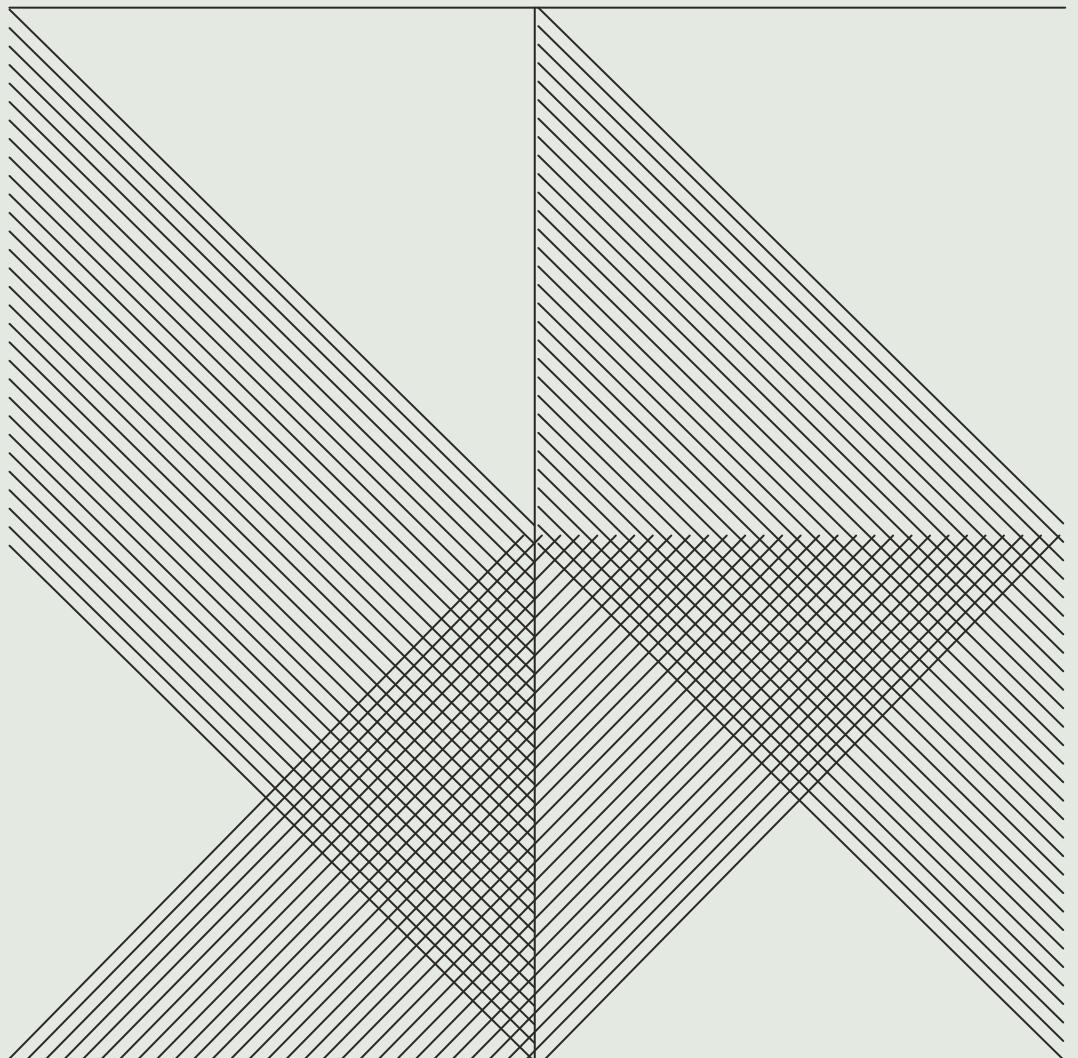


Jessie Kleemann
Arkhticós Dolorós, 2019

Arkhticós Dolorôs: artist statement

I know the spelling seems odd, the word Arctic is widely known as it is written so. I hopefully give a gesture to another artist by choosing the spelling quite deliberately as Arkhticós. It is comprised of both the word Arktikos, the Great bear in Greek for North, and by adding the h is another gest for khronos, time. It seems that we don't know what times we are all living in, and yet our Arctic has had its own time long before humans. The dreaming time I call it, as Inuit and I am inuk from a kalaaleq background from Greenland, I write about the memory of dreamtime, but also memory from the now. The languages are somewhat erratic in the written state, yet I hope it is poetic since we as Kalaallit Inuit has a long tradition for poetry in all forms. I honor that in ways that multiplies in various directions, and anyone who know of Inuit mythology hopefully recognize this practice too, as I cannot write as an another (qallunaaq) which is of course a contradiction as I write these lines. Qujanaq!

GO FILBMAČÁJÁHUS RIEVADII MIN EALLIMIID



Anne Lajla Utsi

Mii álgoálbmogat dárbašit čielga jienaid. Mii fertet leat oidnysis ja nannet sihke earáide ja alcceseamet ahte mii gávdnot. Filmmat ja audiovisuála mediadáidagat leat oðða álgoálbmotmuitalanvuogit gos min jienat guljojt.

1987:s, go mun ledjen 14 jahkásaš, de čájehuvvui Nils Gaup Oscar-nammaduvvon filbma *Ofelaš* vuosttaš geardde Guovdageainnu kulturviesus. Moai oambeliin čijadeimme gávttiiguin ja vulggiime filmma geahččat. Filbmačájhucas ledje dievva gávttehasat, ja filbmadahkki Nils Gaup ja váldoneavttár Mikkel Gaup leigga maid gehččiid searvis sáles.

Filbma álggii. Váldoolmmoš, Áigin, čierastii sabehiiguin várregilgga mielde vulos, beaska vel nalde, seammás go Áillohaš juoiggadii čáppa luodđi. Mun muittán dien erenoamás dovddu mii badjánii go oidnen iežan olbmuid – ja iežan – vuosttaš geardde diekkár hirbmat stuora kinošarpmas. Muittán Áigina alit čalmmiid, diedusge, ja movt mu eallin nuppástuvai jur dien bottus. Die leimmet mii! Min olbmot, min giella! Maijel filmma munnos ledje násttit čalmmiin ja váimmut nu julke. Leimme 14-jahkásaččat.

Ofelaš váikkuhi min nuorra sápmelaččaid nu olu ahte mii buohkat oruimet dego nuppástuvvan maijel go leimmet geahččan filmma. Mis lei oðða vuovdnáivuohta ja rámisvuohta iežamet kultuvrra ja álbmoga ektui. Lea fámolaš duodaštusloktet iežamet muitalusaid – álgoálbmotmuitalusaid – stuora kinošarpmaide. Min oktasaš vásáhusaid geažil kolonisašuvnnain, ja ealáskahittiin, lea álgoálbmotfilmmaid vuolggasadji dat ahte mis lea dárbu ovdanbuktit ja suodjalit iežamet kultuvrraid ja gielaid.

Árktsa álgoálbmogat leat birgen garra dilis duháhiid jagiid ja min kultuvrrat leat vuodustuvvon njálmmálaš muitalanárbevieruide. Muitalusat ledje min birgenreiddut. Sápmelaččaid máhttu buriid bivdobáikkiiid, boazoguohitunguovlluid ja luonddudádjadeami hárrái leat leamaš vuoddun min birgejupmái. Min máttut muitaledje muitalusaid vai cevzet, vai dájdjid buolašin, vai suodjalit mánáideaset, vai deivet fas ruoktot. Min kultuvrras leat min muitalusaid olbmot ja sivdnádusat ain ealli oassin min árgabeaivvis. Mis leat eatnanvuolážat mat suodjalit ja rávvejít min; meahcis sáhttit ain gulahallat luonduin oaffaruššama bokte bassi báikkiide; ja muitalusaid bokte várret mii mánáideamet ahte eai galgga iehčaneaset stoahkat johkagáttis, danne go čázirávgá sáhtta váldit du.

Dat mii earáid mielas lea fikšuvdna ja fantasija, lea ain min duohtavuohta. Mii eallit iežamet muitalusaid mielde ja sáhttit deaivvadit “myhtalaš sivdnádusaiguin” vaikko goas. Muhtomingo leimmet galledeame mu imi, go mu bárdni lei 7-jahkásaš, de lei son čuččodeame gievkkanláse guoras. Son čuččodii das oanehaš ja de jorggihii mu guvlui ja dajai: “Eadni, mun oidnen hui boares áhku. Son lei hui unni, sistegákti nalde ja hui guhkes vázzinsoabbi, ja manai viega vuovdái.” Mii muitaleimmet sutnje ahte lei uldaáhkku.

Dátealli muitalanárbevierut sihke Sámisja eará álgoálbmotkultuvrrain muitalit man dehálaččat muitalusat leat árgabeaieallimis. Dat eai leat leamaš dušše guoimmuheami dihte, muhto leat dehálaččat birgema,



23

Elle Marja Eira
Iditsilba/Burning Sun, 2015

oahpaheami ja láidesteami ektui, ja dat veahkehit min birget. Nu go daddjo sámi muitalusčoakkálugas *Samiske Eventyr*, de leat muitalusain nanu ruohttasat min kultvrasat:

Sámi muitalanárbevierus lea dábálaš ahte motiivvat eai leat diehtelasat, ahte dáhpáhusmannolagat dušše geažuhuvvojít, ja ahte loahppa sáhttá dulkojuvvot mánjga lágje ja boahtá hui roahtá. Dát boktet hui imašlaš ja čilgemeahttun dovddu, mii lea dehálaš muitalusa iešvuhtii. Ii oktage dieđe gos ja goas muitalusat bohcíidedje. Mii diehtit dušše ahte dat leat hui boarrásat ja eležat. Dat leat seilon nuppástuvvamiid čáđa njálmálaš muitalanárbevierus girjehápmái, ja dál dat orrot sealume nuppástuvvamiid čáđa filmmaid, dihtorspealuid ja videoid hápmái.¹

Jus galget birget odđamállet máilmis, de mii dárbbáshit odđamállet máilmci návcçaid – ja mii fertet gávdnat birgenlági ja ulbmila. Filbma sáhttá fállat bargovejolašvuodaid, ja juoga mii maiddái lea dehálaš, lea ahte dat sáhttá addit min servodahkii jiena ja dahkat min oinnolažjan. Filmma bokte mii sáhttit nannet iežamet leahkima. Historjjá vuodul mii sáhttit dál gáibidit saji riikkaidgaskasaš filbmalávddis. Álgoálbmotkultuvrrat leat árdnavuorkkát muitalkeahtes muitalusaid dáfus. Originála muitalusas mii ii leat ovdal muitaluvvon lea hui alla árvu filbmamáilmis, ja min muitalusat leat juo hukseme hui buriid vejolašvuodaid min iežamet

ovdanbuktimii. Doaba “ii maidege min birra min haga” geavahuvvo dávjá álgoálbmotfilbmamáilmis dán áigge, ja mii vuordit ahte olggobeale filbmadahkkit doahttalit dán prinsihpa ja ovttasbarget minguin. Ovttasbargu Walt Disney Animation Studios ja sámi álbmoga gaskka *Jikjón 2* (2019) oktavuođas bidjá odđa standárdda.

Seamma lágje go olu eará álgoálbmogat miehtá máilmci, de leat sápmelačcat čuđiid jagi gierddahallan kolonialisttalaš muitalusaid mat definerejít min eallimiid, min kultuvrra ja min historjjá. Ain odne lea kolonialisttalaš muitalusain álgoálbmogiid birra nanu sadji majoritehtasvodagas, vaikko ovdanbuktinvuogit leat iešguđetláganat. Davvirikkain lei garra assimilašuvdnapolitikhka gitta 1960-jagiide mii gildii sámegieloahpahusa skuvllain. Sápmelačcat adnojuvvojedje heajubun go majoritehtaálbmot; dutkit mihtidedje min máttuid oaiveskálžzuid duođaštan dihte man “primitiivvat” mii leat. Dát ii leat áigahaš historjjá; dat dáhpáhuvai min áhkuid ja ádjáid ja váhnemiid buolvvas. Davvirikkain bistá assimilašuvdnaviggamuš ain odne, muhto dat lea nuppástuvvan: vašsicealkámušat sosiála median, sámegiel luoddagalbbaid báhcaleapmi, ja unnit ruhta sámi servodahkii stáhta bealis leat muhtin ovdamearkkat dása. Vaikko Norga lea ge dohkkehan ILO-konvenšvnna nr. 169 álgoálbmogiid ja čearddalaš álbgociid hárrái, de lea stáhta váilevaš doarjja ja ruhtadeapmi sámi servodaga hárrái nu mihtimas ahte sámi kulturprógrámmaid ovdańeami ii sáhte gohčodit go bás “prošeaktan”. Ii gávdno seamma lágan viiddis ruhtadanortnet go dat mii gávdno dáčča ásahusaide ja dáidagii – ruđat mat dorjoše ja attáše sámi dáiddamáilmci návcçaid duohntan dahkat iežas duohnta potensiála. Mii doarrut vuogádaga vuostá mii ii duodas doarjjo min kultuvrra seamma dásis go majoritehtasvodaga kultuvrra, vaikko mii viggat rievadadit ekshtalaš, objektaovddideaddji muitalusaid ja diehtemeahttun ipmárdusaid iežamet álbmoga birra. Jus álgoálbmogat bissot oaidnemeahttum almmolašvuodas, de sáhttit mii hoigaduvvotvulos ja vajálduvvotgo stáhtabušeahat vuoruhuvvojat. Dát lea dat duohntauohta maid mii sápmelačcat vásihit Davvirikkain dán áigge.

Aiggi mielde lean ipmirdan man čiekjyalit muitalanvuohki sáhttá váikkuhit. Muitalusat hábmejít min daguid. Dat mearridit makkár eallin lea vejolaš dahje ii vejolaš, dat ráddjejít guđiid luottaid sáhttit čuovvut ja guđiid eat. Dat mearridit geaidda mii dovdat empatiija, ja geaidda eat. Masa mis lea miehtemiella, dan mii suddjet. Ja maid mii objektiviseret ja mainna ávkkástallat, dan mii loahpas billistit.²

Filmmas lea dehálaš identitehta- ja servodathuksejeaddji doaibma ja danne olu riikkat, ja erenoamážit Davvirikkat, investerejít miljárddaid ruvnnuid našuvnnalaš filbmabuvttademiide jahkásáčcat. Manjemus áiggi beroštupmi muitalusaide main lea sámi fáddá, nu go Disney-filbma *Jikjón*

2 ja Oscar-nammaduvvon *Klaus*, čájehit ahte álgoálbmotmitalusain lea kommersiála árvu – árvu mii dahká mánggaid miljárrdaid ruvnnuid fitnodatmáilmis. 2018:s investerii Disney 13 miljárddaa Amerihkká dollára (USD) buvttadeapmái, Netflix ges 12 miljárddaa USD, ja Warner Media 14 miljárddaa USD:

Nu go oainnát min abonneanta-loguin, de mii joatkit stuorrut riikkaidgaskasaččat. Mii áigut investeret globála ráidui vai nagodit čuovvut viiduma. Lea ain árra dássi, muhto lea olu bargu jodus siskkáldasat hukset bajás min riikkaidgaskasaš ráiddu. Lea dušše álgú.³

Riikkaidgaskasaš rávdnjefitnodagat leat dál hástaleame buot riikkaid filbmaindustriija ja gilvalit sisdoalu ja gehčiid nalde. Dát sáhttá rahpat vejolašvuodaid álgoálbmotfilmmaide oažžut odđabuvttademiidjagehčiid. Leat juo álgoálbmotovttasbarggutjođus stuora rávdnjefitnodagaiguin, nu go ráidu *Maori Dead Lands* (2014), mii lea buvttaduvvon AMC:in fárrolaga. Ja mis lea min iežamet rávdnjebálvalus www.sapmifilm.com, gos lea erenoamás sámi ja eará álgoálbmotfilmmaid čoakkáldat.

Elle Máijá Tailfeathersa filbma *The Body Remembers When the World Broke Open* (2019)beasai Ava DuVernaya ARRAY distribušuvdnafitnodahkii ja oidno dál Netflixas miehtá máilmimi. *Ofelaš* nammaduvvui Oscar-bálkkašupmái (Buoremus olgoriikkafilbman), *Sámi varra* (2016) lea Netflixas ja Amazon Primes, ja álgoálbmotfilbmadahkkit miehtá máilmimi lihkostuvvet riikkaidgaskasaččat. Māori filbmadahkki Taika Waititi vuittii Oscara buoremus giehtačállosa ovddas filmmain *Jojo Rabbit* (2019). Min filmmat leat duođaštan ahte mis leat geahčit miehtá máilmimi.

“Gean mitalus mitaluvvo ja movt? Geaid jienat deattuhuvvojit postkoloniála birrasis?”⁴ Internašunála sámi filbmainstituhta (ISFI) ásaheapmi 2009:s vuolggahuvvui das go lei measta veajemeahttun oažžut ruhtadeami sámi filmmaide Davviríkkaid ruhtadanvuogádaga bokte. *Ofelaš*-filmma rešisnevra Nils Gaup doarui logi jagi beassat ráhkadir filmma. Ii oktage jáhkkán ahte sáhtii ráhkadir sámi filmma sámegillii. Son čájehii buohkaide ahte dat lea vejolaš, ja nu go ovdalis lea namuhuvvon, de nammaduvvui filbma Oscar-bálkkašupmái.

ISFI lea dorjon odđa buolvva sámi ja eará álgoálbmotfilbmadahkkit. Min filbmadahkkit leat lávken globála filbmáladái bálkkašumi vuoti filmmaiguin, ja eatnasat sis leat nissonolbmot. 2018:s 70 proseantta buot ISFI-ruhtaduvvon filmmain lei nissonolmmoš juogo rešisnevran dahje buvttadeaddjin. Dán seamma treandda oaidnit maiddái eará álgoálbmotfilmbirrasiin, muhto muđui oarjemmmáilmis šaddet nissonolbmot ain rahčat dásseárvosaš vejolašvuodaid ovddas. Álgoálbmotfilmimat ja -mitalusat ilbmet gievrras nissonolbmuid perspektiivvas, ja dát speadjalastojuvvojt mitalusain mat mitaluvvojt.

Min dáláágge nissonolbmuid buvttadan álgoálbmotfilmmaid dovdomearkan leat odđa narratiivvat. Álgoálbmogat viimmat gávdnojít albma, ealli olmmožin filmmain, geat mitalit persovnnalaš fearániid traumaid birra mat gusket assimilašuvdnii, iešsorbmemii, illasteapmái, earráneapmái, eananvuoigatvuodoaide, kulturealáskahittimii, ja balddusmitalusaid/diiddaid birra, earret eará. Eará mearkkašan veara ja bálkkašumi vuoti sámi nissondahkkit, Kernella ja Tailfeathersa lassin, leat earret eará Katja Gauriloff, Marja Helander, Marja Bål Nangos, ja Elle Sofe Sara. ISFI lea maid dorjon moanaid eará čeahpes filbmadahkkiid majemus jagiid.

Odđa buolvva álgoálbmotfilmimat váldet vuodu vuostálastimis. Lea sáhka das ahte mitalit min iežamet mitalusaid, defineret min iežamet duohtavuoda filmma bokte, doaimmahit iežamet jurddafriiddjavuoda, odđasis mitalit kolonistalaš narratiivvaid ja njulget boasttu ja unohis govvádusaid min álbuma birra. Dát dáhttu ja dát vuostálastin, oktan bistevaš rahčamušain, háká boaldámuša hutkkálaš fápmódállui. Min filmmat ráhkaduvvojt, vaikko váilu ruhtadeapmi.

Sámi filbmadahkkiid lassin lea ISFI maiddái dorjon árktaš álgoálbmotovttasbargguid nu go Indigenous Film Circle (Álgoálbmot filbmagierdu), oanehisfilbmaráiddu *The Last Walk*, ja *Arctic Chills*-antologija. *The Last Walk* lei árktaš filbmadahkkit ovttasbargu mas okta mitalus dulkojuvvui njealji iešguđetge oanehisfilmma bokte: Sámis Marja ja Ingir Bål Nango bokte; Alaskas Anna Hoover bokte; Kanádas Jerri Thrasher bokte; ja Ruonáeatnamis Pipaluk Jørgensen ja Mikisoq H. Lynge bokte. Buohkat earret okta dáin rešisnevrrain leat nissonolbmot.

Arctic Chills lea diiddalaš balddusantologija mii lea barggu vuolde: ráidumas leat oanehisbalddusfilmmat maid álgoálbmotnissonfilbmadahkkit Árktaš guovllus leat ráhkadan. Prošeakta, mii lea ovttasbargu gaskal ISFI ja York universitehta, Torontos, lea maiddái ožžon ruhtadeami Canada Media Fund:as ja Telefilm Canadas. Ulbmil lea buvttadit *Arctic Chill-* ráiddu 2022 mielde. 2018:s rabaiga ISFI ja York universitehta vejolašvuoda sáddet ohcama ja oaččuiga guoktelogigolbma ohcama cálliin Alaskas, Kanadas, Ruonáeatnamis, Norggas, Ruotas, Suomas ja Ruoššas. Vuostaš bargobádji dollojuvvui Guovdageainnus, Norggas, seammás go Álgoálbmot filbmakonferánsa lágiduvvui njukčamánus 2018. *Arctic Chills*-buvttadanjoavku oassálasttii maiddái Frontières Packaging and Marketing Forumas, mii dollojuvvui Montrealas suoidnemáanus 2018 ja Helssegis guovvamánus 2019. *Arctic Chills*-prošeakta ovdanbuktojuvvui Cannes misessemáanus 2019 Marché du Film oktavuodas. Juohke sajis lei gaskkusteddjiin ja ruhtadeddjiin beroštupmi dáidda árktaš mitalusaide, maid aivvefal álgoálbmot nissonfilbmadahkkit mitaledje ja mat eai lean ovdal ovdanbuktojuvvon sájnermárkaniin.

2019:s álgagahii ISFI ovttasbargu NRK:in, Norgga riikkaáibmomedia in, ovdánahttit vuosttaš sámi drámáráiddu sihke rávis olbmuide ja mánáide

ja nuoraide. Áigumušat leat stuorrát ja buvttadeapmi galgá doallat máilmálaš dási. Guoktenuppelohkái prošeavtta leat dál barggu vuolde, ja plánejuvvot almmuhuvvot 2023:s. Dáinna ovttasbargguin NRK doarju min áigumuša ahte muitalit min iežamet muitalusaid, mii lea oassin ráiddu vuodus. Galget leat sápmelaččat visot guovddás doaimmain dáid buvttademiid oktavuođas, mii lea mielde doarjume ja ovddideame sámi filbma- ja televišuvdnaindustriija. Dát lea dán rádjái stuorámus sámi drámabuvttadeapmi mii goassege lea ráhkaduvvon.

Odđa buolvva álgoálbmot árktaš filbmadahkkit ráhkadit filmmaid mat čájehit movt dáláiggi álgoálbmogat ellet. Lea dehálaš muitalit historjjálaš muitalusaid, muhto dađistaga eambbo filmmat leat dáláiggi álgoálbmoteallimiid birra. Dát molsašupmi álgoálbmotfilmmaid dáfus lea mearkkašahti danne go dat defnere min ealli kultuvran. Min ii sáhte šat atnit "primitiiva" álbtogin mat gullet museaide ja romantikhalaš muitalusaide. Mii leat ain dás, ain eallime. "Imperialismma ja koloniserema árbi hukse álo vuostemuitalusaid".⁵

Sámi ja eará álgoálbmotfilmmaide ii leat álki oažut ruhtadeami guhkesfilmmaide. 1987 rájes leat vihtta sámi guhkesfilmma ráhkaduvvon – okta guđege logijagis. Jus galgat hukset ceavzilis ekonomalaš vejolašvuodaid min filbmadahkkiide, defertet gávdnatearáruhtadanvugiid iežamet filbmabuvttademiide. Álgoálbmotfilbmadahkkiide vailu njuolggodoarja árktaš guovllus, muhto foanda mii dorjošii árktaš álgoálbmotfilbmabuvttademiid sirkumpolára konteavsttas sahtášii nuppástuhttit dán dili. Dan dihte mii leat ge álggahan ja ásahan Arctic Indigenous Film Fund (Árktaš álgoálbmotfilbmafoandda), ovttasráđiid árktaš riikkaid ovttasbargoguimmiiguin: Canada Media Fund, Sundance Film Institute, Nunavut Film Development Corporation, Film Greenland, Shaka Film, ja ISFI. Majemus mii lea searvan lea York universitehta. Mii fertet rievadait fápmostruktuvrraid mat hehttejít min ráhkadeames daid filmmaid maid mii háliidit ja baicca gávdnat odđa vugiid movt doarjut min iežamet filbmataleanttaid.

Álgoálbmogin fertet hukset nanu oktavuođaid eará álgoálbmogiiguin, danne go min oktasaš historjá čatná min oktii ja hukse nanu, lunddolaš vuodu oktasaš buvttademiide sirkumpolára árktaš konteavsttas. Mii fertet govvidit min oktasaš traumaid, rahčamušaid, vuostálastimiid ja vuostálastinnávcca filmma ja dáidaga jodiharfápmun.

Go mun ledjen mánná, de láviimet johtit eagi bearraša mielde mearragáddái giđđat. Mii leimmet birrasiid guoktelogi oambeležaga ja vilbeležaga, ja buot bearrasat johte fárrolaga. Ovtta beaivvi olliimet jávrri lusa man namma lea Somájtávri, geasseorohaga lahka, gosa ceggiimet lávuid. Lei hui čappa dálki, beaivvádat, ja bohccot guhto das birra. Mii vulgiimet buohkat jávrri nala bivdit rávdduid, ja mii gottiimet olu guliid. Go muhtin áigi lei gollan, de bodii Johan Ánte eahki iežas muohtagielkkáin ja guvttiin reagain. Son bisáni min mánáid lusa ja siđai min čohkkedit

rehkii ja váldit ovta guoli mielde guhgege. Nu mii dagaimet, buohkat čohkkedje rehkii, okta guolli guđesge. Son vujji stuora geadđgi lahka mii lei das jávregáttis, váccii geadđgi lusa ja guđii ovta guoli dohko. De son siđai juohkehačča min mánáin dahkat dan seamma, ja mii jeagadeimmet. Dasto son dajai, ja mun muittán su sániid dego livččii ikte: "Dál mii buohkat addit ovta guoli sieidái".⁶ Mii bivdit sieiddi várjalit min misiid mat fargga šaddet, ahte skeajkkat maid mii odne addit veahkehit min misiid ceavzit geasi badjel eai ge gottáhallat boraspíriide." Lei gelddolaš ja hui finnis. Dál, rávisolmmožin, anán hui árvvus dán muittu, dán oahpu. Son oahpahii buot guoktelogi oambeležaga ja vilbeležaga mis movt sápmelaččat sáhttet gulahallat luonduin. Dát oaidninsadjii ja ipmárdus addá min muitalusaide eará vuodu.

Min eahki, gii maid lei risttahas olmmáí, didii movt galgá luonduin gulahallat, eajkilitjavuolležčat bivditluonduvuoinjainveahki suodjalit min misiid. Mu eahki humadii luonduin dego livččii ealli olmmoš. Dát lea álgoálbmogiid ságastallanvuohki buot ealli sivdnádusaiguin min birra: min muitalusat čatnasit dávjá eatnamii dego livččii olmmoš. Ain dán áigge muittuhit luonduvuoinjat ahte eat galgga manahit dán oktavuođa. Ja soaitá leat nu, dál dálkkádatroasuid ja -rievdamiid áigge, ahte dát leat ge juste dat muitalusat maid málbmi dárbbasha. Min muitalusat sáhttet addit inspirašuvnna buoret málbmái.

Berit Margrethe Oskal lea jorgalan engelasgielas davvisámegillii

¹ Brita Pollan, Brita Pollan, ed., *Samiske Eventyr* (Oslo: Aschehoug, 1997).

² Brit Marling (čálli ja neavttár), "I Don't Want to Be the Strong Female Lead," *New York Times*, Guovvamánu 7. b., 2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>.

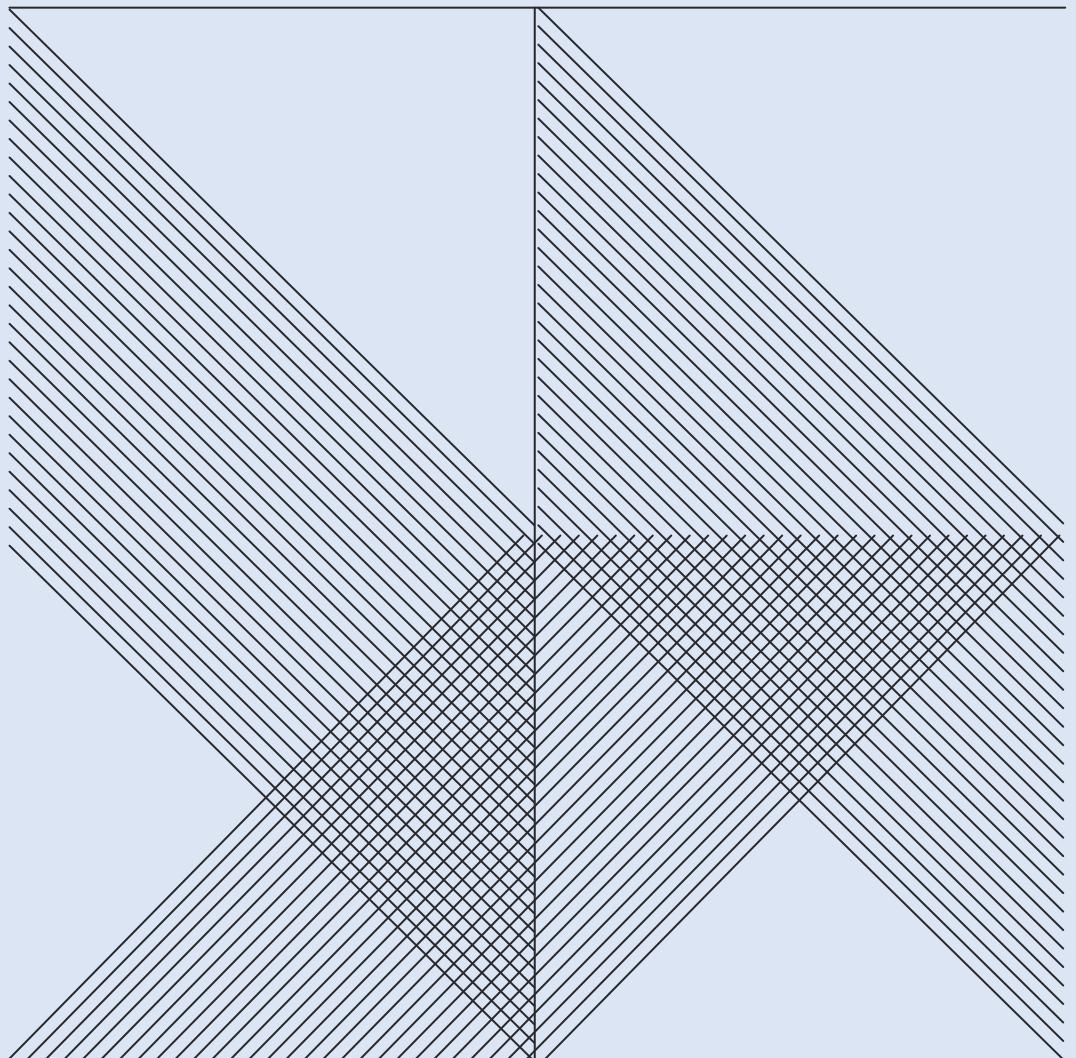
³ Kelly Luegenbiehl (VP International Originals, Netflix), "Research + Best Practice" (Association of Film Commissioners International, n.d.), <https://progresspartners.com/insights-and-events-blogs/2019/2/international-insights>

⁴ Wendy Gay Pearson ja Susan Knabe, doaim., *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context* (Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2014).

⁵ Edward Said, siterejuvpon Ernie Blackmore bokte, "Speakin' Out Blak: New and Emergent Aboriginal Filmmakers Finding Their Voices," girjis Pearson ja Knabe, doaim., *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context* (Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2014), 63.

⁶ Sieidi lea sápmelaččaid bassi geadđi dahje báiki luonduus. Das sáhtta leat erenoamáš hápmi mii nanne dan bassivuoda.

LE JOUR OÙ LE CINÉMA A CHANGÉ NOS VIES



Anne Lajla Utsi

Nous, les Autochtones, avons besoin de voix fortes ; il nous faut être visibles et signaler aux autres, ainsi qu'à nous-mêmes, que nous existons. Le cinéma et les arts médiatiques audiovisuels comptent parmi les nouvelles formes artistiques dont nous nous servons aujourd'hui pour raconter nos récits et faire entendre nos voix.

En 1987, alors que j'avais 14 ans, *Pathfinder* – un film du réalisateur saami Nils Gaup qui a été en lice aux Oscars – a été projeté en grande première à la maison de la culture de notre village de Guovdageaidnu. Ma cousine et moi avions revêtu nos gáktis (des habits traditionnels sámis) pour nous rendre à la projection. La salle de cinéma était pleine de gens portant le gákti, et Gaup, ainsi que l'acteur principal, Mikkel Gaup, étaient assis au cœur de l'assistance.

Le film débute. Le personnage principal, Áigin, glissait sur les pentes blanches de la toundra, vêtu de vêtements d'hiver traditionnels, tandis qu'Aillohaš (interprété par le grand artiste saami Nils-Aslak Valkeapää) entonnait un joik traditionnel. Je me souviens de l'émotion intense que m'a procuré le fait de voir mon peuple – et de me voir moi-même – pour la première fois sur le grand écran. Je me rappelle les yeux bleus d'Áigin, bien entendu, mais aussi la façon dont ma vie a changé à ce moment-là. C'était nous ! Notre peuple, notre langue ! Après la projection, nos yeux brillaient et nos coeurs battaient la chamade. Nous avions 14 ans.

Pathfinder a eu sur nous, jeunes Sámi·e·s, un effet si retentissant que nous nous sentions transformé·e·s après l'avoir visionné. Nous ressentions une fierté et une admiration renouvelées pour notre culture et pour notre peuple. Élever nos récits – les récits autochtones – et les projeter sur le grand écran est un geste puissant. En raison de nos expériences de colonisation et nos revendications partagées, les films des Premières Nations émanent d'une volonté de faire rayonner et de préserver nos cultures et nos langues.

Les peuples autochtones de l'Arctique ont survécu dans des conditions difficiles pendant des millénaires, et nos cultures sont basées sur la tradition orale. Raconter des histoires, c'est notre mécanisme de survie. Pour les Sámi·e·s, connaître les meilleurs lieux de chasse, savoir où trouver des pâturages de rennes et comment décrypter le paysage et la nature – tout cela a toujours été fondamental pour notre survie. Nos ancêtres racontaient des histoires pour survivre, s'orienter dans le froid, protéger leurs enfants, retrouver le chemin de la maison. Dans notre culture, les personnages que celles-ci mettaient en scène sont encore vivants et font partie de notre réalité. Il y a les êtres souterrains qui nous protègent et nous conseillent ; dans les montagnes, nous pouvons toujours converser avec la nature en présentant des offrandes à nos esprits sacrés ; et avec les contes, nous pouvons avertir nos enfants de ne pas jouer seuls près de la rivière, car sinon, čázirávga, le monstre de l'eau, pourrait les emporter.

Ce qui, aux yeux des autres, peut paraître comme de la fiction fantaisiste se trouve toujours au cœur de nos vies. Nous éprouvons nos récits et pouvons rencontrer des « personnages mythiques » en plein jour. Lorsqu'il avait environ sept ans, au cours d'une visite chez ma tante et mes cousin·e·s, mon fils se tenait debout près de la fenêtre de la cuisine. Il est resté là un moment, puis s'est retourné et m'a dit : « Eadni [mère], j'ai vu une très vieille áhkku [grand-mère]. Elle était très petite et portait un gákti de peau et un grand bâton de marche, et elle a couru vite dans la forêt. » Nous lui avons expliqué que c'était une uldaáhkku – une grand-mère du monde souterrain.

Ces traditions orales, chez les Sámi·e·s et dans les autres cultures autochtones, nous parlent de l'importance des histoires dans nos vies quotidiennes. Les récits ne sont pas que des formes de divertissement : ils sont essentiels pour birget (survivre), nous enseigner, nous guider et assurer notre survie. Comme l'exprime la directrice de l'ouvrage *Samiske Eventyr*, un recueil d'histoires et de contes sámis, les récits sont profondément enracinés dans notre culture :

Les traditions orales sámies se caractérisent par des intentions inexplicées, des intrigues équivoques et des dénouements ambigus et précipités. Ces histoires génèrent une atmosphère mystérieuse et insoudable qui fait partie intégrante de leur unicité. Personne ne sait où et quand sont apparus ces récits. On sait seulement qu'ils sont très anciens et pérennes. Ils ont survécu au passage de la tradition orale vers l'écriture, et ils sont en passe de survivre à la transition vers le cinéma, et vers les jeux et les clips vidéo¹.

Afin de survivre dans la modernité, nous avons besoin de compétences modernes – et nous devons gagner notre vie et sentir que celle-ci a un sens et une utilité. Le cinéma peut créer des avenues professionnelles, mais au sens plus large, il peut offrir une voix et une visibilité à notre société. Avec les films, nous avons la possibilité d'affirmer haut et fort notre existence. À la lumière de notre histoire, nous pouvons désormais nous tailler une place sur la scène cinématographique internationale. Les cultures autochtones renferment des trésors narratifs qui n'attendent que d'être partagés. Les histoires inédites et originales ont une grande valeur dans l'industrie cinématographique, et nos récits sont déjà des occasions formidables pour nous exprimer. De nos jours, la formule « rien sur nous sans nous » est souvent reprise dans le milieu du cinéma autochtone, car nous nous attendons à ce que les cinéastes non autochtones respectent ce principe et collaborent avec nous. À ce titre, le partenariat entre Walt Disney Animation Studios et le peuple sámi autour de la production de *Frozen 2* (2019) a marqué l'établissement d'une nouvelle norme.

Comme tant d'autres nations autochtones sur la planète, les Sámi·e·s ont vu, pendant des siècles, leurs vies, leur culture et leur passé être définis par des récits colonialistes. De nos jours, l'histoire coloniale des peuples autochtones demeure profondément ancrée au sein des sociétés majoritaires, une réalité qui s'exprime de différentes manières. Dans les pays nordiques, un processus d'assimilation forcée qui s'est étiré jusque dans les années 1960 interdisait l'enseignement des langues sámies dans les écoles. Les Sámi·e·s étaient considérés comme des êtres de moindre valeur que la population majoritaire ; des scientifiques ont mesuré les crânes de nos ancêtres afin de prouver à quel point nous étions « *primitif·ve·s* ». Tout cela, c'est de l'histoire récente : ce sont les générations de nos grands-parents et de nos parents qui ont subi ces préjugés. Le mouvement d'assimilation se poursuit encore de nos jours dans les pays nordiques, mais celle-ci a changé de visage : elle se manifeste à présent à travers les propos haineux sur les réseaux sociaux, les coups de feu tirés sur les pancartes de signalisation routière en langue sámie, et le financement inéquitable alloué par les instances gouvernementales à nos communautés. Malgré le fait que la Norvège a ratifié la Convention 169 de l'Organisation internationale du travail relative aux peuples indigènes et tribaux, le manque de soutien étatique à la société sámie et l'absence d'investissement dans celle-ci sont si prononcés que le développement de nos programmes culturels peut à peine mériter le nom de « *projet* ». Il n'existe aucun financement important à une échelle qui serait comparable aux fonds alloués aux institutions et à l'art norvégien – une aide qui pourrait soutenir le milieu artistique sámi et lui permettre de réaliser son plein potentiel. Ainsi, nous nous battons contre un système qui ne soutient pas notre culture au même titre que celle de la société majoritaire, tout en cherchant à transformer les récits exotisants et réducteurs, ainsi que les perceptions ignorantes de notre peuple. En demeurant invisibles dans l'espace public, les Autochtones sont ignoré·e·s et délaissé·e·s au moment d'établir les priorités dans les budgets étatiques. C'est à cette réalité que nous, les Sámi·e·s, faisons face aujourd'hui dans les pays nordiques.

Avec le temps, j'en suis venue à comprendre à quel point la construction d'un récit peut avoir une résonance profonde dans la société. Les histoires nous poussent à agir. Elles déterminent quelles existences nous paraissent possibles ou impossibles, délimitent les trajectoires que nous pouvons ou non entreprendre. Elles décident qui méritera notre empathie, et qui n'en sera pas digne. Ce pour quoi nous avons une affinité, nous le protégeons. Et ce que nous réifions, nous finissons par le détruire².

Le cinéma a une importante fonction de construction de l'identité et de la société. Ainsi, de nombreux pays, en particulier dans les régions nordiques, investissent des milliards annuellement dans les productions cinématographiques. Le récent intérêt, à l'échelle mondiale, pour les histoires à thématique sámie, telles que le *Frozen 2* de Disney, et *Klaus*, qui a été en nomination aux Oscars, démontrent que les récits autochtones ont une valeur marchande qui atteint les milliards dans le milieu des affaires. En 2018, Disney a investi 13 milliards de dollars US dans la production ; Netflix, 12 milliards ; Warner Media, 14 :

Comme vous pouvez le constater en consultant nos statistiques d'abonnement, nous sommes en pleine croissance à l'international. Nous avons l'intention d'augmenter notre investissement dans les séries étrangères afin de le faire correspondre à cette croissance. Il est encore tôt, mais il y a une conjoncture très favorable à l'interne pour mettre sur pied nos séries internationales. Ce n'est qu'un début³.

Les plateformes internationales de visionnement en ligne ébranlent désormais toutes les industries cinématographiques nationales en entrant en compétition avec leurs contenus pour obtenir l'attention du public. Ce contexte est propice à de nouvelles occasions de production et à la formation de nouveaux auditoires pour les films autochtones. Il existe déjà des collaborations autochtones avec de grandes entreprises, comme c'est le cas pour la série *Maori Dead Lands* (2014) produite avec AMC. Nous avons même notre propre plateforme de diffusion, www.sapmifilm.com, avec une sélection unique de films sámis et d'autres œuvres cinématographiques autochtones.

The Body Remembers When the World Broke Open (2019), un long métrage d'Elle Máijá Tailfeathers, a été acquis par la compagnie de distribution ARRAY, qui appartient à Ava DuVernay, et est désormais diffusé mondialement sur Netflix. *Pathfinder* a été en lice pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. *Sámi Blood* (2016) se trouve sur Netflix et sur Amazon Prime. Des cinéastes autochtones partout dans le monde connaissent un succès international. Le réalisateur maori Taika Waititi a remporté l'Oscar du meilleur scénario pour *Jojo Rabbit* (2019). Le fait que nos films ont désormais un public international n'est plus à démontrer.

« Qui voit son histoire racontée et de quelle manière ? Quelles voix ont préséance dans un contexte postcolonial⁴? » La mise sur pied en 2009 de l'International Sámi Film Institute (ISFI) a été motivée par le fait qu'il était pratiquement impossible de financer des films sámis au sein du système de financement nordique. Le réalisateur de *Pathfinder*, Nils Gaup, s'est battu pendant une décennie pour que son projet voie le jour. Personne ne croyait qu'une œuvre cinématographique sámie en langue sámie était

envisageable. Il a donné tort à tout le monde et, comme je l'ai mentionné plus haut, son film a été en lice aux Oscars.

L'ISFI a soutenu une nouvelle génération de réalisateur·trice·s sámi·e·s et d'autres cinéastes autochtones de l'Arctique. Nos créateur·trice·s sont entré·e·s sur la scène internationale avec des œuvres primées, et de ce nombre, la majorité sont des femmes. En effet, en 2018, 70 % de tous les films financés par l'ISFI avaient soit une réalisatrice ou une productrice à leur tête. C'est une tendance que l'on observe également dans d'autres contextes cinématographiques autochtones, tandis que dans les sociétés occidentales, les femmes continuent à devoir se battre pour obtenir l'égalité des chances. Les récits autochtones sont issus de perspectives féminines fortes, ce qui se reflète dans les histoires qu'ils racontent.

Les films autochtones contemporains, majoritairement produits par des femmes, se caractérisent par de nouvelles intrigues. Les Autochtones y existent enfin en tant que personnes de chair et de sang, et peuvent y partager leurs histoires traumatisques liées à l'assimilation, au suicide, aux abus, aux divorces, y relater leurs luttes pour les droits territoriaux et leurs revendications culturelles, et y raconter des récits d'horreur ou de phénomènes paranormaux, pour ne citer que quelques exemples. En plus de Kernell et de Tailfeathers, d'autres réalisatrices sámières remarquables et primées sont à l'honneur, y compris Katja Gauriloff, Marja Helander, Marja Bål Nangos et Elle Sofe Sara, pour n'en nommer que quelques-unes. L'ISFI a également soutenu de nombreux·ses autres cinéastes de talent dans les dernières années.

La nouvelle génération du cinéma autochtone est issue d'un mouvement de résistance. Sa mission est de raconter nos histoires, de définir notre réalité à travers les films, d'exercer notre liberté de pensée, de réécrire les récits coloniaux et de déboulonner les images inexactes et injurieuses de nos peuples. Ce désir et cette résistance, ainsi que l'habitude de la lutte perpétuelle, nourrissent le feu de cette puissance créatrice. Nos films voient le jour malgré le manque de financement.

Parallèlement aux réalisateur·trice·s sámi·e·s, l'ISFI a également soutenu des initiatives autochtones issues de l'Arctique telles que l'Indigenous Film Circle, la série de courts métrages *The Last Walk*, ainsi que l'anthologie *Arctic Chills*. *The Last Walk* était une collaboration entre cinéastes autochtones de l'Arctique dans le cadre de laquelle une même histoire était interprétée à travers quatre films différents : en Sápmi, par Marja et Ingir Bål Nango ; par Anna Hoover, en Alaska ; par Jerri Thrasher, au Canada ; et par Pipaluk Jørgensen et Mikisoq H. Lynge, au Groenland. De tous·tes ces cinéastes, un seul est un homme.

Arctic Chills est une anthologie d'horreur fantastique en cours de développement rassemblant une série de courts métrages tournés par des réalisatrices autochtones de l'Arctique circumpolaire. Le projet, une collaboration entre l'ISFI et l'Université York, à Toronto, a également

obtenu du financement du Fonds des médias du Canada et de Téléfilm Canada. L'objectif est de terminer la série *Arctic Chills* d'ici 2022. En 2018, l'ISFI et l'Université York ont lancé un appel à soumissions et ont reçu 23 candidatures de scénaristes en provenance de l'Alaska, du Canada, du Groenland, de la Norvège, de la Suède, de la Finlande et de la Russie. Le premier atelier s'est déroulé à Kautokeino, en Norvège, en marge du congrès Indigenous Film Conference, en mars 2018. L'équipe de production d'*Arctic Chills* a également pris part au Forum de financement et de développement de projets de Frontières, à Montréal, en juillet 2018, et à Helsinki, en février 2019. L'initiative a été présentée au Marché du Film de Cannes en mai 2019. Partout, les distributeur·trice·s et les bailleur·euse·s de fonds se sont montré·e·s intéressé·e·s par ces récits de l'Arctique, tous racontés par des réalisatrices autochtones, et jamais auparavant présentés dans les milieux du cinéma de genre.

En 2019, l'ISFI a entrepris une collaboration avec NRK, le diffuseur national de la Norvège, pour développer la première série dramatique sámie, conçue pour un public jeunesse. Les visées de l'entreprise sont ambitieuses, et la série s'annonce comme une production de calibre mondial. Douze projets sont actuellement dans la phase de développement, avec une première prévue en 2023. Avec cette collaboration, NRK soutient notre mission de raconter nos propres histoires, idée qui se trouve au fondement même de la série. Tous les postes clés au sein de ces productions seront occupés par des Sámi·e·s, ce qui contribuera à soutenir et à renforcer nos industries du cinéma et de la télévision. Jusqu'à maintenant, il s'agit du plus grand projet de série dramatique sámie à voir le jour.

La nouvelle génération de cinéastes autochtones de l'Arctique témoigne de la vie contemporaine des Premières Nations. Il est essentiel de raconter des récits historiques, mais de plus en plus de nos films abordent les réalités que nous vivons aujourd'hui. Ce virage que prend notre cinéma est fondamental, car il nous établit en tant que cultures vivantes. On ne peut plus nous percevoir comme des peuples « primitifs » confinés aux musées et aux contes romantiques. Nous sommes ici, toujours vivant·e·s. « L'héritage de l'impérialisme et de la colonisation produit toujours des « contre-récits⁵ ». »

Les films sámis et les autres œuvres cinématographiques autochtones de l'Arctique n'ont pas facilement accès au financement. Depuis 1987, cinq longs métrages sámis ont été produits, ce qui équivaut à un seul par décennie. Afin d'offrir des possibilités financières à nos cinéastes, nous devons trouver de nouvelles façons de financer nos films. Il y a un manque de soutien direct aux réalisateur·trice·s autochtones à travers l'Arctique. Cependant, un fonds qui stimulerait la production cinématographique autochtone dans l'Arctique circumpolaire peut contribuer à changer les choses. C'est pourquoi nous avons mis sur pied l'Arctic Indigenous Film Fund, avec l'aide de partenaires dans les différents pays arctiques : le Fonds des médias du Canada, le Sundance Film Institute, la Nunavut Film Development Corporation, Film

Greenland, Shaka Film et l'ISFI. La dernière institution à rejoindre l'initiative est l'Université York. Nous devons renverser les structures de pouvoir qui nous empêchent de produire les films que nous désirons créer, et trouver de nouvelles façons de soutenir nos talents cinématographiques.

En tant que peuple autochtone, nous devons construire de fortes alliances avec d'autres Premières Nations, car notre histoire partagée nous unit et nous permet de former une base forte et organique pour des co-productions dans un contexte circumpolaire. Nous devons repenser les traumas, les luttes, la résistance et la résilience que nous avons en partage, et en faire un moteur de création pour le cinéma et l'art.

Quand j'étais petite, nous suivions les rennes de mon oncle lors de leur transhumance printanière vers la côte. Nous étions une vingtaine de cousin·e·s, et toutes nos familles se déplaçaient ensemble. Un jour, nous sommes arrivé·e·s au bord d'un grand lac nommé Somatjávri, près des pâturages d'été, où nous avons installé nos lávvus (des tentes traditionnelles sámies). C'était une magnifique journée ensoleillée, et le troupeau de rennes paissait tout autour de nous. Nous sommes tous·tes allé·e·s pêcher de l'omble dans le lac, et la pêche était abondante. Après un certain temps, notre oncle Johan Ante est arrivé à bord d'une motoneige avec deux traîneaux. Il s'est arrêté devant le groupe d'enfants que nous formions et nous a invité·e·s à monter à bord, avec chacun·e un poisson. Nous nous sommes tous·tes installé·e·s sur les traîneaux, un omble entre les mains. Il nous a emmené·e·s jusqu'à une grosse pierre près du bord du lac, s'en est approché et y a posé un poisson. Puis il a indiqué à chacun·e de nous de faire de même, et nous nous sommes exécuté·e·s. Puis il a dit – et je me souviens de ses mots comme si c'était hier : « À présent, nous donnons chacun·e un poisson au sieidi [l'esprit sacré de la roche]⁶. Nous lui demandons de protéger nos petits rennes sur le point de naître, et les offrandes que nous lui donnons aujourd'hui leur permettront de survivre pendant l'été, à l'abri des prédateurs. » C'était beau et enthousiasmant. Aujourd'hui, en vieillissant, je chéris ce souvenir, cet enseignement. Notre oncle a montré à la vingtaine de cousin·e·s que nous étions comment s'entretenir avec la nature. Ce point de vue et cette compréhension ont donné une base nouvelle aux histoires qui nous avaient bercé·e·s.

Lui qui était aussi chrétien, il savait parler à l'environnement, demander simplement et humblement de l'aide aux esprits, et de la protection pour les rennes. Mon oncle parlait à la nature comme à un être humain. Tel est le dialogue qu'entretiennent les Autochtones avec tout ce qui nous entoure : nos récits sont souvent reliés au territoire en tant que personnage. Encore aujourd'hui, les esprits de la nature nous rappellent de ne pas perdre ce lien. Et peut-être qu'en ces temps de bouleversement et de crise climatiques, ce sont exactement les récits dont la planète a besoin. Nos histoires peuvent inspirer un monde meilleur.

Traduit de l'anglais par Luba Markovskaia



24

Elle Sofe Sara
Sámi bojá/Sámi Boy, 2015

¹ Brita Pollan (dir.), *Samiske Eventyr*, Oslo, Aschehoug, 1997 (traduction libre).

² Brit Marling (scénariste et actrice), «I Don't Want to Be the Strong Female Lead», *New York Times*, 7 février 2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>.

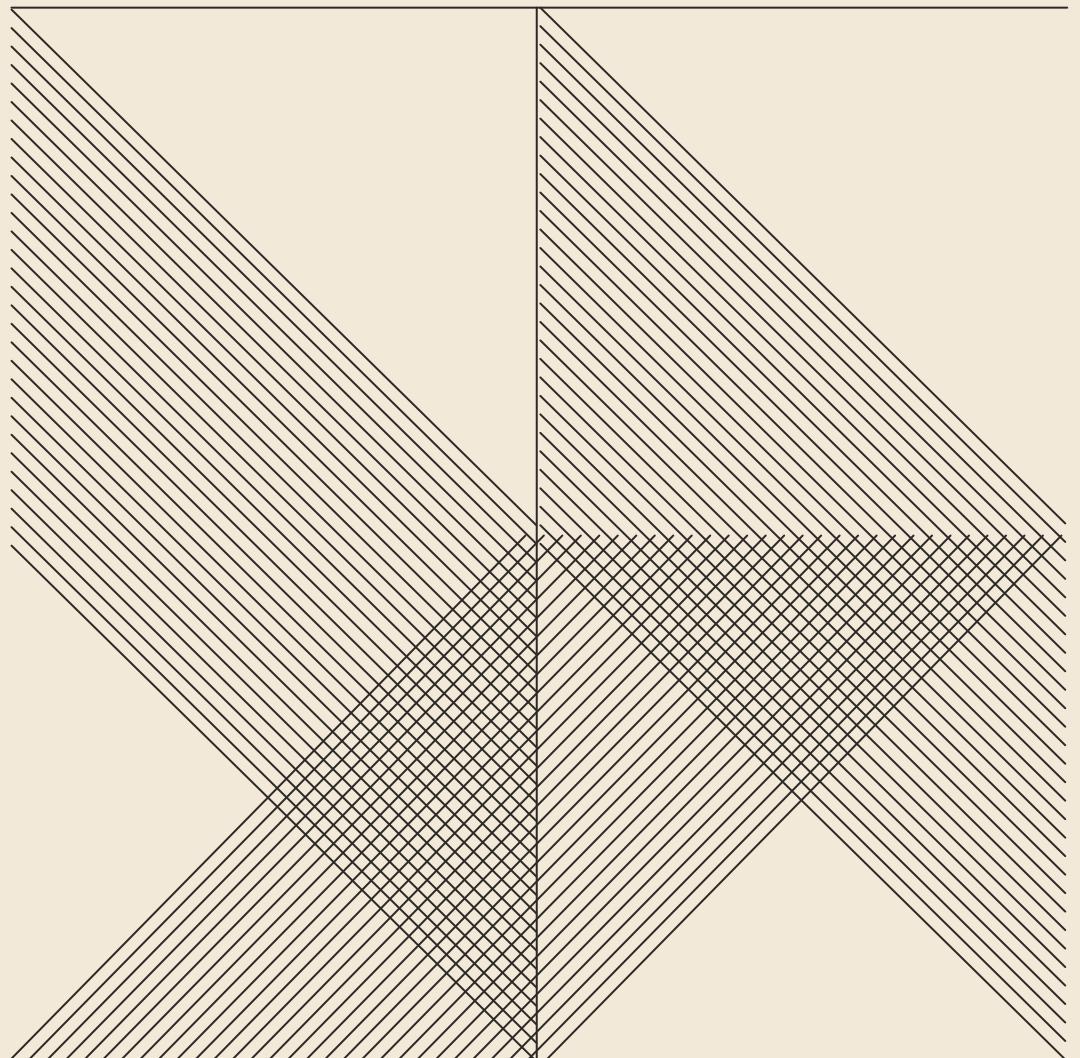
³ Kelly Luegenbiehl (VP International Originals, Netflix), «Research + Best Practice» (Association of Film Commissioners International, n.d.), <https://progresspartners.com/insights-and-events-blogs/2019/2-international-insights> (traduction libre).

⁴ Wendy Gay Pearson et Susan Knabe (dir.), *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context*, Waterloo, ON, Wilfrid Laurier University Press, 2014 (traduction libre).

⁵ Edward Said, cité dans Ernie Black more, «Speakin' Out Blak: New and Emergent Aboriginal Filmmakers Finding Their Voices», dans Pearson et Knabe, (dir.), *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context*, Waterloo, ON, Wilfrid Laurier University Press, 2014, p. 63.

⁶ Pour les Sámi-e-s, une sieidi est une pierre ou un lieu naturel sacré. Elle peut avoir un trait spécifique qui représente son caractère sacré.

WHEN CINEMA CHANGED OUR LIVES



Anne Lajla Utsi

We Indigenous peoples need strong voices; we need to be visible and to manifest to others, and to ourselves, that we exist. Film and audiovisual media arts are new forms of Indigenous storytelling where our voices are being raised.

In 1987, when I was 14, Sámi director Nils Gaup's Oscar-nominated film *Pathfinder* premiered at the cultural house in our village of Guovdageaidnu. My cousin and I dressed up in our gáktis (traditional Sámi dress) and went to the screening. The cinema was full of people wearing gáktis, and the director, Gaup, and the lead actor, Mikkel Gaup, were seated in the middle of the audience.

The film began. The main character, Áigin, was sliding down the white tundra slopes in traditional Sámi winter clothing, while Áillohaš (performed by the great Sámi artist Nils-Aslak Valkeapää) was joiking a traditional Sámi song. I remember the intense feeling of seeing my people—and myself—for the first time on a giant cinema screen. I remember Áigin's blue eyes, of course—and how my life changed at that moment. This was us! Our people, our language! After the screening, we had stars in our eyes and our hearts were pounding. We were 14 years old.

Pathfinder had such an impact on us as young Sámi people that we all felt changed after seeing it. We had a new pride and admiration for our culture and our people. It is a powerful statement to lift our stories—Indigenous stories—onto big cinema screens. Because of our common experiences with colonization, and with reclamation, Indigenous films spring from an urge to express and safeguard our cultures and languages.

Indigenous peoples in the Arctic have survived harsh conditions over millennia and our cultures have been based on oral storytelling. Storytelling was our survival tool. For Sámi people, knowledge about the best hunting places, where to find reindeer grazing pastures, and how to read the landscape and nature have been fundamental to our existence. Our ancestors told stories to survive, to navigate in the cold, to protect their children, to find their way back home. In our culture, our story characters are still a living part of our reality. We have underground people who protect us and give us advice; in the mountains, we can still talk with nature through sacrifices to our sacred spirits; and with stories, we warn our children not to play alone by the river, because čázirávga, the water monster, may take you.

What to others might sound like fiction and fantasy is still our reality. We live our stories, and we can meet “mythical characters” in bright daylight. Once, on a visit to my aunt and cousins, when my son was about 7 years old, he was standing by the kitchen window. He stood there for a while and then he turned around and said to me: “Eadni [mother], I saw a very old áhkku [grandmother]. She was so short and had a gákti of skin and a long walking stick and she ran fast into the forest.” We told him it was an uldaáhkku—a grandmother from the underground people.

These living storytelling traditions, in Sámi and other Indigenous cultures, tell us about the importance of stories in our daily lives. They have not been merely a means of entertainment but are important to birget (survive), to teach and guide us, and help us survive. As stated in *Samiske Eventyr*, a collection of Sámi stories and fairytales, stories are deeply rooted in our culture:

Sámi storytelling traditions are characterized by motives that are not obvious, storylines that are only implied, together with ambiguous and sudden endings. They create this mysterious and unfathomable atmosphere, which are important parts of the story's uniqueness. Nobody knows where and when these stories appeared. What we do know is that they are very old and very viable. They have survived the transition from oral storytelling to books, and now they are on their way to survive the transition to films, computer games, and videos.¹

To survive in the modern world, we need skills for the modern world—and we need to make a living and find purpose. Film can offer career opportunities, but more widely, it can give our society a voice and make us visible. With film, we can assert our existence. In light of our history, we can now take our place on the international film scene. Indigenous cultures are treasure chests for untold stories. An untold and original story has great value in the film business, and our stories are already building incredible opportunities for our self-expression. The phrase, “nothing about us without us” is often heard in the Indigenous film world today, and we expect non-Indigenous filmmakers to respect this principle and to collaborate with us. The collaboration between Walt Disney Animation Studios and the Sámi people on the production of *Frozen 2* (2019) sets a new standard.

Like so many other Indigenous peoples around the world, Sámi people have endured hundreds of years of colonial narratives defining our lives, our culture, and our history. Today, the colonial story about Indigenous peoples remains deeply rooted at the very core of the majority society, even though its expression takes different forms. In the Nordic countries, a hard assimilation process lasting into the 1960s prohibited the teaching of Sámi languages in schools. The Sámi people were looked upon as having less value than the majority people; scientists measured our ancestors' skulls to prove how “primitive” we were. This is recent history; it happened in our grandparents' and parents' generations. In the Nordic countries, the push for assimilation continues today, but it has transformed itself: hateful writings on social media, shooting of Sámi road signs, and less funding for Sámi society from government agencies are some examples of this. Even though Norway has ratified the International Labour Organization's Indigenous and Tribal People's Convention (no. 169), the lack of governmental support and

funding for Sámi society is so pronounced that the development of Sámi cultural programs can barely be defined as “a project.” No extensive funding exists on a scale similar to what is available for Norwegian institutions and art—funding that could support and enable the Sámi art world to realize its true potential. So, we are fighting a system that does not truly support our culture at the same level as the majority society, even as we seek to change the exotic, objectifying narratives and ignorant perceptions of our people. If Indigenous peoples stay invisible in the public space, we may be downgraded and forgotten when the priorities are decided in state budgets. This is the reality that we as Sámi experience in the Nordic countries today.

As time has passed, I have come to understand what a deep influence the shaping of a narrative may exert. Stories inspire our actions. They frame for us which existences are possible or not possible, delineate what tracks we can and cannot travel. They choose for whom we may find empathy, and for whom we cannot. That for which we have fellow feeling, we protect. And what we objectify and commodify, we eventually destroy.²

Film has an important identity and society-building function and therefore many countries and especially the Nordic countries, invest billions in national film productions every year. The recent international interest in Sámi-themed stories, such as Disney's *Frozen 2* and the Oscar-nominated *Klaus*, show that Indigenous stories have a commercial value—a value worth billions in the business world. In 2018 Disney invested 13 billion USD in production, Netflix 12 billion USD, Warner Media 14 billion USD:

As you can see from our subscriber numbers we're continuing to grow internationally. We plan to scale our investment in global series to match that growth. It's still early days but there is a lot of momentum internally for building out our international series. It's only the beginning.³

International streaming companies are now challenging every country's film industry and compete for content and audiences. This can open up new production and audience possibilities for Indigenous film. Already there are Indigenous collaborations with big streaming companies such as the *Maori Dead Lands* (2014) series, produced with AMC. And we even have our own streaming service www.sapmifilm.com, with a unique collection of Sámi and other Indigenous films.

Elle Máijá Tailfeathers's feature *The Body Remembers When the World Broke Open* (2019) was picked up by Ava DuVernay's ARRAY distribution company and is now screening on Netflix worldwide. *Pathfinder* was nominated for an Oscar (Best Foreign Language Film), *Sámi Blood* (2016) is

on Netflix and Amazon Prime, and Indigenous filmmakers all around the world are enjoying international success. Māori filmmaker Taika Waititi won an Oscar for Best Script with the film *Jojo Rabbit* (2019). Our films have proven that we have a worldwide audience.

“Whose story gets told and how? Whose voice gets precedence in a post-colonial environment?”⁴ The establishment, in 2009, of the International Sámi Film Institute (ISFI) was driven by the fact that it was nearly impossible to fund Sámi films within the Nordic funding system. *Pathfinder* director Nils Gaup fought for ten years to get the film made. No one believed that a Sámi film in a Sámi language was possible. He proved them all wrong and, as mentioned above, the film was nominated for an Oscar.

ISFI has supported a new generation of Sámi and other Arctic Indigenous filmmakers. Our filmmakers have entered the global film scene with award-winning films, and the majority of them are women. In 2018, 70 percent of all ISFI-granted films had either a woman director or producer. This trend can be seen in other Indigenous film environments as well, while in Western societies women continue to struggle for equal opportunity. Indigenous films and stories originate from strong women’s perspectives, and this is reflected in the stories that are told.

Our contemporary, female-produced Indigenous films are characterized by new narratives. Indigenous peoples finally exist as living, breathing persons in film, telling personal stories about traumas relating to assimilation, suicide, abuse, divorce, land rights struggles, reclamation of culture, and horror/supernatural stories, to name a few. In addition to Kernell and Tailfeathers, other notable, award-winning Sámi women filmmakers include Katja Gauriloff, Marja Helander, Marja Bål Nangos, and Elle Sofe Sara to name a few. ISFI has also supported numerous other talented filmmakers in recent years.

The new generation of Indigenous film is built on resistance. It is about telling our own stories, defining our reality through film, exercising our freedom of thought, rewriting the colonial narratives, and dismantling inaccurate and offensive images of our peoples. This desire and this resistance, together with a condition of constant struggle, supplies the fuel for a creative powerhouse. Our films are being made, despite the lack of funding.

Alongside the Sámi filmmakers, ISFI has also supported Arctic Indigenous collaborations such as the Indigenous Film Circle, the short film series *The Last Walk*, and the *Arctic Chills* anthology. *The Last Walk* was a collaboration between Arctic Indigenous filmmakers in which one story was interpreted via four separate short films: in Sápmi, Marja and Ingir Bål Nango; Anna Hoover, from Alaska; Jerri Thrasher, in Canada; and Pipaluk Jørgensen and Mikisoq H. Lynge, in Greenland. All but one of these directors are women.

Arctic Chills is a supernatural horror anthology in development: a series of short horror films by female Indigenous filmmakers from the circumpolar Arctic. The project, a collaboration between ISFI and York University, in Toronto, has also received funding from the Canada Media Fund and Telefilm Canada. The aim is to produce the *Arctic Chills* series by 2022. In 2018, ISFI and York University issued a call for submissions and received twenty-three applications from screenwriters in Alaska, Canada, Greenland, Norway, Sweden, Finland, and Russia. The first workshop was held in Kautokeino, Norway, at the same time as the Indigenous Film Conference in March 2018. The *Arctic Chills* production team also participated in the Frontières Packaging and Marketing Forum, held in Montreal in July 2018 and in Helsinki in February 2019. The *Arctic Chills* project was presented in Cannes in May 2019 at the Marché du Film. Everywhere, distributors and financiers were interested in these Arctic stories, all of them told by Indigenous women filmmakers and never before presented in the genre markets.

In 2019, ISFI began a collaboration with NRK, Norway’s national broadcaster, to develop the first-ever Sámi drama series, for children and youth. Ambitions run high, and the series promises to be a world-class production. Twelve projects are now in the development stage, with a premiere planned for 2023. With this collaboration, NRK is supporting our aim of telling our own stories, which forms part of the foundation of the series. All major positions in these productions are to be held by Sámi, which would help to support and build up the Sámi film and television industries. So far, it is the largest Sámi drama production undertaking ever.

The new generation of Indigenous Arctic filmmakers is creating testimonies to contemporary Indigenous lives. It is important to tell historical stories, but more and more of our films are about Indigenous realities today. This shift in Indigenous film is significant because it defines us as living cultures. We can no longer be seen as “primitive” peoples who belong in museums and romantic fairytales. We are still here, still alive. “The legacy of imperialism and colonization always produces ‘counterstories.’”⁵

Sámi and other Indigenous Arctic films do not enjoy easy access to feature film funding. Since 1987, five Sámi feature films have been produced—one every ten years. To create sustainable economic opportunities for our filmmakers, we need to find other ways of funding our film productions. There is a lack of direct support for Indigenous filmmakers throughout the Arctic; however, a fund that could support Arctic Indigenous film production in a circumpolar context could change this situation. This is why we have initiated and established the Arctic Indigenous Film Fund, together with partners across the Arctic countries: Canada Media Fund, Sundance Film Institute, Nunavut Film Development Corporation, Film

Greenland, Shaka Film, and ISFI. The latest to join is York University. We need to change the power structures that prevent us from producing the films we want and instead find new ways to support our own film talent.

As Indigenous peoples, we need to build strong alliances with other Indigenous peoples, because our common history unites us and creates a strong, natural foundation for co-productions in a circumpolar Arctic context. We need to reimagine our common traumas, struggles, resistance, and resilience as a driving force for film and art.

When I was a child, we used to move with my uncle's family's reindeer to the coast in the spring. We were about twenty cousins, and all our families would travel together. One day, we reached a big lake called Somatjávri, close to the summer pastures, where we set up our lávvus (Sámi traditional tents). It was a beautiful, sunny day and the reindeer herd was grazing around us. We all went to the lake to fish char and we got a lot of fish. After some time, our Uncle Johan Ante came driving with his snowmobile and two sleds. He stopped in front of us children and invited us to jump on the sleds and each bring along one fish. We did so, everyone sitting on the sleds with our fish in our hands. He drove to a big rock next to the lakeshore, walked up to it, and placed a fish there. Then he asked each of us children to do the same, and we did. Then he said, and I remember his words as if it was today: "Now we each give a fish to the sieidi [the sacred spirit in the rock].⁶ We ask the sieidi to protect our reindeer calves that are about to be born, that the gifts we give today will let our calves survive the summer and not be killed by predators." It was exciting and it was beautiful. Now, later in life, I cherish this memory, this teaching. He taught all twenty of us cousins how Sámi people can converse with nature. This perspective and understanding gives our stories another base.

Our uncle, who was also a Christian man, knew how to talk with nature, simply and humbly asking the nature spirits for their help and protection of our reindeer calves. My uncle spoke to nature as a living person. This is the Indigenous dialogue with all that lives about us: our stories are often connected to land as a character. Even today, nature spirits are still reminding us not to lose this connection. And perhaps, in this time of climate change crisis and upheaval, these are exactly the stories the world needs w. Our stories can inspire for a better world.

1 Brita Pollan, ed., *Samiske Eventyr* (Oslo: Aschehoug, 1997).

2 Brit Marling (scriptwriter and actress), "I Don't Want to Be the Strong Female Lead," *New York Times*, February 7, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>.

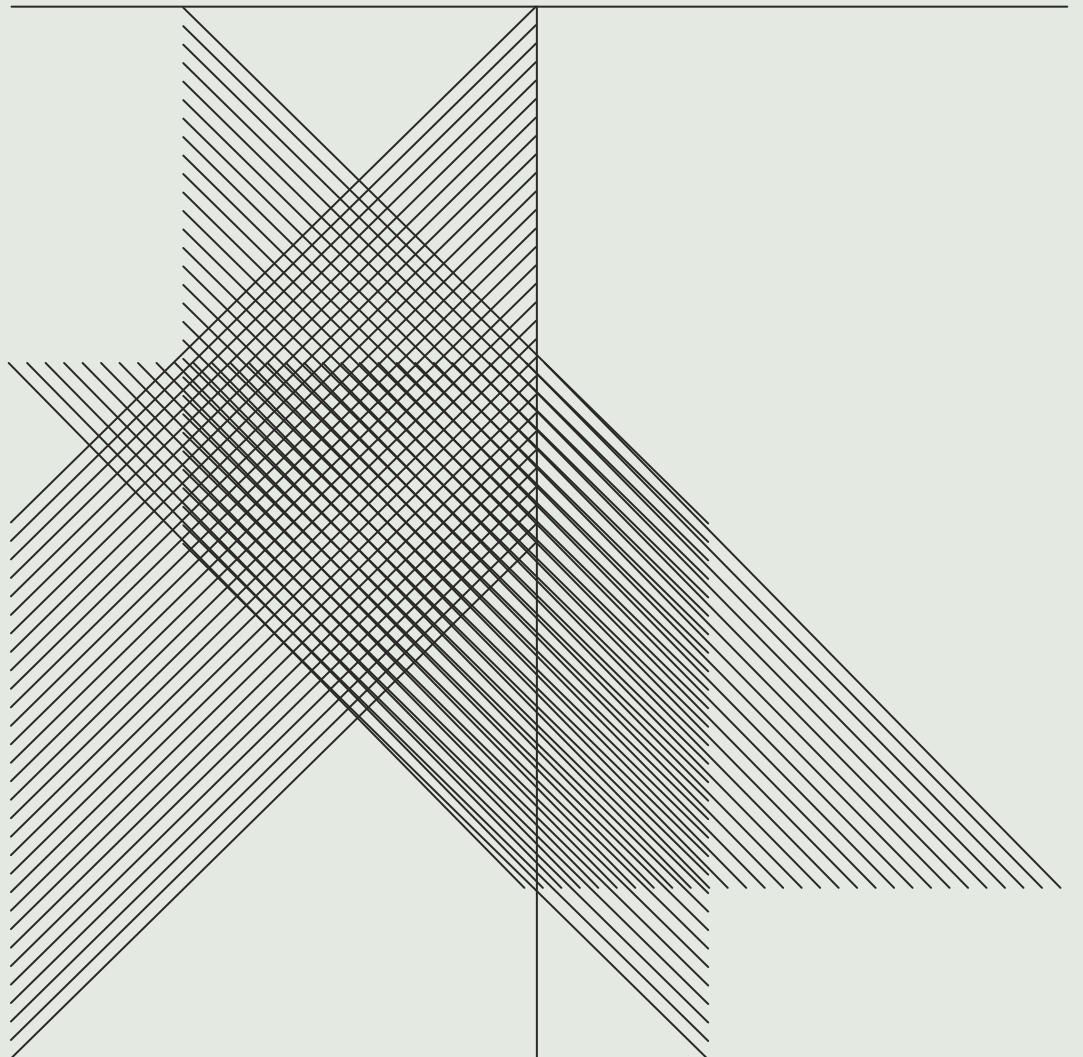
3 Kelly Luegenbiehl (VP International Originals, Netflix), "Research + Best Practice" (Association of Film Commissioners International, n.d.), <https://progresspartners.com/insights-and-events-blogs/2019/2-international-insights>

4 Wendy Gay Pearson and Susan Knabe, eds., *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context* (Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2014).

5 Edward Said, quoted in Ernie Blackmore, "Speakin' Out Blak: New and Emergent Aboriginal Filmmakers Finding Their Voices," in Pearson and Knabe, eds., *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context* (Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2014), 63.

6 A sieidi is a sacred stone or place in nature, according to the Sámi. It can have specific character that is a manifestation of its sacredness.

ԹԵՇՎԱԼՏՎԱՐԵ



Amy Prouty



Maureen Gruben
*Moving with joy across the ice
while my face turns brown from
the sun (formation 2), 2019*

ՀԵՂԱՋՈՒՅԵԿԸ ԹԳԾԱՋԱԼԸ ԷՐԵԲՐԻՆ ԷՃՎԱԾ ՃԱԿՏԱԾ
ՃԵՄԸ ԱԼԵԿԵԲԵՐԸ ՀԱՐ ԾՐԸ, ԾԱՅՆՆԵԾԸ ՃԵԿԸ ՀԵԼՏԸ
ԾԱԲԿ ՄԱՅԵՈՒԾԸ ԵՌԱՍՖԱԿԸ ԹԳԾԱՋԱԳԻՆ. ԾԱԼԿ ԿԵՊՈԱԾԵ
ՀԿԿԵՎԵԿԸ ԱՅԵԱՌԱՆՂԻՄԸ ԷԿԼ ՃԾՐԱԾԵ, ԿԵՎԱՋԱԾԵ ԽԵՎԼՏԸ
ԷԿԼ ՎԱՐՏԱՐԸ ԷԿՐԱՄԱՆ ՔՐԸ ԱԽՏՈՒԵԿԱՌՈ ԽԵՎԼՏԸ ԷԿԼ ԽՄԱՆԿԸ
ԾԼԱԾԸ ԷԿԾ ԲԹՋԾԱՋԱԾԸ. ՃՎԲԵԼՏԸ ԿԵԼՈՒ ԾԱԼԿԵՐՈՒԵԿԸ
ԿԲԸ ԾՈՎԵՐԸ ԸՆԿ. ՈՈՒՃԱԼՆԵՄ ՀԵԼՆԵՐԸ ԾՈՎԵՐԸ ԿԵԼՈՒ ԾԱԼԿԵՐՈՒԵԿԸ
ՔԵՋՆՈՎԵՐԸ ԸՆԿ. ԱԽՏՈՒԵԿԸ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ
ԷԿԼ ՎԱՐՏԱՐԸ ԷԿՐԱՄԱՆ ՔՐԸ ԱԽՏՈՒԵԿԸ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ
ԷԿԼ ՎԱՐՏԱՐԸ ԷԿՐԱՄԱՆ ՔՐԸ ԱԽՏՈՒԵԿԸ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ
ԷԿԼ ՎԱՐՏԱՐԸ ԷԿՐԱՄԱՆ ՔՐԸ ԱԽՏՈՒԵԿԸ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ ՃԾՐԱԾԵ

ԹԳՀՀԿՈԾԵՎԸ ՃԸԱՋԱՐՄՐԸ ԹԳԳՈՒՈՏԸ ԳԼԿ ԹԳԴՇԱԾԱՌ
ԸԼԶ ՀՀԿԿԾԴՎԼ ԾԱԽՀԵՑԵՎ Ի՞ն ԾՈՒՅՆ ԱՆՇԱՋԱՐՎԵԾՆԼՀԸ.
Լա ՃԺԾԿԾ ԹԳՀՊՈՎ, ՍԷԼԵՎ ԷՇՀՈՓԸ ԹԳԳԵՑԵՎ ՅԵՎԵՑ
ՇԱՋ ՀՇՀԵՆՀՇԻ ԵՎԴԱՅԱԲԱՌԸ ‘ԵՎՀԵՎ ԳԼԿ ԽԾԵՎԸ’ ԸԼԳԻ
ԹԳՀՊՈՐԱԾ, ՃԱԼԿ ԿԾՏԵՑԵՐԸ ԻՐՎՈՒԾԸ ՀԵՎԵՑԵՎ ԹԳՋԱՌՈՎ
ԹԳԵՑՇՈՏՎԱԾ ՃԱԼԿ ԹԳՏԳՀՇՈՏՎԱԾ ՅԵՎԵՎԸ ՇԵՎԵՎԸ ՀԱՌՈՎԸ. ՇԵՎԵՎ
ՃԱԼԿ ԵՎԼԵՎԵՎԸ ԵԼՈՒԾԵՎԸ ԳԼԿ ԹԳՏԳՀՇՈՏՎԱԾ ՅԵՎԵՎԸ ՀԱՌՈՎԸ
ԹԳՄԱԾ ԿԾՏԵՑԵՐԸ ԻՐՎՈՒԾԸ ՀԵՎԵՎԸ ՇԵՎԵՎԸ ՀԱՌՈՎԸ. ՀԵՎԵՎԸ ՀԱՌՈՎԸ
ԹԳՄԱԾ ԿԾՏԵՑԵՐԸ ԻՐՎՈՒԾԸ ՀԵՎԵՎԸ ՇԵՎԵՎԸ ՀԱՌՈՎԸ. ՀԵՎԵՎԸ ՀԱՌՈՎԸ

3 Cджъ: Съдът <не, „ДРДБСъсъсъ“: Даде „
90% от продажбите на български беци съсъсъ“
възможност да използва 10% от продажбите на български беци съсъсъ“
възможност да използва 10% от продажбите на български беци съсъсъ“ 31,
дълж 1-2 (2001): 191-гс 208-лс; съдът дълж >, „
„Даде 90% от продажбите на български беци съсъсъ“
възможност да използва 10% от продажбите на български беци съсъсъ“
възможност да използва 10% от продажбите на български беци съсъсъ“ 9,
дълж 2 (2004): 141-гс 59-лс.

4 ፊርማውን ላይ, “እናገሩ ዘመኑና በዚህ የሚገኘውን ስራውን የሚያስተካክለውን የሚያስተካክለውን ስራውን” የሚከተሉት ደንብ የሚያስተካክለውን ስራውን የሚያስተካክለውን የሚያስተካክለውን ስራውን 2000-ዥ፡ እና የሚከተሉት ደንብ የሚያስተካክለውን ስራውን የሚያስተካክለውን ስራውን III, ደንብ የሚከተሉት ደንብ የሚያስተካክለውን ስራውን የሚያስተካክለውን ስራውን 1999).

⁷ ◇יְהוָה שִׁׁירֵי־סֶלָמִים עַל־דְּבָרָיו, 443

⁹ ◊יְמָשׁוּבְּדַסְׁ עֲמָנִיאֵלְעָמָן, 26-27

10 >^a, ուշի լեռն մայրական ծրագրեցին 172

¹¹ ΔΔΓ₆ Αρχαία Αγκάλη η Δελφού, >εγγύη, “Αδάξιεται τον
Διλέβετες αρχαίας Αγκάλης πόλεως διατάξεως Αρχαίας Αγκάλης
Αγκάλης επαναστάσεως: Διαβρέπεται η προστίθιμη οντότητα
Αγκάλης Διατάξεως πόλεως Διατάξεως Λαζαρίτης,”
μαρτυρεῖται σε λεύκες Διαδικτύου δημόσιας πλατφόρμας
γρήγορη γρ. 7 (2010): 154.

14 ՆՃՈՒ ՏԱԿԵՑԻ, “ՏՈՃՈՒ ԽԵՎԼԾՈՐԸ ՎԵՐ ՀԿԱԾՄԱ
ԱՅՀԸ ՇԱԿՈՒԾՈՒՄ”, ՏԳՐԱՎԱՐ ՀԱՅՉՊՈՅՆՔՆ
ԾՐԸՆԾՈՒՄՆ ՊԱՏՈՒՈՒՐԸ, ԽԵՎԼԾՈՐԸ ՎԵՐ ՀԿԱԾՄԱ
ՔՎՀՀԸՆՎԸ ԾԸՆԾՈՒՄ, ԱՅԸՆՎԸ ԱԲԸԾԸ ԻՊՏԱՏԱ
ԵԽՈՒՆԾԸՆՎԸ ԹԻԿԱԳԸ, ԱՅԸՆՎԸ ԱԲԸԾԸ ԾԸՆԾՈՒՄ
(ԾԱՅ Ի՞ն, ո՞ւ ԱՅԸՆՎԸ ԱԲԸԾԸ ԾԸՆԾՈՒՄ, 2005), 179-ՐԸ 80-ԼԸ

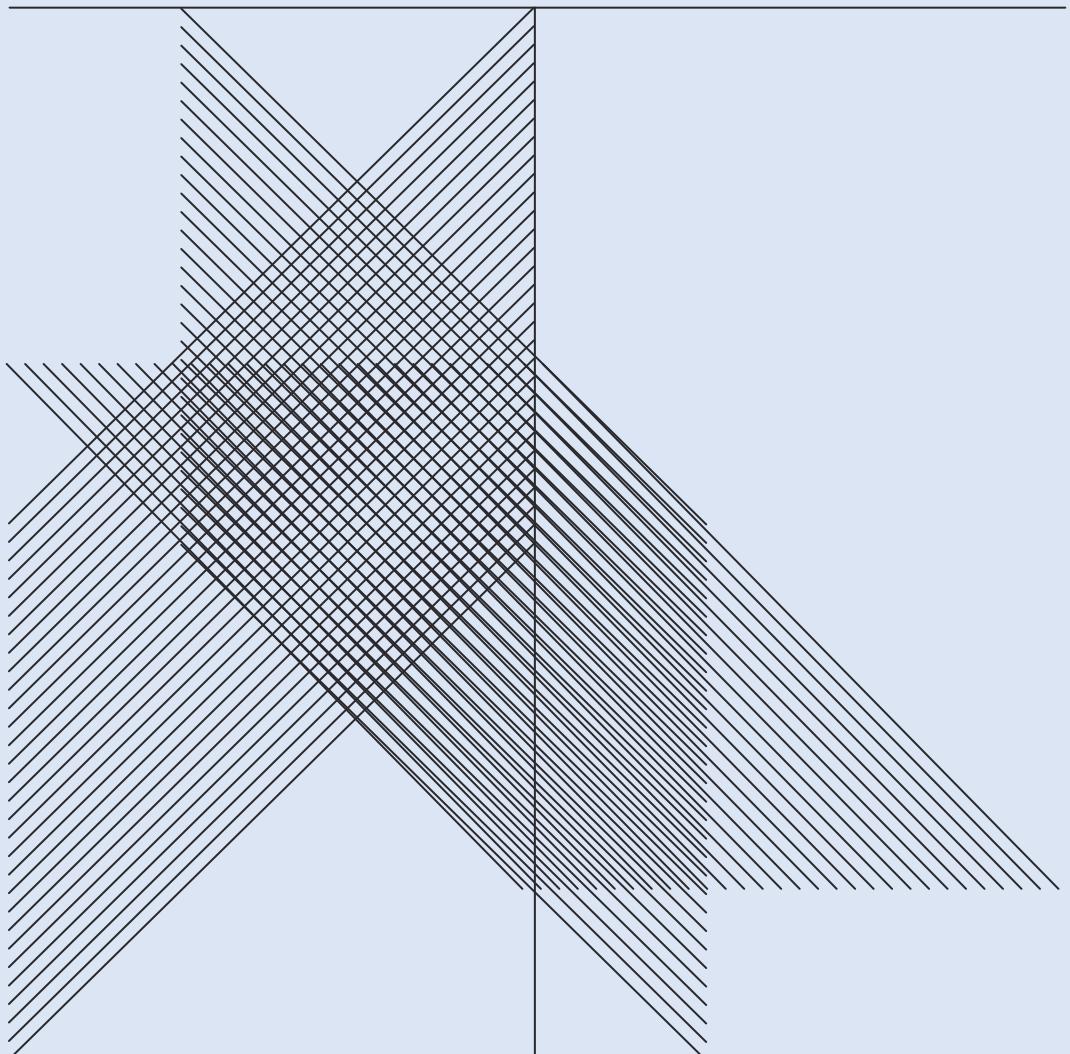
¹⁵ የኢትዮጵያውያንድ ሚኒስቴር, “ልጂደር በርሃናዊ የዕቅድ ቤትና አገልግሎት,” ሌሎች 21, ፖስታ 7 (2003): 15.

¹⁷ ላር ገብ, ምምናውርድ ደንብ ትዕዛዣዎች: እነዚህ ደንብ ምምናውርድ ደንብ, 1920-1945-ያውርድ የሚገኘው ይመለከት ምምናውርድ ደንብ, 1920-1945-ያውርድ የሚገኘው ይመለከት ምምናውርድ ደንብ, 2004), 165.

¹⁸ Сидя: дсч А. Ригул, «Бюджетъ на българската промишленост и земеделие във времето на правителството на Борис Димитров» във Вестник на Университета „Св. Климент Охридски“ по економика и управление, № 1, 2019 г.

¹⁹ ΔΓΣ ΗΔΑΩΓΑ, “Φάντασμα της Ελλάς στην Αρχαιότητα”, ΔΙΑΒΗΤΟ ΣΧΕΤΙΚΑ ΛΙΔΟΥΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΥ, Δ. Δασκάλης, Η Κατάσταση της Ελληνικής Γλώσσας στην Ελλάδα, Βέροια, 2014, 2019, <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/motion-movement-interview-mark-igloliorse>.

EMPLACEMENTS MOBILES: L'ART CONTEMPORAIN INUIT ET LA MÉTAPHYSIQUE SÉDENTARISTE CANADIENNE



Amy Prouty

L'un des éléments troublants de la période d'expansion canadienne vers le Nord était l'usage répandu du mot «colonies» pour décrire de minuscules enclaves de personnes de passage et leurs bâtiments, tandis que des lieux plus peuplés où vivaient les Inuit·e·s étaient appelés «camps». Cette langue était si courante que les lecteur·ice·s l'adoptent encore aisément, malgré ses soubassements racialistes et sa hiérarchie implicite. Cette terminologie véhicule, parfois tout à fait volontairement, l'idée que les petits ensembles d'immeubles permanents occupés par les Qallunaat méritaient une reconnaissance qui n'était pas due aux habitations saisonnières des Inuit·e·s.

— Commission de vérité du Qikiqtani¹

Les lieux sont imaginés avant d'exister dans nos esprits, et la construction visuelle de l'espace dans notre imaginaire collectif façonne nos lois, nos relations interpersonnelles et nos manières d'interagir avec le monde. Ceci est particulièrement vrai pour des nations coloniales comme le Canada, où les fictions fondées sur le territoire doivent être préservées afin que ses habitant·e·s puissent occuper les terres autochtones et en tirer profit sans avoir l'impression gênante d'être complices de la colonisation. Moi-même, j'en suis issue : mes ancêtres ont contribué à coloniser l'actuel est du Canada il y a de cela plusieurs générations, arrivant à bord de navires en provenance d'un peu partout dans les îles Britanniques. Je suis fascinée depuis longtemps par les mythologies que nous érigеons afin de normaliser notre occupation de ces territoires et de nous conforter dans notre identité canadienne. La répétition de ces récits au fil du temps engendre des règles, des motifs et des structures que la chercheuse seneca Mishuana Goeman a regroupés sous la notion de «grammaire coloniale de l'espace²». Au Canada, celle-ci est indissociable d'une conception romantique de la nordicité. L'appropriation de l'art et de la culture inuits par l'État canadien dans la foulée de son développement d'un nationalisme nordique a été analysée en détail par de nombreux·ses chercheur·e·s³. Afin que ces représentations demeurent stables, les Inuit·e·s doivent être perçu·e·s comme un peuple errant et apatride figé en permanence au sein d'un Nord mythique – un thème récurrent dans les discours entourant la mise en marché initiale de l'art inuit⁴. Il est ironique, dès lors, que cette industrie soit issue en partie d'une réaction à la vie coloniale, découlant de politiques gouvernementales assimilationnistes visant à restreindre la mobilité des Inuit·e·s et à transformer durablement leur rapport à leur territoire. À mon sens, ces discours fondés sur l'espace relèvent de ce que l'anthropologue Liisa Malkki a décrit comme une «métaphysique sédentarisante» : un ensemble de croyances à la fois omniprésentes et dissimulées fondées sur l'idée que la sédentarité est la norme – et la mobilité, une aberration. De telles croyances proviennent d'un désir de fractionner le monde en ces lieux clairement définis que sont les nations, les États et les pays⁵.

Mon intérêt pour les représentations visuelles de l'espace dans le cadre du processus de colonisation est né alors que j'étudiais au baccalauréat à Ottawa. La capitale nationale, qui se distingue par une grande diversité culturelle, est située de façon stratégique à la frontière entre les colonies française et anglaise, jadis séparées, formant respectivement le Haut-Canada et le Bas-Canada. Là, de sombres monuments de bronze et des structures en plastique kitsch issues du folklore canadien s'élèvent sur un territoire non cédé de la nation algonquine anichinabée. C'est à Ottawa que se trouve aussi la plus grande population inuite dans le sud du Canada. Jeune étudiante avec un intérêt naissant pour l'art inuit, j'y ai fait la rencontre d'artistes comme Barry Pottle, dont les photographies de la communauté inuite d'Ottawa problématisent l'association de ce peuple avec un Nord lointain. Le choix de Pottle de se tourner vers un médium perçu comme «non inuit» – malgré une longue histoire de photographes inuit-e-s qui démontre le contraire – fait que son art est impossible à commercialiser du point de vue de nombreux·ses collectionneur·euse·s. Dans mes discussions avec Pottle et avec d'autres artistes inuit-e-s rencontré·e-s à Ottawa, puis à Montréal, il m'est apparu évident qu'un grand fossé théorique se creuse entre les perspectives inuite et coloniale de l'emplacement. J'ai constaté que l'art inuit contemporain permettait de théoriser la notion d'une façon différente, afin de contrer le discours dominant de la métaphysique sédentarisante à travers des représentations visuelles de la mobilité. J'emploie le terme *emplacement* suivant la définition qu'en donnent Michelle Lelièvre et Maureen Marshall : «des pratiques incarnées et issues d'un contexte historique consistant à situer, à positionner et à enracer les sujets⁶». De ce point de vue, l'emplacement et la mobilité sont compris comme des «processus enchevêtrés, constitués à travers la fabrique de l'espace, et les pratiques, perceptions et conceptions du mouvement⁷».

Rachel Qitsualik-Tinsley explique que si la culture inuite s'étend sur une bonne partie du Nord circumpolaire et comporte de nombreux sous-groupes diversifiés aux coutumes et aux dialectes distincts, les Inuit-e-s n'ont jamais eu besoin de frontières pour s'organiser. Car «dans un monde sujet au mouvement des glaces et à des fluctuations météorologiques capricieuses, où les déplacements des animaux sans égard pour les frontières déterminaient où et quand l'on pourrait se nourrir, les Inuit-e-s ont remplacé les frontières politiques par des facteurs cosmologiques et existentiels⁸». Étant donné que dans la pensée inuite, les êtres humains ne sont pas perçus comme distincts de *nuna* (le territoire), mais comme appartenant à celui-ci en tant que composante de ses multiples systèmes, l'idée de lui imposer un ordre et un contrôle en instituant des frontières est absurde⁹. Les relations des Inuit-e-s avec leur territoire, fondées sur le mouvement, étaient incompatibles avec les processus bureaucratiques du gouvernement canadien et avec sa conception de la citoyenneté. Pour les colonisateur·trice·s, l'emplacement est une entreprise sédentaire dans la mesure où elle suppose généralement une fixité et une volonté de permanence. Celle-ci se mani-

feste par les monuments dont on parsème le site et par un contrôle spatial exercé à travers une cartographie des frontières et des conventions telles que le système cadastral – imposé sans aucun égard pour les coutumes spatiales en vigueur chez les Autochtones¹⁰. Sur le territoire Inuit Nunangat, la sédentarisation a débuté de manière presque involontaire, enclenchée par les missionnaires et les postes de traite. Le processus s'est accéléré de façon draconienne après la Seconde Guerre mondiale, alors qu'on cherchait à assurer la souveraineté arctique grâce à des colonies permanentes – une volonté issue d'une conception sédentarisante de la propriété foncière¹¹. Désormais officiellement reconnu·e-s en tant que citoyen·ne·s canadien·ne·s, les Inuit-e-s ont été intégré·e-s à l'ordre capitaliste libéral à travers une gamme de politiques sédentarisantes qui favorisaient la contrainte et la surveillance. Parmi celles-ci, on retrouvait les fameux «numéros de disque esquimaux» ; un système d'allocations familiales qui exigeait que tous les enfants inuits soient inscrits à longueur d'année dans des pensionnats ou des externats ; l'abattage des chiens de traîneaux ; et de multiples délocalisations forcées¹². Plusieurs de ces politiques ont été déployées suivant la fausse croyance que la mobilité inuite reflétait un manque d'attachement au territoire. Témoignant du traumatisme engendré par la Délocalisation du Haut-Arctique, l'anthropologue Robert Williamson expose l'affinité qu'il a observée chez les Inuit-e-s envers leur environnement et qui se manifeste dans leur pratique de toponymie :

Ce paysage peuplé de noms est une composante essentielle du rapport des Inuit-e-s à leur territoire. Les différentes familles linguistiques doivent leur appellation aux toponymes qu'elles emploient afin de se désigner au sein de leur habitat. Le soin porté à cet environnement est aussi fort que l'attachement envers une parenté. C'est une forme d'amour très profonde... Le sentiment d'appartenance, celui de faire partie d'un réseau, s'étend à travers la relation à la famille, car les membres de celle-ci sont vu·e·s comme appartenant à ce paysage à la fois physique et métaphysique¹³.

L'abondance de toponymes descriptifs à travers le territoire Inuit Nunangat démontre que l'Arctique n'est pas un espace vide et isolé, mais bien vivant, traversé de récits d'événements et de déplacements. Le travail de l'artiste inuvialuk Maureen Gruben réinscrit ces relations profondes et intriquées entre territoire, identité et parenté dans une célébration de l'activité et du mouvement. Documentée grâce aux photographies de sa fidèle collaboratrice Kyra Kordoski, l'œuvre *Moving with joy across the ice as my face turns brown from the sun* (2019) de Gruben était une installation éphémère de land art dans laquelle 14 *qamutiit* (traîneaux) étaient disposées en des formations variées sur la glace de Husky Lakes. Cette série de cinq bassins qui s'écoulent dans la mer de Beaufort située entre Inuvik et Tuktoyaktuk, la

ville natale de Gruben, demeure significative pour les Inuvialuit sur le plan culturel qu'économique. Il s'agit pour elles et eux d'un lieu de rencontre avec le territoire à travers des activités saisonnières assurant la subsistance, telles que la chasse, la pêche et la cueillette de petits fruits. Le travail de Gruben honore le cycle des saisons lors de la période la plus achalandée de l'année, celle de la pêche sur glace, qui rassemble les membres de la communauté. Des qamutiit de toutes les tailles ont été empruntés aux ami·e·s et à la famille pour remplir différentes fonctions et représenter toute une collectivité d'individus. Dans l'une des compositions, les qamutiit rayonnent à partir d'un cercle. L'œuvre démontre à quel point la mobilité qui caractérise la traversée du territoire peut servir de mode d'emplacement. Elle met ainsi en cause les idéologies sédentaristes qui associent l'occupation et la propriété foncière à des transformations permanentes du paysage, telles que le développement architectural à grande échelle, les monuments physiques et l'agriculture. Jaypeetee Arnakak avance que les changements à long terme opérés sur les terres sont contraires à la vision du monde des Inuit·e·s, car comme il l'exprime, «en tant que papattiniq [gardiens] de l'environnement et des animaux, nous avons la responsabilité de garder le territoire aussi naturel et intact que possible [...]. C'est pourquoi l'on ne voit pas beaucoup de monuments de pierre dans l'Arctique¹⁴». Dans le travail de Gruben, l'emplacement ne survient pas simplement en tentant de figer ou de marquer le territoire pour l'assujettir en permanence. Il se manifeste plutôt dans les récits de déplacement et d'activité, et s'incarne dans les relations continues qu'entretiennent les Inuit·e·s avec *nuna* – des rapports qui se répètent dans la durée. Le travail de Gruben attire aussi l'attention sur l'importance culturelle du mouvement des glaces, qui ne sont pas reconnues comme des terres du point de vue européen. Or celles-ci sont très importantes pour les Inuit·e·s, et échappent au marquage et à la contrainte territoriale en raison de leur nature éphémère.

L'utilisation déambulatoire que font les Inuit·e·s de leurs terres peut faire office de résistance politique afin de contrer la conception sédentarisante de la propriété foncière, comme on le constate dans le rapport entre la toponymie et la revendication inuite du territoire. Toutefois, les contraintes spatiales propres au système judiciaire colonial continuent de projeter des conceptions colonialistes de l'espace et de la propriété sur les réclamations territoriales inuites. Comme le signale Zebedee Nungak :

Réclamer les vestiges de nos terres et de nos ressources a été un retour à la case départ des plus douloureux. Dans le cadre des règlements modernes de réclamations territoriales, les gouvernements contraignent les Autochtones à signer au préalable un accord d'«extinction et cession» de toute revendication territoriale, puis leur assignent de minuscules points sur la carte qui feront office de propriétés ou de réserves.

Pour des peuples qui étaient jadis les seigneurs et gardiens de leurs terres et de leurs cours d'eau, c'est le comble de l'insulte, et c'est l'une des plus profondes blessures de tous les temps¹⁵.

La série *Reclamation and De-Categorization* (2019) de l'artiste montréalaise Niap s'attaque au legs de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois (CBJNQ), un accord portant sur les revendications territoriales des Inuit·e·s du Nunavik et sur les terres appartenant à la nation crie d'Eeyou Istchee. La CBJNQ divise le territoire en trois grandes catégories déterminant différents modes d'accès pour les Autochtones : d'après les droits fonciers, les droits de subsistance et le droit d'accès aux terres publiques. La CBJNQ était le premier accord moderne canadien en matière de revendications territoriales, mais elle demeure controversée chez certain·e·s Nunavimmiut en raison de sa «clause de cession», qui stipule que les Autochtones «cèdent, renoncent, abandonnent et transportent [...] tous leurs revendications, droits, titres et intérêts autochtones, quels qu'ils soient, aux terres et dans les terres du Territoire et du Québec¹⁶».

La démarche artistique de Niap découle d'une relation de confiance avec son collaborateur, l'artiste québécois Robert Fréchette, dont les photographies grand format représentent les paysages des environs de Kuujjuaq, la ville natale de Niap. Le travail de Fréchette s'inscrit dans une longue histoire de représentation photographique des territoires inuits par les peuples colonisateurs. De telles photographies – souvent prises par des missionnaires, des commerçants et le personnel de la GRC – visaient à imposer un ordre «civilisé» au paysage arctique. Comme c'est le cas pour les compositions photographiques de Fréchette, plusieurs de ces clichés historiques ont été saisis de haut, dans une sorte d'arpentage symbolique du territoire permettant une forme de prise de possession à partir d'un point de vue dominant¹⁷. Lors d'une performance de peinture en direct à Vancouver, plutôt que d'employer des pinceaux, Niap a appliqué la peinture directement avec ses mains, assurant ainsi un lien intime entre le corps de l'artiste et les images de sa terre natale. L'utilisation de pigments fluorescents et bigarrés engendre un contraste saisissant avec les photos en noir et blanc de Fréchette. Ces couleurs créent l'effet d'un rejet joyeusement bigarré de la représentation commune mais erronée de l'Arctique, perçue de l'extérieur comme hostile, aride et monochrome¹⁸. Niap applique la peinture de façon expressionniste et charnelle ; dans plusieurs cas, les pigments fluorescents et éclatants s'écoulent de manière désordonnée par-delà les bordures des photographies de Fréchette. Les formes organiques et bariolées qu'y appose Niap mettent en cause les compositions photographiques rigides et carrées cherchant à contenir le paysage.

La pratique de Mark Igloliorte est pleine de références à la mobilité, à la géographie et au déplacement. L'artiste nunatsiavummiut représente des cartes topographiques ainsi que des moyens de transport tels que les qayait

(kayaks), les qamutiit et les planches à roulettes. Dans un entretien au sujet de son rapport avec le mouvement et le déplacement, Igloliorte explique: «La façon dont on éprouve le territoire est influencée par le moyen de transport que l'on adopte [...]. Je pense que c'est en raison du changement de perception que je vis en montant à bord d'un kayak ou en sautant sur un skateboard que je m'intéresse autant au mouvement et aux véhicules, car ces différents modes de déplacement me permettent de voir le monde d'une manière qui influence directement ma démarche artistique¹⁹.» Dans *Sealskin Neck Pillow* (2019), l'artiste déplace son attention vers un objet omniprésent dans tous les aéroports. Les coussins de voyage évoquent les déplacements au long cours et le passage de frontières. Cependant, il est impossible pour le coussin d'Igloliorte d'effectuer légalement ces traversées en raison des restrictions internationales imposées aux produits dérivés d'animaux marins, qui empêchent de faire entrer une peau de phoque aux États-Unis et dans de nombreux pays d'Europe. Or la peau de phoque est étroitement liée aux activités de subsistance sur le territoire et représente un marqueur identitaire inuit. Ainsi, le coussin d'Igloliorte illustre la façon dont les pratiques culturelles de son peuple demeurent incompatibles avec le sédentarisme prôné par les États-nations coloniaux, tout en faisant allusion à la possibilité de subvertir les règles à travers l'adaptation. En abordant son travail, Igloliorte en appelle à une plus grande conscience et à un plus grand respect de la culture inuite: «Si l'on souhaite respecter les coutumes culturelles autochtones, comment l'état actuel du commerce mondial de fourrure et ses restrictions répondent-ils à notre culture, tout en cédant aux pressions exercées par les militants pour les droits des animaux ? Il faut un plus grand respect et une reconnaissance mondiale de nos pratiques en lien avec la peau de phoque²⁰.»

L'artiste multimédia Geronimo Inutiq est le fils d'une Inuite, journaliste à Radio-Canada, et d'un artiste québécois. Il a vécu ses premières années à Iqaluit, mais a déménagé à Québec dans son enfance. Son installation médiatique *ARCTICNOISE* (2015) emploie des matériaux d'archives pour aborder la construction et la perception de l'Arctique tant dans le nord que dans le sud du pays. Cette installation répond au documentaire radio *The Idea of North* de Glenn Gould, commandé par la CBC et diffusé sur ses ondes pour le centenaire du Canada en 1967. Première œuvre de sa *Solitude Trilogy*, il s'agit d'une création radiophonique dite «en contrepoint» composée à l'aide de couches sonores tirées d'entretiens avec cinq Canadien·ne·s du sud (une infirmière, un anthropologue, un fonctionnaire, un géographe et un arpenteur) racontant leurs expériences dans le Nord. Inutiq remixe la piste audio de Gould avec des images d'archives tirées du fonds de la compagnie de production inuite Isuma Productions, située à Igloolik, au Nunavut. Le résultat entremêle les perspectives coloniale et autochtone sur l'espace nordique, illustrant l'écart de perception entre les personnes qui s'imaginent la région et celles qui l'habitent. L'installation d'Inutiq, une boucle vidéo de 15 minutes, aborde notamment des thématiques comme l'impérialisme culturel,



26

Mark Igloliorte
Sealskin Neck Pillow, 2019

l'autonomie et les changements climatiques. Les sous-titres et le contenu audio oscillent entre l'anglais, le français et l'inuktitut. Il s'agit d'une façon non seulement de faire écho à la forme de l'œuvre originale de Gould, mais aussi d'obscurcir le sens véhiculé et de réfléchir à la complexité de l'identité canadienne. Il s'agit d'un enjeu qu'Inutiq connaît intimement, en tant que fils anglophone d'une mère inuite et d'un père québécois francophone, qui maîtrise l'anglais, le français et l'inuktitut. La forme triptyque que prend l'installation vidéo, décrite par Inutiq comme une «fenêtre de voyage», évoque le déplacement – à la fois celui de Gould, qui a enregistré ses entretiens à bord d'un train en direction de Churchill, et celui de l'artiste, qui a passé son enfance et sa jeunesse à effectuer des allers-retours entre Iqaluit et Québec. Elle reflète ainsi une expérience mouvante de l'identité et de l'espace²¹.

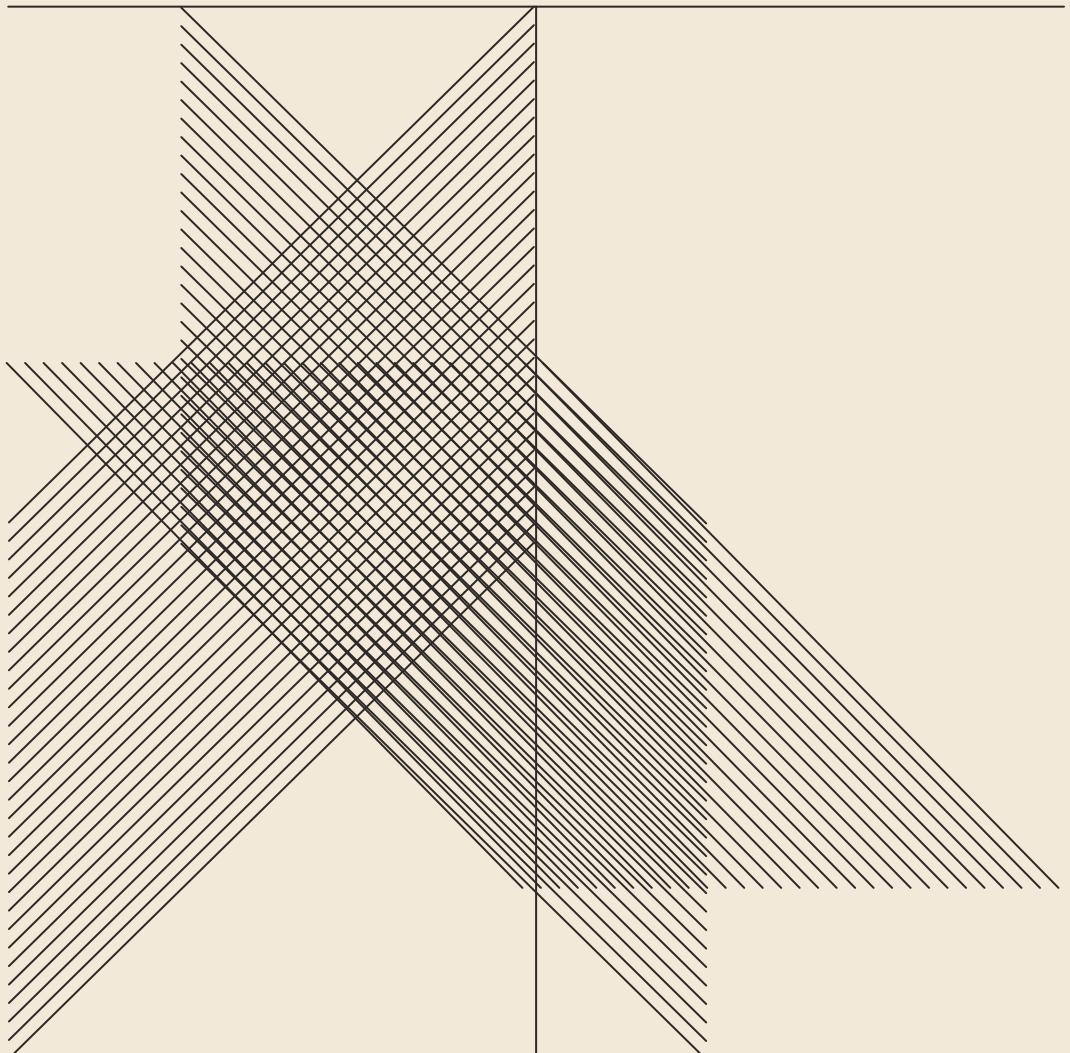
La métaphysique sédentarisante transparaît dans la longue histoire des concepts juridiques coloniaux employés pour déposséder les Autochtones de leurs terres, comme celui de *terra nullius*, ou encore le principe d'appropriation originelle développé par John Locke, qui associe la propriété foncière à l'agriculture. Ce biais s'observe également dans l'histoire de l'art, où les objets sédentaires associés au canon européen – les sculptures et les tableaux – sont valorisés en tant que beaux-arts, tandis que les objets plus fonctionnels et

mobiles propres aux cultures autochtones – les habits et les broderies – sont souvent vus comme des formes culturelles inférieures : de l'artisanat ou des spécimens ethnographiques. La vision sédentarisante du monde situe résolument les colons à l'intérieur des frontières géopolitiques canadiennes, tout en définissant les pratiques d'habitation autochtones comme de l'errance. Comme de nombreux autres peuples autochtones à travers la planète, les Inuit·e·s sont assujetti·e·s aux idéologies européennes de l'espace qui vont à l'encontre de la façon dont celui-ci se construit dans leur culture. Ces idéologies ont servi à délocaliser les Inuit·e·s, au sens propre comme au figuré. Mes recherches actuelles sont axées sur les artistes inuit·e·s qui vivent désormais souvent en dehors de leurs territoires traditionnels. Même pour les artistes installé·e·s à l'année sur le territoire Inuit Nunangat, le déplacement fait de plus en plus partie intégrante de leur trajectoire professionnelle, alors qu'ils et elles font des études postsecondaires, se rendent dans des résidences artistiques, entament des collaborations et prennent part à des expositions et à des festivals d'art contemporain partout dans le monde. Les emplacements mobiles à l'œuvre dans leurs pratiques artistiques mettent en cause les discours colonialistes fondés sur le lieu qui marginalisent les Inuit·e·s et leur culture visuelle à travers une compréhension étroite des notions d'espace, d'identité et de culture.

Traduit de l'anglais par Luba Markovskaia

- ¹ Commission de vérité du Qikiqtani, *Thematic Reports and Special Studies 1950-1975: The Official Mind of Canadian Colonialism*, Iqaluit, Association inuite du Qikiqtani, 2013, p. 21 (traduction libre).
- ² Mishana Goeman, « Disrupting a Settler-Colonial Grammar of Place: The Visual Memoir of Hulleah Tsinnahjinnie », dans Audra Simpson et Andrea Smith, (dir.) *Theorizing Native Studies*, Durham, Duke University Press, 2014, p. 236.
- ³ Voir Leanne Pupcheck, « True North: Inuit Art and the Canadian Imagination », *American Review of Canadian Studies* n°31, vol. 1-2, 2001, p. 191-208 ; Nelson Graburn, « Authentic Inuit Art: Creation and Exclusion in the Canadian North », *Journal of Material Culture* n°9, vol. 2, 2004, p. 141-159.
- ⁴ Kristin Potter, « James Houston, Armchair Tourism, and the Marketing of Inuit Art », dans Jackson Rushing III (dir.), *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories*, Londres, Routledge, 1999.
- ⁵ Liisa Malkki, « National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees », *Cultural Anthropology* n°7, vol. 1, 1992, p. 24-44.
- ⁶ Michelle Lelièvre et Maureen Marshall, « 'Because life it selfe is but motion': Toward an Anthropology of Mobility », *Anthropological Theory* n°15, vol. 4, 2015, p. 442.
- ⁷ *Ibid.*, p. 443.
- ⁸ Rachel A. Qitsualik, « Inummarik: Self-Sovereignty in Classic Inuit Thought » dans *Nilliajut: Inuit Perspectives on Security, Patriotism, and Sovereignty*, Ottawa, Inuit Tapiriit Kanatami, 2013, p. 24.
- ⁹ *Ibid.*, p. 26-27.
- ¹⁰ Angela Byrne, *Geographies of the Romantic North: Science, Antiquarianism, and Travel, 1790-1830*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 172.
- ¹¹ Erik Anderson et Sarah Bonesteel, « A Brief History of Federal Inuit Policy and Development: Lessons in Consultation and Cultural Competence », *Aboriginal Policy Research Consortium International* n°7, 2010, p. 154.
- ¹² Pour en savoir plus, voir Commission de vérité du Qikiqtani, *Nuutauniq: Moves in Inuit Life, Thematic Reports and Special Studies, 1950-1975*, Iqaluit, Association inuite du Qikiqtani, 2014.
- ¹³ Témoignage de Robert Williamson à la Commission royale sur les peuples autochtones, *The High Arctic Relocation: A Report on the 1953-55 Relocation*, Ottawa, Commission royale sur les peuples autochtones, 1994, p. 11 (traduction libre).
- ¹⁴ Jaypee Arnakak, « Inuit Qaujimaningit and Policy Development », dans *Building Capacity in Arctic Societies: Dynamics and Shifting Perspectives*, Actes du deuxième colloque IPSSAS à Iqaluit, au Nunavut, Québec, Université Laval, 2005, p. 179-180.
- ¹⁵ Zebedee Nunagak, « Inuit Perspectives on Land Ownership », *Windspeaker* n°21, vol. 7, 2003, p. 15.
- ¹⁶ Gouvernement du Canada, « La Convention de la Baie-James et du Nord québécois », Ottawa, Affaires indiennes et du Nord Canada, 1976, sec. 2.1.
- ¹⁷ Peter Geller, *Northern Exposures: Photographing and Filming the Canadian North, 1920-45*, Vancouver, UBC Press, 2004, p. 165.
- ¹⁸ Voir Chris J. Gismondi, « Why Is the Arctic Always White? Circumpolar Indigenous Artists in the Age of the Anthropocene », *Esse Art + Opinions* n°97, 2019, p. 92-95.
- ¹⁹ Emily Henderson, « Motion and Movement: An Interview with Mark Igloliorte », *Inuit Art Quarterly*, 24 octobre 2019, <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/motion-movement-interview-mark-igloliorite>.
- ²⁰ « Mark Igloliorte on Seal Hunting and Subsistence », Winnipeg Art Gallery, 26 mars 2020, <https://wag.ca/art/stories/mark-igloliorite-on-seal-hunting-and-subsistence/>.
- ²¹ Cité dans Britt Gallpen, Yasmin Nurming-Por et Tarah Hogue (dir.), *Gerónimo Inutiq: ARCTICNOISE*, catalogue d'exposition, Vancouver, grunt gallery, 2016, https://grunt.ca/wordpress/wp-content/uploads/2013/05/2015_08_05_2015_08_22_Gerónimo-Inutiq_Arctic_Noise_digital_catalogue_high_res.pdf.

MOBILE EMPLACEMENTS: CONTEMPORARY INUIT ART AND CANADA'S SEDENTARIST METAPHYSICS



Amy Prouty

One disturbing feature of the whole period of Canadian expansion into the North was the widespread use of the word “settlement” to describe tiny enclaves of transient people and their buildings, while much more populous places where Inuit lived were termed “camps.” This language was so common that most readers quickly adopt it, despite its racialized, hierarchical overtones. It conveys a feeling, sometimes entirely intentional, that clusters of permanent buildings occupied by Qallunaat deserved recognition in ways that the seasonal habitations of Inuit did not.

—Qikiqtani Truth Commission¹

Places are imagined into being and the visual construction of place in our collective imaginations structures our laws, our relationships to one another, and our ways of interacting with the larger world. This is particularly pertinent in settler-colonial nations such as Canada, where place-based fictions must be maintained to occupy and profit from Indigenous lands without nagging feelings of complicity. I am a settler myself—my ancestors aided in the colonization of what is now Eastern Canada several generations ago, arriving by boat from a smattering of locales across the British Isles—and I have long been fascinated by the mythologies we weave to naturalize our occupation of these lands and assure ourselves of our identities as Canadians. The repetition of these narratives over time forms rules, patterns, and structures that Seneca scholar Mishuana Goeman terms a “settler grammar of place.”² In Canada, this settler grammar is inextricable from a romantic quality of nordicity. The appropriation of Inuit art and culture by the Canadian state in this construction of northern nationalism has been analyzed in detail by numerous scholars.³ The stability of these representations requires Inuit to remain geographically and temporally fixed within a mythic North as landless wanderers, a recurring theme in the initial marketing of Inuit art.⁴ There is irony, then, that the advent of the contemporary Inuit art industry resulted in part as a response to settlement life, the result of assimilationist government policies which aimed to restrict Inuit mobilities and permanently alter their relationship to their land. I believe that these place-based discourses are informed by what anthropologist Liisa Malkki describes as “sedentary metaphysics,” a prevalent yet hidden set of beliefs which assume settlement as the norm and mobility as an aberration. They are the product of a desire to divide the world into neatly delineated spaces of territory such as nations, states, and countries.⁵

My interest in the visual representations of place in this process began as an undergraduate student living in Ottawa, Canada's culturally diverse capital—strategically located between the formerly separate English and French colonies of Upper and Lower Canada—where sombre bronze monuments mingle with plastic Canadiana kitsch on unceded Algonquin

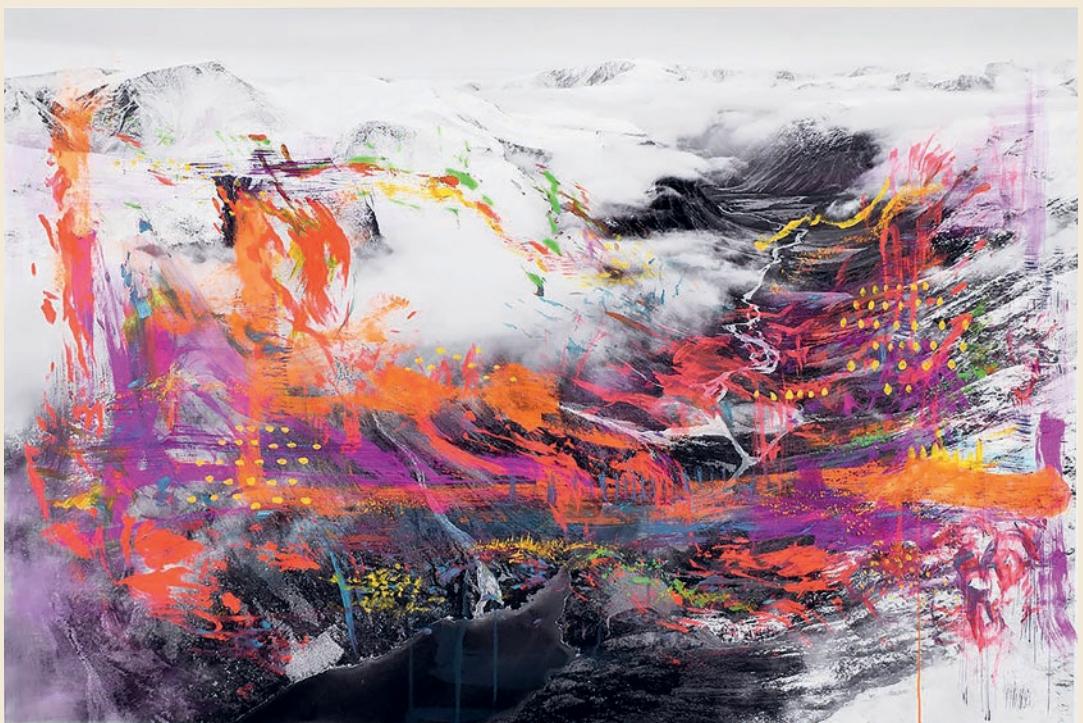
Anishinaabe land. Ottawa is also home to the largest population of Inuit in southern Canada, and, as a young student with a burgeoning interest in Inuit art, I began to encounter artists such as Barry Pottle, whose photographs of Ottawa's Inuit community problematize the association of Inuit with a remote North. Pottle's embrace of photography, a medium viewed as somehow un-Inuit despite a long history of Inuit photographers attesting otherwise, renders his artwork unmarketable to many art collectors. It became apparent from conversations with Pottle and other Inuit artists I encountered while living in Ottawa (and now Montreal) that there is a large theoretical gap between Inuit and settler perspectives on emplacement. I believe that the work of contemporary Inuit artists advances an alternative theorization of emplacement which counters the prevalent discourse of sedentarian metaphysics through visual representations of mobility. My use of the term *emplacement* here follows the definition set forth by Michelle Lelièvre and Maureen Marshall as "embodied and historically contextual practices of situating, positioning, and embedding subjects."⁶ In this view, emplacement and mobility are understood as "entwined processes, constituted through place-making and the practices, perceptions, and conceptions of movement."⁷

Rachel Qitsualik-Tinsley explains that although Inuit culture is widespread across much of the circumpolar North and contains many diverse subgroups with different dialects and practices, Inuit never needed borders to organize themselves because, "in a world of shifting ice and capricious weather patterns, in which the movements of animals with no regard for borders determined where and when one might eat, Inuit substituted cosmological and existential factors for political boundaries."⁸ As humans are not viewed as separate from *nuna* (land) in Inuit thought but as belonging to it as just one part within its many systems, the idea of imposing order and control over it through borders is absurd.⁹ The mobile relationships of Inuit to their land were incommensurable with the Canadian government's bureaucratic processes and conception of citizenship. Emplacement on the land for settlers is sedentarian in that it often involves fixity and attempted permanence, physically marking a site with monuments, an extension of spatial control exerted through mapping of borders and conventions, such as the cadastral system, which have no regard for Indigenous spatial conventions.¹⁰ Within Inuit Nunangat, the initial process of sedentarization began somewhat inadvertently as a result of missionaries and trading posts. The process accelerated dramatically after 1945, coinciding with post-Second World War concerns about establishing Arctic sovereignty through a sedentarian definition of land ownership through permanent settlements.¹¹ Now officially recognized as Canadian citizens, Inuit were inducted into the liberal capitalist order through a series of sedentarian policies which enabled containment and surveillance, such as the so-called "Eskimo ID tags," a family allowance

welfare system which required that Inuit children be registered year-round in residential and day schools, the slaughter of sled dogs, and numerous coerced relocations.¹² Most of these policies were carried out in the mistaken belief that Inuit mobility represented a lack of attachment to place. Testifying to the trauma inflicted by the High Arctic Relocations, anthropologist Robert Williamson explained the relationship he observed between land and kinship through Inuit place naming:

This namescape is a very important context of reality for the people within their own environment. The individual dialect groups are identified by the geographical names which they use as well as identifying themselves in their habitat. The attention to this habitat is as strong as the attachment of kinship. It is a love of a very profound kind.... The sense of belonging, the sense of participation in a network is extended through the relationship of kin because the kinsfolk are seen to be part of this physical and metaphysical environment.¹³

The abundance of descriptive place names across Inuit Nunangat demonstrates that the Arctic is not empty and isolated, but alive, storied with narratives of activity and travel. The work of Inuvialuk artist Maureen Gruben reinscribes these strong, interconnected relationships between land, identity, and kinship through a celebration of mobility and activity. Photographically documented by frequent collaborator Kyra Kordoski, Gruben's *Moving with joy across the ice as my face turns brown from the sun* (2019) was a short-duration land art installation of fourteen qamutiit (sleds) arranged in various configurations on the ice at Husky Lakes, a series of five basins that drain into the Beaufort Sea. Situated between Inuvik and Gruben's hometown of Tuktoyaktuk, Husky Lakes remains both culturally and economically significant to Inuvialuit as a site of engagement with the land through seasonal subsistence activities such as hunting, fishing, and berry picking. Gruben's work celebrates the cyclical nature of the seasons during the busiest time of year for Husky Lakes, the spring ice-fishing season that brings community members out onto the land. The qamutiit are borrowed from friends and family, coming in different forms and sizes to suit different purposes and representing a collective of individuals. In one arrangement, the qamutiit radiate out from a circle. The artwork demonstrates how mobility in the form of traversing the land can serve as a form of emplacement to challenge sedentarian ideologies which link occupation and ownership with permanent changes to the natural landscape such as large-scale architectural development, physical monuments, and agriculture. Jaypeetee Arnakak argues that permanent modification of the land is at odds with Inuit worldviews because, "as papattiniq [guardians] of environment and animals, we have the responsibility to leave the environment as



27

Niap
*Reclamation and
De-Categorizations*, 2019

natural and intact as possible... That is why you do not see a lot of monuments made in stone up in the Arctic.”¹⁴ In Gruben’s work, emplacement does not occur by attempting to permanently fix or mark the land into submission. Instead, emplacement occurs through the recalled narratives of movement and activity, and the ongoing relationships that Inuit maintain with *nuna* through repetition over time. Gruben’s work also draws attention to the cultural importance of the everchanging landscapes of ice, unrecognized as land in European worldviews but a terrain of great cultural significance for Inuit which resists marking and containment by its own ephemeral nature.

These mobile uses of land by Inuit can serve as political resistance to counter sedentary conceptions of land ownership as we see in the relationship of place names to Inuit land claims. However, the spatial limitations of the settler legal system continue to enforce settler-colonial notions of place and ownership onto Inuit land claims. As Zebedee Nungak points out:

Claiming back tattered remnants of our lands and resources has been an exercise in coming full circle in the hardest possible ways. In modern land claims settlements, governments force

Aboriginal people to first sign ‘extinguishment and surrender’ of all their claims to the land, then assign them tiny dots on the map as ownership lands or reserves. For people who were once lords and stewards over their lands and seas, this is insult upon injury, rating among the greatest inflicted of all time.¹⁵

The *Reclamation and De-Categorization* series (2019) by Montreal-based artist Niap tackles the legacy of the James Bay and Northern Quebec Agreement (JBNQA), a land claim settlement covering the Inuit territory of Nunavik as well as lands belonging to the Cree nation of Eeyou Istchee. The JBNQA divides the land into three categories that outline differences in Indigenous access to the land according to ownership rights, subsistence rights, and public land. The JBNQA represented the first modern land claims agreement in Canada but remains contentious among some Nunavimmiut due to the “surrender clause,” which requires the Indigenous party to “cede, release, surrender, convey all their Native claims, rights, title and interests whatever they may be, in and to land in the Territory and in Quebec.”¹⁶

Niap’s work is the result of a trusting collaboration with Québécois artist Robert Fréchette and his large photographs of landscapes near Kuujjuaq, Niap’s hometown. Fréchette’s photographs speak to a long history of photographic representation of Inuit land by settlers. Such photographs—often taken by missionaries, traders, and RCMP personnel—sought to bring a “civilizing” order to the Arctic landscape. Similar to the compositions in Fréchette’s landscapes, many of these historical photographs are shot from above, symbolically surveying and laying claim to Inuit land from a position of dominance.¹⁷ During a live painting performance in Vancouver, Niap eschewed brushes in favour of directly applying the paint with her hands, an intimate link between the artist’s body and the images of her homeland. The use of bright, multicoloured neon pigments creates a stark contrast to Fréchette’s black-and-white photographs, as well as a loud and cheerful rebuff to the common misrepresentation of the Arctic by outsiders as hostile, barren, and colourless.¹⁸ Niap’s application of paint is expressionistic and gestural; in many compositions, the bright, neon pigments drip messily past the edges of Fréchette’s photographs, their colourful, organic forms defying the photographs’ rigid, square compositions, which attempt to contain the landscape.

Nunatsiavummiut artist Mark Igloliorte’s practice is full of references to mobility, geography, and travel; topographical maps along with travel vessels such as *qayait* (kayaks), *qamutiit*, and skateboards. Speaking in an interview about the relation of motion and movement to his practice, Iglooliorite explains: “How you experience the land is influenced by the mode of transportation you take... I think having my perception altered when I get in a kayak or hop on a skateboard is why I tend to focus on movement



28

Geronimo Inutiq
ARCTICNOISE, 2015

and vehicles, because of those different ways I am able to view the world that inevitably factor into my artistic practice.”¹⁹ In *Sealskin Neck Pillow* (2019), the artist shifts his focus from vehicles to a travel object ubiquitous in every airport. Travel pillows suggest long-distance travel and the traversing of borders. However, Iglooliorite’s pillow cannot legally do so because of international restrictions on marine animal products that prevent sealskin from being brought into the United States and many European countries. As sealskin is closely tied to subsistence activities on the land and is a marker of Inuit identity, Iglooliorite’s pillow demonstrates how Inuit cultural practices remain at odds with the sedentarism of settler nation-states while also hinting at subversion through adaptation. Speaking about the work, Iglooliorite expressed the need for a wider awareness of and respect for Inuit culture: “If we are to have respect for Indigenous cultural practices, how does the international state of fur skin trading and its restrictions, respond to our culture, while under pressure from animal rights activists. There must be a more widely acknowledged global respect for our practices with seal skin.”²⁰

Multimedia artist Geronimo Inutiq is the child of an Inuit CBC journalist and a Québécois artist. He grew up in Iqaluit but moved to Quebec City as a child. Inutiq’s media installation *ARCTICNOISE* (2015) uses archival material to address how the Arctic is constructed and thought about both in the North and in southern Canada. The installation is a response to Glenn Gould’s *The Idea of North*, a documentary commis-

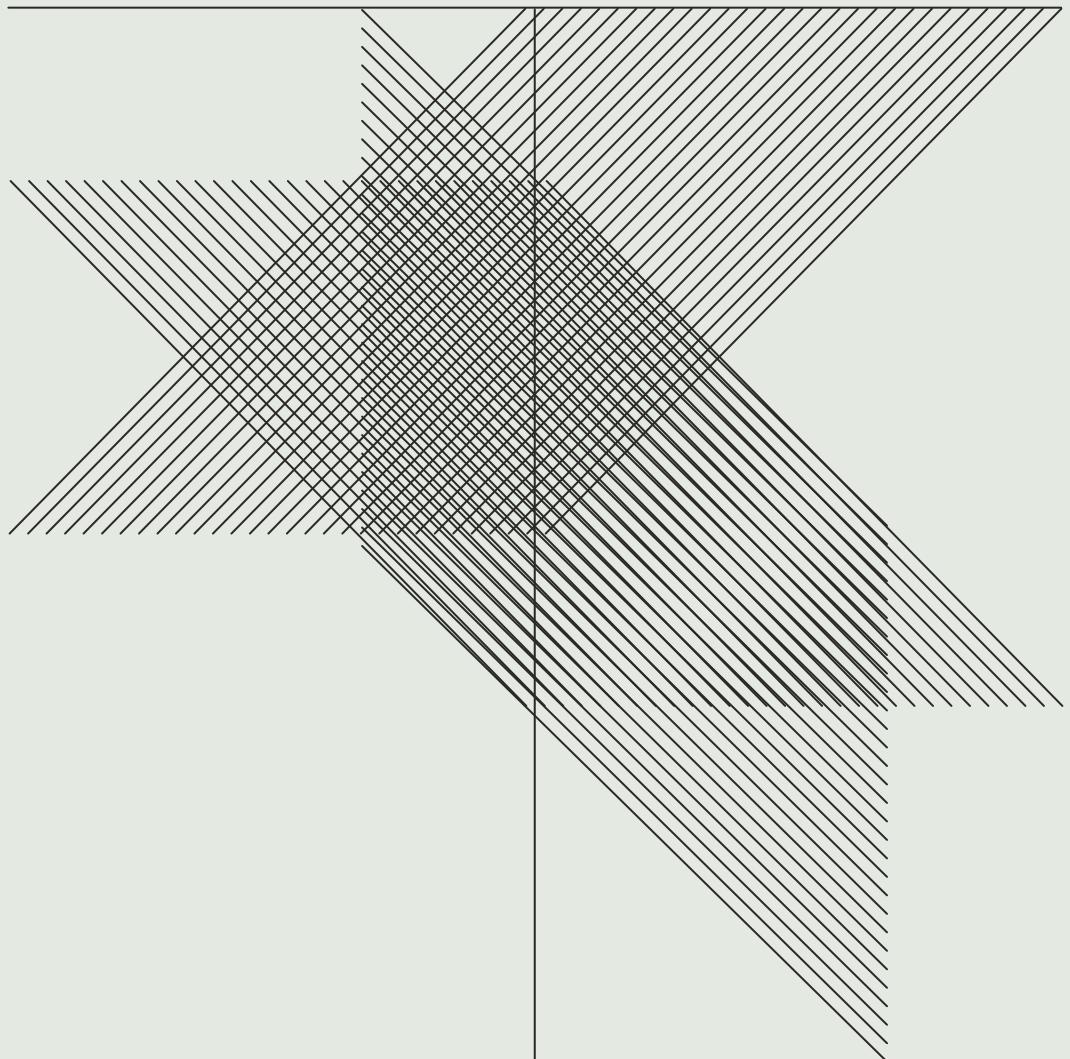
sioned and aired by the CBC for Canada’s centennial in 1967. The first of Gould’s *Solitude Trilogy*, it is a so-called “contrapuntal” radio documentary that is composed through the layering of interviews with five southern Canadians (a nurse, an anthropologist, a government official, a geographer, and a surveyor) speaking about their experiences of the North. Inutiq remixes Gould’s audio track with imagery taken from the archives of Isuma Productions, an Inuit-owned film production company in Igloolik, Nunavut. The resulting effect blends settler and Indigenous perspectives on the North as a place, showing the disjunction between those who imagine the region and those who inhabit it. Running on a fifteen-minute video loop, Inutiq’s installation touches on themes such as cultural imperialism, self-governance, and climate change, among others. The subtitles and audio content fluctuate between English, French, and Inuktitut. This mirrors Gould’s original piece but also obscures meaning and reflects on the complexity of Canadian identity, something Inutiq himself is familiar with firsthand as the anglophone son of an Inuk mother and a French-Canadian father who speaks English, French, and Inuktitut fluently. The video triptych form of the installation, which Inutiq refers to as a “travel window,” evokes a sense of travel—both of Gould’s original recording, made while on the train to Churchill, and the artist’s numerous experiences growing up travelling back and forth between Iqaluit and Quebec City—and reflects a mobile experience of identity and place.²¹

Sedentarian metaphysics can easily be observed behind the long history of colonial legal concepts used to dispossess Indigenous peoples of their land, such as *terra nullius* and John Locke’s notion of original appropriation, which ties land ownership to cultivation. This bias can even be observed in art history, where sedentary objects associated with the European canon such as sculpture and painting are frequently valued as fine art above the more functional, mobile objects associated with Indigenous cultures such as clothing and beadwork, which are often categorized within “lower” echelons of culture such as artifact, craft, or ethnographic specimen. The sedentarian worldview firmly emplaces settlers within Canada’s geopolitical borders while positioning more mobile, Indigenous practices of inhabitation as vagrancy. Like many other Indigenous peoples across the globe, Inuit are subjected to European ideologies of place that bear little resemblance to how place is constructed within their own worldviews. These ideologies have served to displace Inuit both literally and figuratively. My current research focuses on Inuit artists who are increasingly living and working outside of their traditional homelands. Even for artists who live in Inuit Nunangat year-round, travel is increasingly an integral part of their careers as they pursue postsecondary education, artistic residencies, and collaborations, and participate in international contemporary art exhibitions

and festivals. The mobile emplacements at work in the practices of these artists challenge place-based, settler discourses which marginalize Inuit and their visual culture under narrow understandings of place, identity, and culture.

- ¹ Qikiqtani Truth Commission, *Thematic Reports and Special Studies 1950–1975: The Official Mind of Canadian Colonialism* (Iqaluit: Qikiqtani Inuit Association, 2013), 21.
- ² Mishuana Goeman, "Disrupting a Settler-Colonial Grammar of Place: The Visual Memoir of Hulleah Tsinhnahjinnie," in *Theorizing Native Studies*, Audra Simpson and Andrea Smith, eds. (Durham: Duke University Press, 2014), 236.
- ³ See: Leanne Pupchek, "True North: Inuit Art and the Canadian Imagination," *American Review of Canadian Studies* 31, nos. 1–2 (2001): 191–208; Nelson Graburn, "Authentic Inuit Art: Creation and Exclusion in the Canadian North," *Journal of Material Culture* 9, no. 2 (2004): 141–59.
- ⁴ Kristin Potter, "James Houston, Armchair Tourism, and the Marketing of Inuit Art," *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories*, Jackson Rushing III, ed. (London: Routledge, 1999).
- ⁵ Liisa Malkki, "National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees," *Cultural Anthropology* 7, no. 1 (1992): 24–44.
- ⁶ Michelle Lelièvre and Maureen Marshall, "'Because life it selfe is but motion': Toward an Anthropology of Mobility," *Anthropological Theory* 15, no. 4 (2015): 442.
- ⁷ Ibid., 443.
- ⁸ Rachel A. Qitsualik, "Inummarik: Self-Sovereignty in Classic Inuit Thought," in *Nilliajut: Inuit Perspectives on Security, Patriotism, and Sovereignty* (Ottawa: Inuit Tapiriit Kanatami, 2013), 24.
- ⁹ Ibid., 26–27.
- ¹⁰ Byrne, *Geographies of the Romantic North: Science, Antiquarianism, and Travel, 1790–1830*, (London: Palgrave Macmillan, 2013), 172.
- ¹¹ Erik Anderson and Sarah Bonesteel, "A Brief History of Federal Inuit Policy and Development: Lessons in Consultation and Cultural Competence," *Aboriginal Policy Research Consortium International* 7 (2010): 154.
- ¹² For more detailed information, see: Qikiqtani Truth Commission, *Nuutauniq: Moves in Inuit Life*, Thematic Reports and Special Studies, 1950–1975 (Iqaluit: Qikiqtani Inuit Association, 2014).
- ¹³ Testimony of Robert Williamson in Royal Commission on Aboriginal Peoples, *The High Arctic Relocation: A Report on the 1953–55 Relocation*, (Ottawa: Royal Commission on Aboriginal Peoples, 1994), 11.
- ¹⁴ Jaypeetee Arnakak, "Inuit Qaujimanngit and Policy Development," in *Building Capacity in Arctic Societies: Dynamics and Shifting Perspectives*, Proceedings of the second IPSSAS seminar in Iqaluit, Nunavut (Québec City, QC: Université Laval, 2005), 179–80.
- ¹⁵ Zebedee Nunagak, "Inuit Perspectives on Land Ownership," *Windspeaker* 21, no. 7 (2003): 15.
- ¹⁶ Canada, "The James Bay and Northern Quebec Agreement" (Ottawa: Indian and Northern Affairs, 1976), sec. 2.1.
- ¹⁷ Peter Geller, *Northern Exposures: Photographing and Filming the Canadian North, 1920–45* (Vancouver: UBC Press, 2004), 165.
- ¹⁸ See: Chris J. Gismondi, "Why Is the Arctic Always White? Circumpolar Indigenous Artists in the Age of the Anthropocene," *Esse Art + Opinions* 97 (2019): 92–95.
- ¹⁹ Emily Henderson, "Motion and Movement: An Interview with Mark Igloliorte," *Inuit Art Quarterly*, October 24, 2019, <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/motion-movement-interview-mark-igloiorite>.
- ²⁰ "Mark Igloliorte on Seal Hunting and Subsistence," Winnipeg Art Gallery, March 26, 2020, <https://wag.ca/art/stories/mark-igloiorite-on-seal-hunting-and-subsistence/>.
- ²¹ Quoted in Britt Gallpen, Yasmin Nurming-Por, and Tarah Hogue, eds., *Geronimo Inutiq: ARCTICNOISE*, exhibition catalogue (Vancouver: grunt gallery, 2016), https://grunt.ca/wordpress/wp-content/uploads/2013/05/2015_08_05_2015_08_22_Geronimo_Inutiq_Arctic_Noise_digital_catalogue_high_res.pdf.

ILISUGZRAQLUSI İLİPŁUI PIŁQHUZIAT: QANNIQATITAKA SANATUNIKLU MUNAQSRIMIKLU İLAGIİKŁUPKU SIKU ALLOOLOOLU KUNAQLU



Heather Igloiorite, Siku Alooloo + Kunaq (Marjorie Tahbone)

January 31-mi, 2020-mi, kiiqsiun siulanitman una “nunaqpam kiiqsiuta” satkumiqtaka zoom-tun itqatigiikluik malguuk sanatzruak piqpaaqtaka Siku Alooloo Kunaqlu, qanniqatitaka sawitaniklu innunamiklu. İlisimasuktua ya qanuq izumaatuak munaqsriblui malguuknik piłquziat sanatzruaklu innuzruaklu ahlaagik qanuq pagilutiq ilitkusimik. Utigupta iluaqslui qanniqtavut qayyajaimata inugiaktuat taqqit kiiqsimin. Ukpaiqpagia tiuqtaasik munaqsrilui nunatinlu, sañiziplusi pilhunatunkiluksrakhazintun pakmami, COVID-19 isuaqman.

Siku Alooloo-guuq, Inuk/Hawaiian/Taíno aglaazri, tuzrauqtilu suli guuq nunaaminigazauti Dendendeh, Northwest Territories-minlu pakmami, inuzruaq Whitehorse, Yukon-mi. Quliuqsimazruaq piłquziatmiq akianun pauja igaaqsimazruq 2012-min, nunaptiñun ilisaaluni qaunagilui innusigut naluaqminkiat, sanatzrimazruaqlu, poetry-lu Ilisaqluni show-qmuniklu suzaaynaqmiglu. İlisimazruaq Dechinta Centre-mi. İlisimaguaqtiluk Ilisaqluni, Sikum ilalaqalu siunaziluni suli nunamitun ilisazaqtiluni.

Inupiatun sanatzruaq itquziptiñik, anaktaaqtuaqlu suli tupniguqtu, umiala tazra pamiqsimazruaq Sitnasuaqmi, ilisazimazruaq qanuq piniagniqluni nunamilu tagiumiglu. Inupiat inniguatun pamiqtuaq miqsruraghmiilu ilisaamiglu inunaimiklu siuliuvut satqumiqtaagut İlisimaniq itquziptiñiklu. 2012-mi, bachelor's degree nujigaa ilisauluni Inupiatun qanyusia University of Alaska Fairbanks-min. Marjorie-guuq pakmami sawittağı master's degree-ghani University of Alaska Fairbanks-min ilimaniguaqlu Inupiatun tupnigiktanik ilisukzaqluni nunaminin.

Magua qanniqtitaavut miksrut aglimazrut itqasibluttaa agnam piłquziitnik itquziptiñik, pizazuktuat piviaqlutiq suli sawiqatigiit aqñulutiq. Quyanavaktut aqnat kamanaatuat aituataqlutiq avuquaqlutiq lu ilisautuluja tamauya.

Heather Igloiorite: Siiliuguktaşa avuqsruğuklusik nani itpisik sawittaasik pakmami, qannuatta ilisimazruja sunik sawittuasik, ukpaivaktatkaa sawittaasik malguunik allaqianazruak, aglaan asriñjuaqtuk. Tazra aitautaan ilusizrikniq iluqnaan sawittatin, aglaan nalliak qatipavakpat pakmami sawittatin. Satqumiqlu nunan sawitlutin, ilisimaniq itquziptiñiklu suli augailu qanaituaniqlu sanatzratinlu Ilisugzaqnamik nunaqatigiitlu.

Kunaq: Pakmami inuuzruja Fairbanks, Alaska-mi. Nuunjinaliatatka ilisaatka. Aglaktuşa injilgaan tupiğaktuanun piłghuziitnik qannuatta ilisautinik kiviksraatuut. Aglaqumiiktuşa makpiñaanik uniin samma ugiuni. Wañja ilisaatuşa izumaaluktuşa tamagutnai suli atukuplui qinquliatiknun tamatkua tupniqnaimik. Tupniqsiuqtun wañnun qiqsiguktaşa qanuq quyasunaimik ublumini. Kinñugigut siiliugugittaşa tupniamik qiqsiguktaşa qanuq taima mamisuktuit simailuta allaqianaimik inuuniq.

Napmujaqtuña ilisaatuña qanuq kammakkiunaimiklu amiliuqnaimiklu. Pakmami ilisaaguktuna qanuq satqumiqlui amiit, suli ilisauhlui kitut ilisaaguktuat. Utuqqazrihama iisinaqlıuqtuña ilisraulıugitka ałlat qanuq inuusiniq sanatuni. Sanatuniq una inuuniamik ittuq.

Siku Allooloo: Sawittuña ałłaġiiktuanik poetry-miklu show-liuqmiklu uzriiqsraniklu uġiuni. Aakaġa sawittagi inułġhami siviliġlu itquziptijnik aġnam aglagvikkimkul qatizruat inninilu siuliuptagi American Indian movement-mi. Sawittaatiñ naġuatuñ siuliutaat inninilu suli aktuuqpaktuq taimanamin. Sawittatik tigisimazrut nunauruat igaaqlui paunja naāga kanuña America-mi, suliguuq South America-milu Pacific-milu. Maatnaguuq, Ipquziptijnik Inuit qiniqpaluksimazrut saġitniuqnaimik. Ałłanaqsimailaq suli taamna iluqnaan Inupiat inniguatlu, ukpianiqlu suli ataniuqtatuaat maliguaqzrat iglaituat igaaqlutij nunauruatnun ałlägianjazruat.

Una show-q nutauzruq wajnun, tazra uqtuaqzraq aqiqzrat uumiňa naǵuaqniq injilǵaantaniklu aipaani quliatnauramik, suli naǵuatun qaunaiblui. Sawittatka iniqluu qiniqnaatuat taamna-nuj iluqnaan atasuimin ittuat. Maliǵuaqtaatkpa ipkua iłatka uuńainaq. Aakaǵa Haitian-minlu Dominican-minlu Kiskaya-mi pamiqtaq (pakhmami Haitian-lu Dominican Republic-lu) taipkua Columbus-kut tigithamij. Paǵisimaga ilanaa taimani. Agliraghama qitunyamin quliaqtuat uuminjamik iluga Taino pizuqnaamik suli Haitian itiqtaunyamun. Aakaǵa maliǵuaǵaa iłatkat injilǵaantun 1492-mi. Show-liuǵapta attalaa qiniqtuni taamana atausimin ittuatun ublumini satqumiqtaagat aakaǵut.

HI: Qanuq qaniqatitan siublu sawiksraq itqaatuja pagilui munaqsriblui aqiqzratlu, sawituja maliguaqsranik iluknaan Tundra-m siuliakzrannik. Itquziptijnik piusuktuanlu aqjulutinlu. Iggasutizrut nalunaiqlui sanatlu sanatilu qiniqnialu sawikpaktuanik pizuqnaimaktuatlu aziuzratlu paujamizrat pizazuit sawitanik, Circumpolar Arctic-mi qawaijazitaqatiut, Itquziptijnik piiqguktaagatiut uaptikun inniguqniklu izaagutiluta sunik piqqatuagut suli kanuujaguktaagatiut amajna Inuit Sámi nunataami. Aglaan ilisuktaagut iluqnaita sajnizruat qanniqatilugiikluti, qajnjisizrut utiqtiguttaagut sanatunik, taimaguuq Itquziptijnik ittuq. Wizruat saqiqniunaimik Leanne Simpson-tun suli ałlat satqumiqlu “isaguktagaatiut naǵuagun.” Wajnun isummaizruja munaqsriblu nunaqtigiit, nunanlu, illutigiiklu piaqzratlu suli ipkua, tazra qaumagiktuq sanataasi. Quqlugnasimazruq qiniqtuni iluqnaan taqsruunuaqtuat sawiksrat ałlaǵiiklui news-saataut nunilagiiklutij qanuqlikaa.

Taimmaqmigmazruq taapkuak sanaasi namazrut—naluzruja taimmana pizuguktaan attalaa Itquziptijnik ağnatun naağa taimma. Tagitpiaqluni Ittiqtuq Itquziptijnik ağnat ilisimazruatlu aippani quliat pilguhuziitnkitin? Kunaq, taamna-naun naamava natquziqtaan?

K: Ii, quliaguktaatka qanuq tupnaimik kisimi aqnat tupniataqtua. Aglaantauq kisunjitaatka ajutit. Nujitiguktaavut sawaksrat. Sawaasuktaavut mamiluta saanjialuġniq. Ajutit saviqtaagatuit taimani! Siiliuguktaağa inuusigut. Tupnaimik iġazauvaktatuq saanjaivakluta inuunamik. Qannuatta piksrataağa iñilgaantun tupnaimiq. Saanjaivakluta inuulałuta aqnat naggaa Inuit.

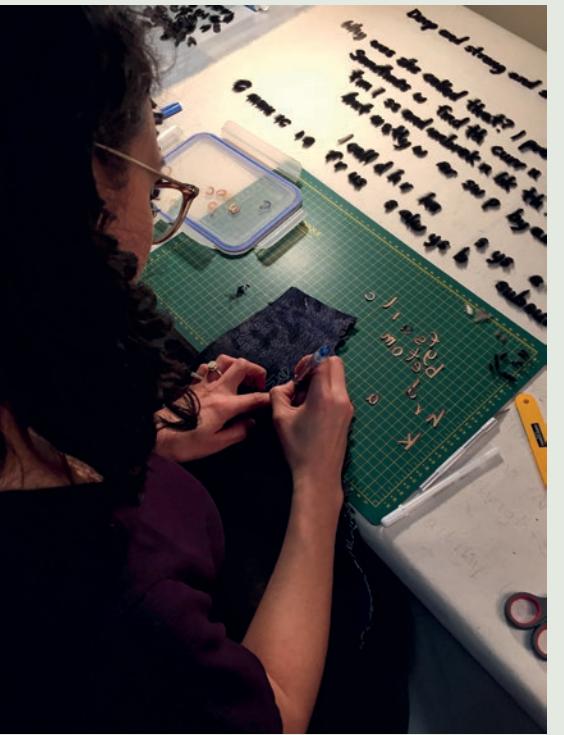
HI: Qiniqpi utiqniuqnaimik?

K: Ii, injilaantun piłghuziitnik qajaituq attala siniktuni. Ignizruksiuktin uvva piksraquktaagat ublumini. Atikaata ilalaatuq inuughama. Saunagiklui qitunnejagut naǵuatan iłisautigavut qanuq inuuksuktaatka quyasuniaglutin.

SA: Naǵuagitaǵa sumik Kunaqtaatuaq tazra aĺlańuqsuituaq. Igaitnaavaktuqlu uumazruaqlu. Ittuq ilisugzaqminlu ilagiikminlu. Naǵuaqniq, iizumaitaǵa suvaluktuat Inuit aǵnat atuqnaavaktuq nagliktuutiıqlu sańńızruaq ukpiqqutiqágniq sannatuqqaptalu inunaimik. Iluqnaan sańńaivaktuagutlu wagguq nunaqatigiitgut, piluatatuat inuit, piluatatuat inniqimazruat savakizruat katitlutiıqlu kizimi piksiriúgaatutlu ilisimayin?

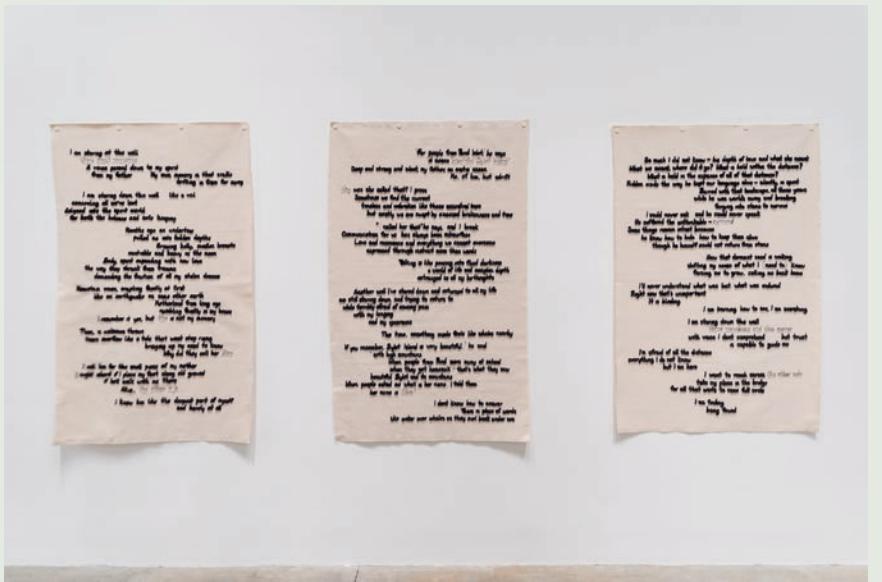
HI: Ii. Alianaituq izumaagia sumik ałłaŋuqsuituaq, imatnaatun Inuit pizruat waŋnun, “Kia tupniqvatin?” Pizumalaaja taimmana [qanniqatiblu Kunaq] “Inupiaq tupniqtı” naaġa “Aniqliuqtuja Alaskam sugaqpaktuat igalukniq siikhamee!” naaġa “uniknikman nalukataq mata”. Taapkua ałłaġiktuanik suitaatin anaqtaaluni Arctic Games-mata, amiksiuqlutin, tupniqmiglu—taapkua qiniqnaajituat ilisugzaknit. Izumaaluktuja sumik suituatin ałłaŋuqsuituaqtun nunavut taitaġat. Inuit Qaujimajatuqangit” izumanjiituatun “uvva ilisugzaqnikmik, suli uvva waŋnja aakazruŋa, suli uvva sawittuŋa itquziptijŋik” aglaan naaġa nimmiqsimmava. Naguuqsiguppin atausimik naguuqsiviaqlutin ałlanik, qannuatta sulizruuat in taapkunanun augilutinlu ilisaqlutinlu suli piɁquzhiatlu.

SA: Maatna ilisugzraqia atiñuaqtuq, aglaan izumami ittuq. Attalaq sawittaaga Dechinta-min pikzraqa igazauliuga Dene-mun innutaga Dene Territory-mi, igazauli Ilisaqtuat ilinaamiliu naaga ilisaaliluili taani una Dene Community savigzuaq tavrumatun ittuq, qanuq iglaituakzraq. Inugiaktuat sawittaakkaa munaqsrigaat katigiikniqmik. Qaqataqpagittuq ilisavaktaavut tainnatun killukuaqsiun quliuguktaavut ilagiilutnik, munaqsripaklui qanuq suitavut saqiqatigiitluta. Paqittaaga suanjazimazruq sawitluni tammaqna piliuqtavut naquatun Inuitun mamitakzruatlu nautilulu iluqnaita alaqianazragut izaqluta. Ilisimavaksuktuat nutaat



29

Siku Alooloo, *Carving letters for AKIA, 2018*



30

Siku Alooloo, *AKIA, 2019*

“qanuq wapptiñik isuktuagut?” Suinjitaatñitun-taimna inñituatun iluqnaan atnugaqnamik naaǵa ilisaalu iluqnaan qanjuziatkat, aglaamun inunaimik. Iluqnaita magua quliuguktut aglaan suzaagitka utuqanaatitka Dene naaǵa Inupiat quliuzrut maliǵuaǵnatuat atanǵutitaavut. Imatnaatun, puǵiknaazraq ukpaituat satqumiñiq poetry-lu siuliului qanuq pizasugaatiut, suli ilagilui sawikzragut mamisuglui naaǵa siuliului atanjuzinjittaavut inikzragut naǵuatun nunaqatigikliuqtut iluqqatta.

SA: Pivakkia tazra, suli izumaiǵia quliuguktaatka pivaklu naǵuatun siuliulilu qauailuilu iłagiikniq pisuknaatuq, suli naǵuatun munaginiknaatuq uvvaguuq iłagiikluta igluligiiklilik piakluktajilusilu taimmana. Suli taimmana anikkisaqzruq sawksraq qannuatta sulisiñituq aglaan piiqlui pizasuktaagatiut attalaal killuqqizrut iskuuǵmata maliguaqzrat killuqtaagatiut ilaǵiiniq igluligiklilik. Avittaagit qitunjaat aŋŋizuǵatqatiminlu ilagitmiňlu nunaqatigiiłlu munaqsritaagatiq suliguuq iskuuǵmi avisimagaıt aǵnatlu ajutitlu, suliguuq aniaqataatlu taimmana, aziuguruqaqsimazruq. Kisimi isimaatuaqtun ilisimaniqlu qanjuziatlu iłisugzaqnamiklu piiqsuktaat, tazrataq iłagimazruq taimmana pizruatin. Aasiin ilakjaaqligigut piniaqtagatiut kijuǵaǵitmun. Ugu avuqsrutit siunjagitatit aglaatintauq? Sawittaatin Dechinta-mi siunjagaatit poetry-tin?

SA: Ii, savkkia taimmana inikluu taamuqaqtatkaa ilait avuqsrutit, sanataanlu nunaqpakmi izruzian qannuatta iluqnaantun inalaatuq, suvaluk nunamin. Sawitqatigiitgupsi iłisalułuitani Inupiat inniguatlu, innusiniklu ilisimaniq itquziptiñiklu ilumutunlu, ittiqqublui siunjagitatitut pizazuit killuguaqttagut nunaqatigiułlu, nunaptigutlu, sumik inuk ittuaqlu, annitaatuq. Tazra suniqlıqaa pitquzaqtat ittuat paqnaǵniq. Ilugatkia qaumagiǵaat quliuzruat. Quliaqniagatiut taimmana, “Uvva taimmana ittuagut, quliuguktuq saǵiknatuaq ilisimanaatuq piluatatuni.” Tazraguuq, uktuaqliugia qanuq iglataqlu Inupiat inniguatnik mauja igazaului Inuit aglitutiq siimiaqlutiq taimma kaniqsviaglutiq. Poetry-una aglagtatka iłigugia attalaal suzaaluni taimmana, nunakun, izumapakluja. Igazautaǵaja sawittaatka maminamik naaǵa kaniqsinamik killuquaktaja inuusiga. Imatnaatun sawiħama Akia-nin ilisaavaktuja iłagiikluni niqsam amianun, tazra itqataǵaja qitunǵaurahama nunavutmi, iłaatkalu suli kańasinaa, quliatuamik Sedna-min. Taapkuak aŋŋizuǵatkaa piiqsimagait nunaptiñin qitunǵauraghama (qannuatta-guuq killuqqizruat iskuuǵmata suli innuzruat nunaqquainimin innuńitut nunaptinin). Pamiqtuja ilisimamik innuzruni ałham nunanin iluqnaita Inuit innunamik piiǵhamiq nunaptinin tińminaqtut uumatminmin iluanmin. Taapkuia innulataǵaatinlu uumazraliugaatinlu suli innugiaktut samma. Nunavatmi inńilaja naaǵa Haiti-mi naaǵa Denendeh-mi, aglaan piqpaaqpagitka taapkualu aitauniqlu, aitaului ałlaǵiamik iluaqsilu tuzrauqłuni.

HI: Kunaq, uumatumun pigaa avuqsruttat ilisimaniguattinlu piłghuziitnik Tupniqmiik, suli qanuq atitaatin nunanlu tutkiksugin timin ilisimaniqmik aipaani quliat qaniqamiŋlu itqainaamiklu, aglaan tauq taimna kaniq piqaaaluit piłiuqtaagi Qallunaatkum anthropologists-simmazruaqlu ałłaniqlu. Agliuqsraqqaava ijilgaantanik tuzruqtaan, naaġa ilisaamiq innun Inupiat innigut naaġa ałłat kaniit? Ilisimaruja doctoriaum ilisimaniguaŋja Nunatsiavuttunmin sanaat aipaanilu tuzrauqlui innugiaktuat ilisaamiq inuum Inupiaq innigutlu suli ałłat kaniitit ałlagiiktut ilumutunlu atiniuqtuat naġuagijitagit ałłat inuk nunaqpakmi qaizrut satqumiqlui uzriiqnit pizasauvaktuq sawitlui pizaasuit ijilgaantaniklu uzriiqnaatuat uzriiqzrat waŋjuntun akisuzruat.

K: Iluqnaita iilat aipaani nunaqqainimin inuit aglasimazrat maunalituj. Urzikranik ittut library-mi iskuuġvigmi qannuata utiqtuja mauja ilisaġuktuaŋja. Aasii, inugiaktut nunjitaatka sawaksrat qiniġaat qaniqsiqqaġlu. Taima ii, qaŋatuaq inugiaktuq, aglaan ilisaataatka ikuuġvigmi sawaksrat siiliuqliugigaa qanuq uninizraksraut uvolumini, qannuatta ałlagiġazsraq uŋmaġikut.

Uzriqsrat uzriqtaatka qulianitut qanuq ittuaq. Quwiasutittatka aglaktaatka qannuatta Inupta isumaġaqtuq, atuqnaġaqtuat. Inugiaktut isummataatka qanuq ugu ałłat aglatuat qannuatta naġuaturt isuktaatka. Tazra tamana ittuaq qiniqtaga siiliuqqluta.

HI: Qanuq izumaviuj siunaa aġnat tupniġzruni? Iniqlūu izumägia qanuq satqumiqtaat aglat pakmami Canada-mi, kisimi sitamat ugiunin Alethea Arnaguq Baril-um show-ġa [Angry Inuk; 2016] anizruq; suli qanuq maatnamin kisimi ilisimaġia aġnak tupniqqatuak suli ublumini immanaatun Ahvat aġnat ilisimatkaa piiqazimazruat naaġa izumaitaagit sumik pizuktuat. Suggaqpagluni pizruq—aliuġnaavaksimazruq taimna! Tainnatun, suzaajitka igiatiun atuqtuat pamiqħama, naumi radio-min. Taimmaña inġituaq miksruuraghama Labrador-mi, suzaahama Inuktut atuqhamiġi aglizägnaptiknik, kisimi atuutaqnik ilisimavin? Qawinjazruq qiniqtuni suġaqpagluta iglaituut ałlagiġazruq saġuikman, suli aullagniupagluta.

K: Ii pakmami inuusuktavut tupniġaġmik. Paniga pamiqliutuq qanuq inuunamik tupniġaktuat aġnat. Avuqsräuiliuqtuq “suami taamna aġnaq tupniġiqaŋituaq?” unniin ałlaġuqqluni. Taazra satqumiqtaga tamana. Iluqnaita nunat tupniataqali. Inugiajnitu aasiin naġuuzrut, aglaan izuumatuaq nunat tupniqqaalit, ilisimaġiugait ilatiy়lu qijuvatiy়lu; aasii tazraa siiliulugułlıui naaġa quliuġuktaatka quvaat tupnaimik qanuq asiin iililui napmun. Qinigaajuaqtuq taimmaña tupnaimik suli kisimi ilisaataġa. Sugaqpagluni simataqtuq taitaan, Heather, suli iluqnaita quwiasutaagat.



31

Siku Alooloo
On the land in Denendeh, 2019



32

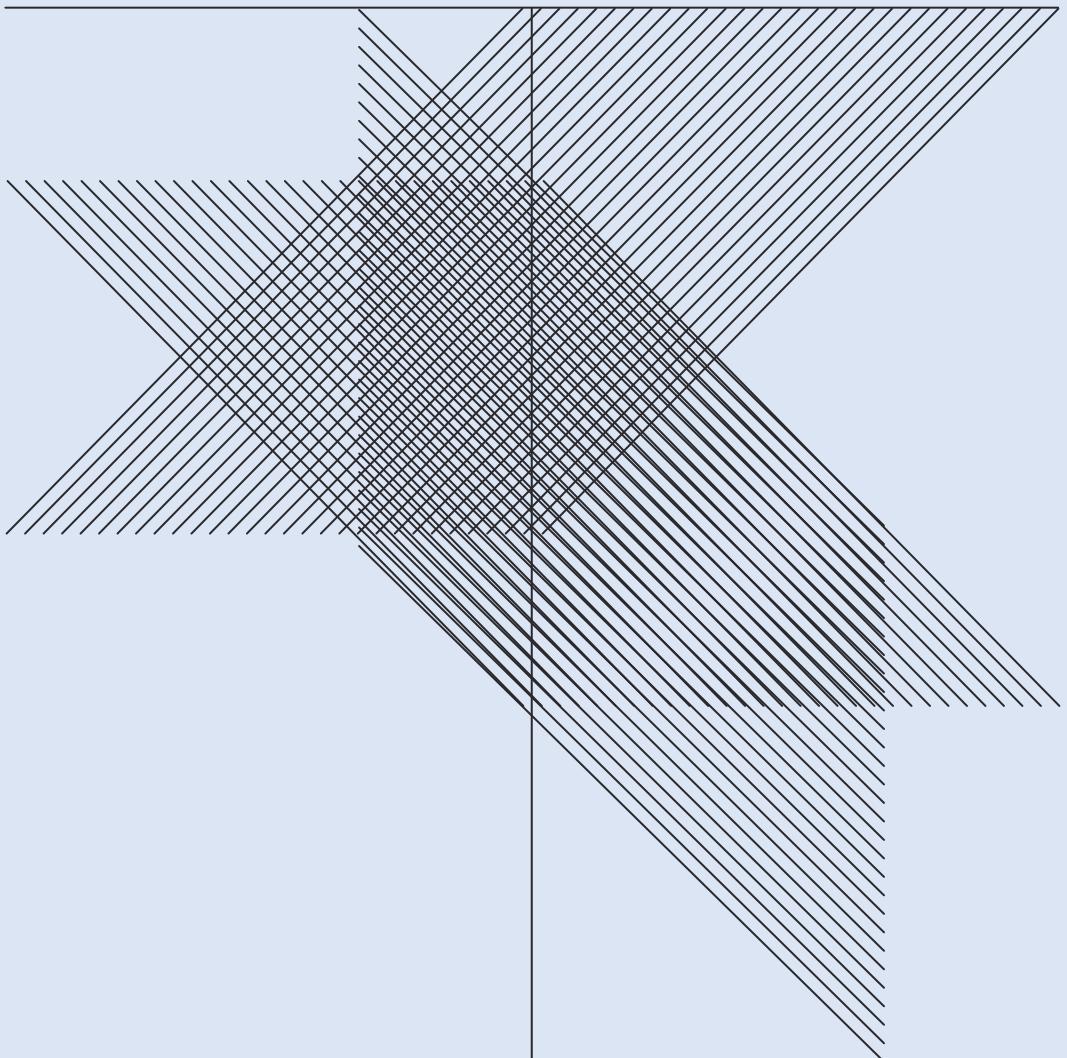
Kunaq (Marjorie Tahbone), Softening Moose Hide, 2021

SA: Tazra qiniguktaatka naġuatun naamamik, waggut Inupiat innigutpait qaunnagitaagit piñjitaat, tazraatauq Inuit iksinjilat ilisautunilu innunazukluta. Sayainaguqniq sawikzraq, naġuatutun siulaataqqapta igazauvakliuġa sajnjinin, ałlaqjuqsuituatin, suli ilaġaatin inminik nunaqpaktun. Qiniġukpakkia qanġajitaqlu—taapkua qanġusukniklu suli qilukniq—suli attuqlüi qaġatanik ukpaituat satquminiq maminiaqluta suli iglailuta qanġajitaqlui sumik ahzaqtuvavut. Iisuaqtuq, maatnaurami innugiaktut sawittaatlu, izumaktuatlu suli satqumiqttagut izumatiż (taimmanaittuasik!) kituk siiliuqpaktaasik simmamaqmik. Inupiat-guuq taimmana satqumiqtutij izumaqqaatut.

Naġuāġgia aġħmaataat taapkua qanġuq aglagtaatin sanaat qiniqzratminin. Paġisimaginek taamna sawiġniq, qaimazruqnaġuamin suli imiuqsuktaan nunaqatigiit izumatuja taimmana piyumazruq. Taimmanatun iglailaġaa sawittaataatka sulittuq izumataatka iluqqata suzragut. Kipigniugunjiläq qiniqlüni magua akilliqsuuniq nutuq nagliksaaqti runnun. Quliuġuktaatka waġnun quliaqtuaq kiinaan yallatun kia nutaaniaqluta naaġa taimmana qugluknaamun, suli igazauliuġgaatiut inuġupta naġuatun. Izaaqnaimkpiżasuktuat piviaqlutin lu akilliqsuunmiklu qulizruti, aglaan qanjiqsitaġa satqumilui suitavut suanjalu, qiniqnailulu, ilumuuqpaqluta qanġuq inunamiklu, iluagniqlu, ilizaqatitvutlu saġġiivakpaktuta.

Mumiksajik Maggie Pollock-lu Annauk Olin-lu

PRATIQUER ET INCARNER LA CULTURE : UNE DISCUSSION SUR LA CRÉATIVITÉ, LE SOIN ET LES RELATIONS AVEC SIKU ALLOOLOO ET KUNAQ (MARJORIE TAHBONE)



Heather Igloolior, Siku Allooooloo + Kunaq (Marjorie Tahbone)

Le 31 janvier 2020, à l'aube du déclenchement de la pandémie, j'ai organisé une rencontre sur Zoom avec Siku Allooooloo et Kunaq, deux artistes et militantes que j'admire énormément, pour discuter de leur vie et de leur œuvre. Je voulais savoir à quoi elles dévouaient leur attention, en tant qu'artistes enracinées culturellement et géographiquement dans deux lieux différents du Nord. Ce qui m'intéressait, c'était ce qui leur paraissait urgent à ce moment-là. En parcourant à nouveau cette conversation afin d'en faire le montage après plusieurs mois de pause en raison de la pandémie, je constate que leurs propos sur l'importance de la communauté, de la bienveillance et de la résilience à travers la pratique artistique sont encore plus essentiels en ce moment, dans la foulée de la COVID-19.

Siku Allooooloo est autrice, artiste et bâtieuse communautaire. D'ascendance inuite, haïtienne et taïno, elle est originaire de Denendeh (Territoires du Nord-Ouest) et de Mittimatalik, au Nunavut, et vit à Whitehorse, au Yukon. Cheffe de file passionnée du mouvement de la résurgence autochtone dans les régions nordiques depuis 2012, elle se consacre à l'art, à l'éducation culturelle fondée sur le territoire et à la revendication décoloniale. Siku se spécialise dans l'art médiatique, la poésie et l'essai littéraire, et développe actuellement sa pratique du cinéma et des installations sonores. Diplômée du Dechinta Centre for Research and Learning, elle s'investit au centre en tant que coordonnatrice, animatrice et enseignante en éducation fondée sur le territoire.

Kunaq, une artiste inupiaq, athlète des Jeux autochtones, graveuse et tatoueuse traditionnelle – pour ne nommer que quelques-unes de ses réalisations –, a grandi à Sitnasuaq (Nome, en Alaska), où elle a appris à recueillir des vivres sur terre et dans les eaux. Elle est ancrée dans sa culture depuis un tout jeune âge et poursuit son apprentissage des traditions de ses ancêtres. En 2012, elle a obtenu un baccalauréat en études autochtones de l'Alaska, avec une concentration en inupiaq, à l'Université de l'Alaska de Fairbanks. Marjorie poursuit actuellement sa maîtrise en études autochtones à cette même université. Ses recherches portent sur les pratiques de tatouage dans sa région.

La conversation suivante est constituée d'extraits d'une discussion bien plus vaste sur la création incarnée, les pratiques féministes autochtones et la résistance collective. Je remercie sincèrement ces femmes inspirantes d'avoir partagé leur temps et leur savoir avec moi pour l'écriture de ce chapitre.

Heather Igloolior : J'aimerais d'abord vous entendre toutes les deux sur vos principaux projets actuels, car j'ai une petite idée de ce qui vous occupe en ce moment, et je pense que même s'il s'agit de deux projets très différents, votre démarche se rejoint sur certains points. Je veux dire par là que vous partagez un ethos de soin qui se situe au cœur de votre œuvre respective dans son ensemble, mais qui est particulièrement pertinent pour vos projets actuels. Les deux sont enracinés dans les savoirs ancestraux et axés sur l'apprentissage fondé sur le territoire, et sur l'importance de cultiver sa communauté et de prendre soin de nos histoires et de nos pratiques, collectives comme familiales.

Kunaq: En ce moment, je vis à Fairbanks, en Alaska, et je termine ma maîtrise. Dans le cadre de mon mémoire, je m'intéresse aux pratiques traditionnelles de tatouage, car il est impératif que des travaux de recherche soient rédigés sur le sujet par des personnes de notre peuple. J'espère en tirer un livre dans les prochaines années. Mon travail se concentre principalement sur le renouveau du tatouage et sur son importance pour notre génération. En tant que tatoueuse, j'aimerais donner une idée de la façon dont les cérémonies se déroulent aujourd'hui, et des manières dont nous guérissons du trauma de l'assimilation.

De plus, je prends souvent le temps de me rendre dans différents lieux où sont enseignées des techniques comme le tannage des peaux et la fabrication du kammak (des bottes de peau inupiaq). En ce moment, j'essaie essentiellement d'apprendre à recueillir les peaux, pour pouvoir le faire par moi-même, mais aussi pour l'enseigner. Mon objectif est de subvenir à mes besoins plus tard, quand je serai plus âgée et que je ne pourrai pas me déplacer autant, en pratiquant ces méthodes traditionnelles et en les enseignant aux autres. C'est ça, la forme d'art, en quelque sorte. Je le vois comme un art, mais en fait, c'est plutôt un mode de vie.

Siku Alooloo: Je suis en train de composer un recueil de poésie multimédia, et je commence cette année un projet de film et de livre. Il s'agit d'un travail d'archives qui porte sur ma mère et sur l'œuvre de sa vie : le journal autochtone géré par des femmes et le réseau de solidarité qu'elle dirigeait pendant l'American Indian Movement. La mission du mouvement était centrée sur la création d'une communauté, et son travail a eu une résonance considérable à l'époque. Le réseau faisait circuler des renseignements par-delà les frontières, non seulement en Amérique du Nord, mais aussi en Amérique du Sud et dans les îles du Pacifique. Ainsi, pour la première fois, les Autochtones pouvaient constater que leurs luttes n'étaient pas isolées et qu'il y avait tout un mouvement culturel, spirituel et politique qui se déroulait sur l'ensemble de ces territoires.

Le cinéma est une forme nouvelle pour moi, alors il s'agira d'un documentaire expérimental sur ces formidables archives et sur cette histoire méconnue, ainsi que d'un regard artistique sur l'idée de filiation. Je travaille toujours en ayant conscience d'être un échelon dans une lignée. Je retrouve beaucoup d'éléments en remontant ainsi le fil de mes origines variées. Ma mère était haïtienne et taïno de Kiskeya (aujourd'hui connue comme Haïti et la République dominicaine) – le tout premier port d'atterrissement de Colomb et des autres conquistadors –, et elle retracait ses origines jusque-là. Quand j'étais petite, toutes les histoires qu'on me racontait portaient sur cette collision originelle, sur la résistance taïno et la libération haïtienne. Pour ma mère, tout ce qu'elle était et l'ensemble de notre historique familial – tout cela a pris racine en 1492. Faire ce film sera donc pour moi une démarche d'émergence et

d'exploration de là où nous sommes rendu·e·s sur l'échelle de la lignée, guidé·e·s par nos mères.

HI: La façon dont vous évoquez le développement de ce projet me fait penser à certains des processus que nous avons découverts, mes co-commissaires et moi, tandis que nous mettions sur pied le projet d'exposition *Au cœur de la toundra*. Au départ, nous pensions faire porter l'exposition principalement sur le militantisme et la résistance autochtones ; nous avons entrepris nos recherches sur l'art et sur les artistes afin de trouver des œuvres marquantes qui contestent et perturbent les héritages actuels du colonialisme dans le Nord, mettent en question l'imposition de politiques identitaires dans l'Arctique circumpolaire, revendiquent une souveraineté autochtone et luttent contre l'extraction de ressources et la dégradation environnementale sur l'ensemble des territoires inuits et sámis. Mais tandis que nous faisions dialoguer entre elles toutes ces œuvres puissantes, nous nous sommes rendu compte que si elles étaient toutes centrées sur ce travail critique de résurgence, elles le faisaient d'une façon que je considère comme fondamentalement autochtone, en abordant ces enjeux avec ce que Leanne Simpson et d'autres ont appelé un « amour décolonial ». Selon moi, cela s'exprime à travers le soin porté à la communauté, envers le territoire, et les uns envers les autres, dans nos rapports humains comme non humains, et ainsi de suite, et c'est là ce qui transparaît dans l'ensemble des œuvres sélectionnées. C'était une sorte de révélation de voir toutes ces œuvres de partout, réalisées dans des médiums variés, se rassembler ainsi d'une façon singulière et significative.

Serait-il juste d'affirmer que vos projets sont tous les deux ancrés dans – je ne sais pas si vous appelleriez ça un féminisme autochtone, ou peut-être plus largement une pratique centrée sur les savoirs et les histoires des femmes ? Kunaq, est-ce une bonne façon de décrire ce que vous faites ?

K: Oui, je dirais que oui, surtout parce que, vous savez, dans ma pratique, les tatouages sont plus ou moins exclusivement faits par et pour des femmes. Mais cela ne revient pas à dire que j'exclus volontairement les hommes. C'est simplement qu'on a besoin d'accomplir ce travail pour pouvoir guérir et récupérer notre pouvoir. Les hommes ont trop longtemps drainé nos forces ! Moi, ce qui m'intéresse le plus, c'est notre identité. C'est en réfléchissant à l'identité que j'en suis venue à faire des tatouages traditionnels et à apprendre des techniques ancestrales. En tant que femmes autochtones, en tant que peuple autochtone, nous devons nous permettre d'être fort·e·s en assumant qui nous sommes.

HI: Est-ce que vous le percevez comme une réappropriation ?



33

Siku Allooooloo
Making dryfish, Dechinta, 2019

K: Oui, comme une façon de se réapproprier toutes ces pratiques qui sont dormantes. Le travail des sages-femmes, par exemple, se répand peu à peu. Il survient de plus en plus souvent dans ma vie. L'idée est de retrouver et de réapprendre des manières saines de vivre et d'élever nos enfants de façon à faire de tous-tes des personnes heureuses et en santé.

SA: Ce que j'adore dans le travail de Kunaq, c'est à quel point il est enraciné. Il est si concret, et si vivant. Tout passe par les pratiques et les relations. La beauté, je crois – en particulier chez les femmes inuites –, c'est qu'il y a tant de fonctionnalité, de grâce et de force spirituelle dans nos formes d'art et nos façons d'être. Tout cela sert à nous rendre plus fort·e·s, à renforcer nos communautés, à faire de nous des êtres humains adroits et habiles, en mesure d'agir et de vivre selon nos propres conditions interrelées, vous voyez ?

HI: Oui. Je pense que c'est l'approche holistique de Kunaq qui lui permet de s'enraciner autant. Par exemple, quand les gens me demandent « qui a fait tes kakiniit [tatouages] ? », je ne réponds pas seulement [en parlant de Kunaq] « une artiste-tatoueuse inupiaq ». Je dis « la filetuse de poisson la plus rapide de l'Alaska ! » ou « la gagnante du Blanket Toss ! » Ses activités variées – sa participation aux compétitions de jeux arctiques, le tannage des peaux, le tatouage –, ce ne sont pas des pratiques isolées. Je

pense que ce qu'elle fait est profondément enraciné dans ce qu'on appelle au Nunavut « Inuit Qaujimajatuqangit ». Ce qui signifie : plutôt que de se dire « voici ma pratique artistique, me voici comme mère, et ça, c'est moi quand je fais mon travail traditionnel », tout cela est lié. En s'améliorant dans l'une des activités, on perfectionne en fait l'ensemble, parce que ce qu'on fait vraiment, à travers tout cela, c'est observer et apprendre, et donc pratiquer et incarner notre culture.

SA: Tout à fait. De certains points de vue, ma pratique est similaire, mais tout de même plus abstraite. Comme dans mon travail avec Dechinta, où mon rôle est de favoriser une expérience fondée sur les valeurs dénées sur le territoire, d'aider les étudiant·e·s à retrouver le sentiment de communauté dénée, la façon dont c'est censé fonctionner. Une bonne partie de mon travail consiste à prendre soin de l'expérience relationnelle. Ce qui fait le génie de notre système de connaissances, c'est cette attention très fine portée à l'importance des relations ; prendre soin de bien faire les choses, de bien se comporter les uns envers les autres, de bien travailler ensemble. Je pense que c'est le travail le plus restaurateur que l'on puisse mener dans nos communautés en cette époque de résurgence, car c'est ainsi que l'on crée un espace sécuritaire pour guérir et régénérer toutes ces parties de nous-mêmes qui ont été prises d'assaut. Les jeunes se demandent souvent : « Qu'est-ce que ça veut dire, être qui nous sommes ? » Et ce n'est pas une seule chose tangible – ce n'est pas comme s'il suffisait de se procurer tous les habits, ou d'apprendre la langue, ou de développer des techniques de survie. Toutes ces choses-là sont importantes, mais ce que j'entends de la part de mes Ancien·ne·s, c'est qu'être déné ou inuit est avant tout un code d'éthique. Comme les principes Inuit Qaujimajatuqangit (IQ). Tout est dans la façon de faire les choses. Alors une bonne partie de ma poésie, ainsi que de mon attention, porte sur les effets intimes qu'a eus sur nous le colonialisme, et sur le travail tout aussi intime de réparation. Je m'intéresse également aux façons dont nous tentons d'occuper ces espaces interstitiels afin de pouvoir, je l'espère, nous retrouver en excellente compagnie les uns avec les autres, et avec le monde qui nous entoure.

HI: Je comprends tout à fait ça, et je pense que c'est essentiel de souligner l'importance de cultiver les relations et la responsabilité que nous avons de nous traiter les uns les autres avec bienveillance. C'est cette responsabilité de la relation qui est le fondement de toute chose. Et l'assumer peut être ardu, car ce n'est pas seulement une question de *faire*, mais aussi de *défaire* : défaire toutes les façons dont les tactiques coloniales comme les lois sur les pensionnats ont sournoisement miné nos relations interpersonnelles. En séparant les enfants de leurs parents, de leur famille élargie et de leur communauté de soin, et, dans les écoles mêmes, en interdisant le contact entre enfants de différents genres, même



34

Siku Alllooloo
Making Drymeat
(Dechinta Dechenla), 2019

entre frères et sœurs, par exemple. Cela a été tellement dévastateur. Ils ont cherché à nous ravir non seulement nos savoirs et nos langues et nos pratiques, mais aussi toutes ces intimités que vous évoquez. Et nous en avons encore pour des générations à dénouer ces traumatismes. Ces enjeux influencent-ils votre écriture également ? Votre travail à Dechinta influence-t-il votre poésie ?

SA : Oui, j'ai l'impression d'être constamment en train de ruminer certaines questions, dans mon travail de création comme dans le contexte de la vie réelle, car toutes ces dynamiques sont toujours en jeu, en particulier sur le territoire. Lorsqu'on se trouve dans un groupe qui réapprend les valeurs culturelles, les techniques de survie, les savoirs traditionnels et la confiance, tout en digérant les effets de la violence coloniale sur sa communauté, sa terre natale et son identité, cela peut se manifester de différentes manières complexes. Mais peu importe quels défis se présentent au cours des programmes, j'ai l'impression qu'ils illuminent des éléments clés du travail. D'une certaine façon, c'est encourageant et instructif : on se dit « bon, c'est là qu'on se trouve ; c'est un obstacle important qu'il faut à prendre à surmonter ». Alors, sur le coup, j'essaie de déterminer comment faire appel aux valeurs culturelles afin d'aider la personne à évoluer, ou de résoudre le conflit, ou encore de développer une compréhension relationnelle. Avec la poésie, il me semble que ce que j'écris est quelque chose que j'entends – parfois dans ces contextes-là, sur le territoire, si je suis très à l'écoute. La poésie m'aide à accomplir mon propre travail de guérison et



35

Kunaq (Marjorie Tahbone)
Scraping Moose Hide, 2021

de comprendre les obstacles qui surviennent dans ma vie. Par exemple, lorsque je créais *Akia*, j'ai appris énormément de choses au contact de cette peau de phoque, qui m'a remis en lien avec mon enfance au Nunavut, ma famille, la séparation et l'histoire de la création de Sedna. Enfants, mes deux parents ont été arrachés à leur territoire – par les pensionnats et par l'exil politique. J'ai donc grandi avec la conscience que l'expérience de la diaspora est largement partagée. Lorsqu'on est loin de sa terre natale, des morceaux de celle-ci subsistent en nous. Ces morceaux nous nourrissent et nous gardent en vie, et je pense qu'ils sont essentiels. Je ne vis pas au Nunavut ou à Haïti ou à Denendeh, mais je fais de mon mieux pour honorer ces héritages et les réinterpréter à travers mon art.

HI: Kunaq, ceci soulève plusieurs questions intéressantes autour de vos recherches et de votre pratique du tatouage. Je pense aussi à la façon dont vous combinez votre savoir incarné et fondé sur le territoire avec des histoires orales et un travail de mémoire, mais également avec des matériaux d'archives produits par des anthropologues et d'autres Qallunaat. Y a-t-il un fonds photographique particulier dans lequel vous puisez, ou encore des documents produits par les premiers ethnographes, ou d'autres sources du genre ? Je sais d'expérience – pour avoir mené mes propres recherches doctorales sur l'histoire de l'art de Nunatsiavut à partir de nombreuses sources ethnographiques et d'autres documents plus ou moins fiables, sans parler des soubassements racistes de ces textes – que cela peut être ardu de travailler avec des archives coloniales et de devoir lire *contre* les textes afin d'en extraire des éléments dignes d'intérêt.

K: La plupart de mes sources écrites sont les carnets des premiers explorateurs. Une bonne partie de ces archives sont ici, à la bibliothèque, et c'est pourquoi j'ai choisi d'y revenir pour mener mes recherches. Le reste, ce sont des récits personnels de première main, donc je mène des entrevues, etc. Alors oui, il y aura beaucoup d'histoire, mais le projet principal du mémoire portera sur la façon dont nous nous la réapproprions et sur ce que cela signifie aujourd'hui, parce que tout cela s'est assurément déplacé et adapté depuis la revitalisation de ces enjeux.

Toute la documentation que j'ai parcourue est toujours – elle manque tout simplement de profondeur. Alors j'ai très hâte de commencer à rédiger parce que ce sera écrit d'un point de vue autochtone, ce qui est grandement attendu. Il y a encore tout un discours romantique, même dans les articles anthropologiques et d'autres publications savantes. Moi, je veux simplement être réaliste : « OK, voici ce qui s'est passé, voici ce qui se passe en ce moment, voici ce que j'entrevois pour l'avenir. »

HI: Justement, quel avenir entrevoyez-vous pour le tatouage inuit féminin ? Je pense souvent au fait que, dans le contexte de l'actuel Canada, cela fait seulement près de quatre ans que le film d'Alethea Arnaquq-Baril [*Angry Inuk*, 2016] est sorti. À l'époque, je ne connaissais qu'une poignée de femmes qui avaient des tunnit/kakiniit [tatouages]. Aujourd'hui, je pense que la moitié des femmes inuites que je connais en ont déjà ou sont en train de décider ce qu'elles aimeraient se faire tatouer. C'est incroyable comme ça s'est produit rapidement ! Dans le même ordre d'idées, je n'avais jamais entendu de chants de gorge dans ma jeunesse, même pas à la radio. Quand j'étais petite, au Labrador, je n'avais même pas conscience que cela existait. Lorsque j'entendais des chants en inuktitut, c'étaient presque toujours des hymnes, vous savez ? C'est fou de voir à quel point nous nous dirigeons rapidement dans une voie tout autre – c'est vraiment enthousiasmant.

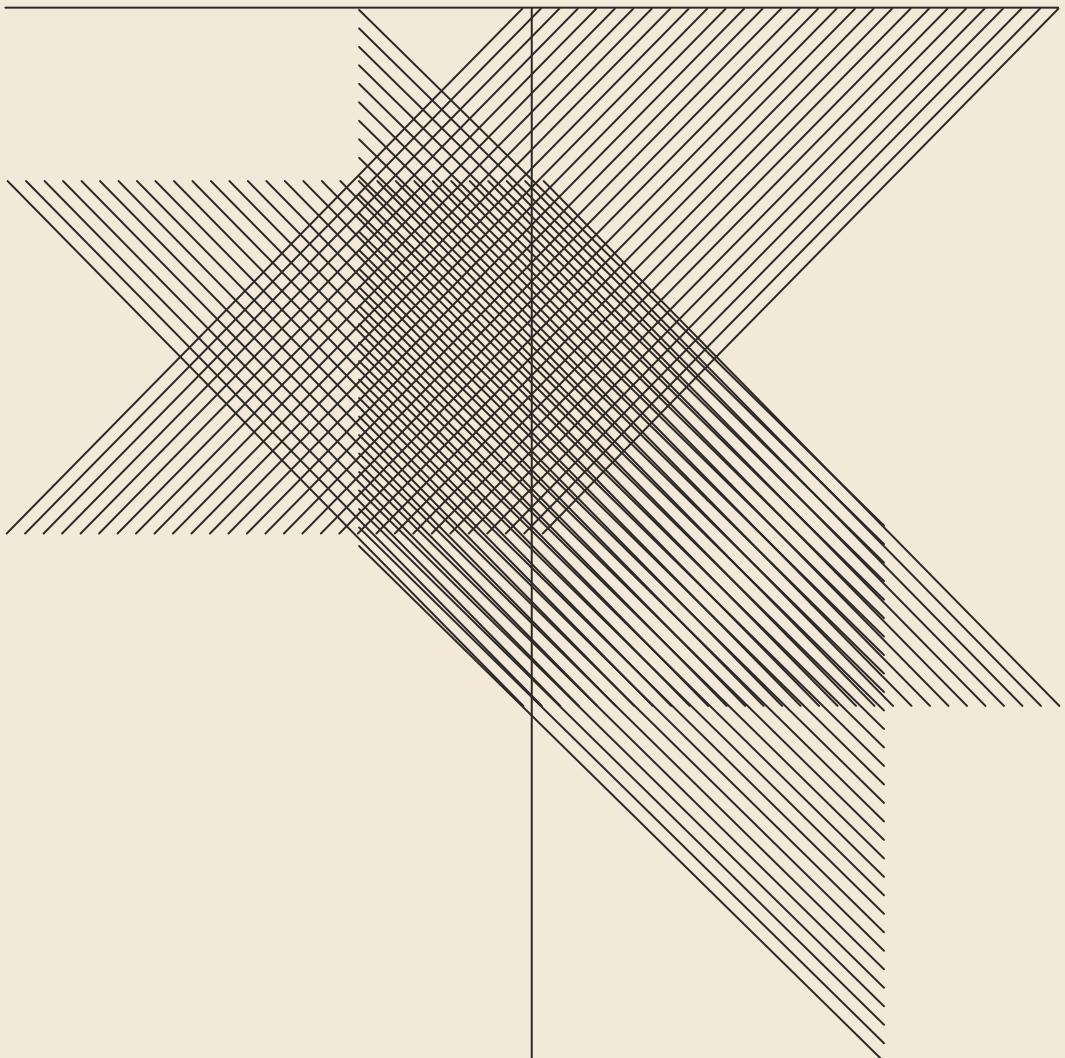
K: Oui, on est en train de normaliser le tatouage. Ma fille grandira dans un monde où ce sera normal de voir des femmes tatouées. Elle demandera « pourquoi cette femme n'a pas de tatouages ? », plutôt que l'inverse. Donc c'est mon objectif pour l'avenir, en quelque sorte – contribuer à normaliser la pratique. Chaque communauté devrait avoir une tatoueuse. Nous sommes quelques-unes à exercer le métier, et nous nous acquittons bien de la tâche, mais je dis que chaque communauté devrait avoir la sienne parce que traditionnellement, la personne qui remplissait ce rôle connaissait les histoires familiales, et c'est un élément important pour le choix des motifs et de l'emplacement des tatouages. C'est un peu ce que j'aimerais voir advenir, et c'est ce que j'espère accomplir avec mes recherches. C'est un domaine qui se transforme très vite, comme vous disiez, Heather, et les gens sont très enthousiastes.

SA: Tout à fait. Je voudrais qu'on atteigne un équilibre, de façon à ce que nos cultures soient protégées d'un certain effet fourre-tout, tout en évitant que les gens aient peur d'apprendre et de se réapproprier les pratiques. C'est un travail qui donne lieu à une grande vulnérabilité, alors c'est essentiel d'avoir de bons mentors et du soutien pour se renforcer, s'enraciner fermement et recouvrer des morceaux de soi-même. J'aimerais beaucoup que nous puissions dépasser certaines choses, telles que la honte et la violence latérale, et employer les principes IQ pour guérir et surmonter ce que nous avons vécu. Cela se produit actuellement, et nous avons la chance qu'il y ait des gens aujourd'hui – des travailleur·euse·s acharné·e·s, des penseur·euse·s, des innovateur·ice·s, comme vous deux ! – qui sont en mesure de mener des transformations aussi essentielles. Les Inuit·e·s ont toujours su innover. J'ai hâte de voir quelles autres inventions formidables nous attendent pour la suite.

J'aime bien le sujet avec lequel vous avez lancé la discussion : le moment où vous avez commencé à écrire sur l'exposition. Vous avez constaté que tout le travail venait de l'amour et du désir de rassembler la communauté. Je pense que c'est vrai. C'est certainement le moteur de mon travail à moi, et je pense que c'est le cas aussi pour chacun·e d'entre nous. Ce n'est pas très intéressant de voir des choses qui ne font que s'opposer à l'oppression. Le plus significatif, d'après moi, c'est ce qui nous permet de mieux vivre et d'exprimer qui nous sommes d'une manière nouvelle ou inattendue. La lutte contre le colonialisme et l'oppression est importante, mais à mon sens, il est plus sage de dévouer l'essentiel de notre énergie et de notre vision à créer davantage d'aptitudes de vie, de bien-être, de savoir et de force.

Traduit de l'anglais par Luba Markovskaia

PRACTICING AND EMBODYING CULTURE: A CONVERSATION ON CREATIVITY, CARE, AND RELATIONS WITH SIKU ALLOOLOO AND KUNAQ (MARJORIE TAHBONE)



Heather Igloliorte, Siku Allooloo + Kunaq (Marjorie Tahbone)

On January 31, 2020, just before the outbreak of the global pandemic, I organized a Zoom call with two artist-activists whom I greatly admire, Siku Allooloo and Kunaq, to talk about their work and their lives. I wanted to know where they were focusing their care and attention as two culturally grounded artists living in different parts of the North, and to learn about what they found urgent in that moment. In returning to the editing of this conversation following many months of delay due to the pandemic, I believe their message of fostering community, care, and resilience through creative practice is even more salient now, in the wake of COVID-19.

Siku Allooloo is an Inuk/Haitian/Taíno writer, artist, and community builder from Denendeh, Northwest Territories, and Mittimatalik, Nunavut, currently based in Whitehorse, Yukon. She has been an avid leader in Indigenous resurgence across the north since 2012, through cultural land-based education, decolonial advocacy, and the arts. She specializes in multimedia, poetry, and creative non-fiction, and is currently developing her practice in film and sound installation. An alumnus of the Dechinta Centre for Research and Learning, Siku often joins their programming as coordinator, facilitator and land-based educator.

An Inupiaq artist, Indigenous Games athlete, carver, seamstress and traditional tattooist—among other achievements—Kunaq grew up in Sitnasuaq (Nome, Alaska), where she learned how to glean foods from the land and the sea. She has been rooted in her culture from an early age and continues to learn and live the traditions of her ancestors. In 2012, she received her bachelor's degree in Alaska Native studies with an emphasis on Inupiaq language from the University of Alaska Fairbanks. Marjorie is currently working on her master's degree in Indigenous Studies at UAF, researching the Inupiaq tattooing practices in her region.

The following conversation consists of excerpts from our much larger and farther-ranging conversation on embodied making, Indigenous feminist practices, colonial realities, and collective resistance. I give my sincere thanks to these inspiring women for sharing their time and knowledge with me for the creation of this chapter.

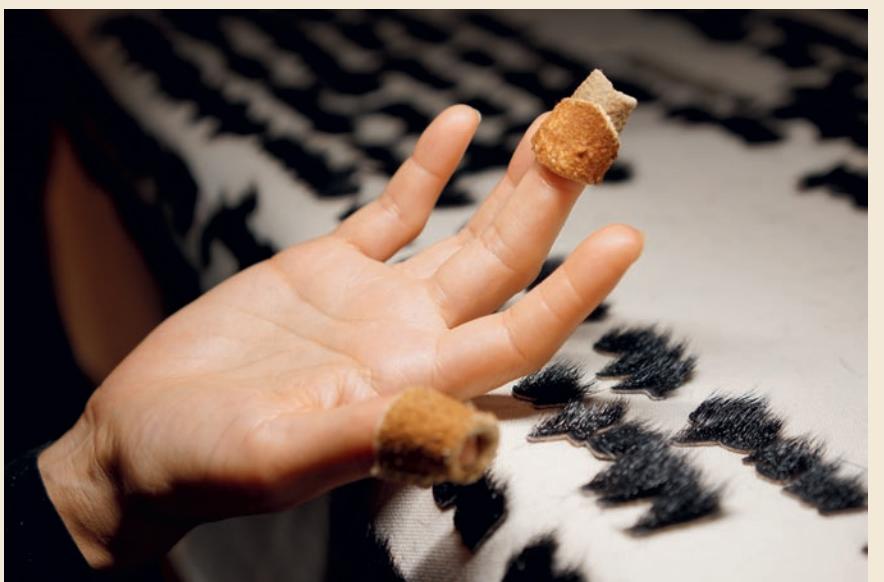
Heather Igloliorte: I wanted to start by just checking in with you two on your current major projects, because I know a little about what you've both been working on, and I believe that while you are working on two very different projects, you are working through a kind of shared approach. By that I mean that you share an ethos of care that is central to all of your work, but which is particularly relevant to your current projects, focusing on land-based learning, fostering community, and grounding your work in traditional knowledge and care for our histories and artistic practices, both collective and familial.

Kunaq: Right now, I am living in Fairbanks, Alaska, and finishing my master's degree. I'm writing on traditional tattooing practices because we need to have literature written by our people. I'm wanting to publish a book



36

Siku Alooloo
INDIGENA, 2021



37

Siku Alooloo
Moosehide thimbles for sewing
AKIA, 2020

hopefully in the next few years. My research mainly focuses on the revival of tattooing and its importance to our generation. As a tattooist myself, I want to capture a glimpse at what the ceremony looks like today and how we are healing from the trauma of assimilation.

I'm also taking a lot of time to go to different places that offer skills like hide tanning and learning how to try to make kammak (Inupiaq skin boots). So, basically, right now I'm just trying to learn to harvest skins and be able to do it on my own, but also to teach it. The goal is that when I'm older, and not as able to travel around, I'll be able to sustain myself by these traditional skills and teach them to others. So, that's kind of the art form. I consider it an art, but it really is a lifestyle.

Siku Alooloo: I am working on a multimedia collection of poetry and I am also starting a film and book project this year. It's an archival project about my mom and her life's work, centered on the Indigenous women-run newspaper and solidarity network she led during the American Indian Movement. Their work was so much about fostering community and played a huge role at the time. Their network relayed information across borders, not only across North America but also South America and around the Pacific. So, for the first time, Indigenous peoples were starting to see that their struggles weren't unique and that there was a whole cultural, spiritual, and political movement going on across these different territories.

Film is a new form for me, so it'll be an experimental documentary about this beautiful archive and little-known history, and also an artistic look at continuity. My work is always about recognizing that—being at one point in a continuum. I trace so much through my varied lineage this way. My mom was Haitian and Taíno from Kiskeya (now Haiti and the Dominican Republic)—the very first place that Columbus and the original conquistadors landed—and she traced her lineage all the way back there. Growing up, all my childhood stories, were about that first collision, Taíno resistance, and Haitian liberation. My mother traced everything she was part of and our family history right back to 1492. So, making this film will be an emerging process of looking at where we are on the continuum today, as guided by our mothers.

HI: How you talk about developing this project reminds me of some of the processes we discovered as my co-curators and I worked through the plan for the *Among All These Tundras* exhibition. We started out thinking the exhibition was primarily about Indigenous activism and resistance; we began our research on art and artists by looking for compelling works that challenge and trouble ongoing northern colonial legacies, question imposed identity politics in the circumpolar Arctic, assert Indigenous sovereignty, and combat resource extraction and environmental degradation across Inuit and Sámi homelands. But as we were putting all these

powerful works in conversation with one another, we realized that even though all of the artworks centered on this critical, resurgent work, they do so in a way that I think is inherently Indigenous, approaching these issues through what Leanne Simpson and others have coined “decolonial love.” For me, I think that is expressed through care for community, care for the land, care for each other and our non-human relations, and so on, and this shines through in all the artworks. It was a bit of a revelation to see all these far-ranging works in diverse media come together in one significant way.

Would it be fair to say both of your projects are grounded in—I don’t know if you would call it a form of Indigenous feminism or perhaps, more broadly, a centering of Indigenous women’s knowledge and histories in your practice? Kunaq, is that a fair assessment of what you’ve also been doing?

K: Yes, I would say so, mainly because, you know, with my tattooing practice, it’s pretty exclusively by and for women. But that’s not to say that I am purposely excluding men. We just need the work to be done; it needs to happen for us to heal and to reclaim our power. Men have been sucking our powers for far too long! For me, the first thing I want to focus on is our identity. Identity has been a strong part of the reasoning for me doing traditional tattoos, and learning our traditional skills, we have to allow ourselves to be strong in who we are as Indigenous women, as Indigenous people.

HI: Do you see it as a reclamation?

K: Yeah, like a reclamation of all the practices that have gone to sleep. Midwifery, for example, has been something that is becoming more common. It’s coming up in my life more and more. It’s about reclaiming and re-learning healthy ways to live our lives and raise our children so that we can be happy healthy people.

SA: What I love about what Kunaq does is that it’s so grounded. It is so practical and it’s alive. It’s in practices and it’s in relationships. The beauty, I think—especially of Inuit women—is there is so much practicality, grace and spiritual strength in our art forms and ways of being. Everything is to make us and our communities strong, capable people, capable human beings able to operate on interconnected and self-determined terms, you know?

HI: Yes. I think it’s the holism with which Kunaq approaches her practice that I think is what makes it so grounded. Like, when people say to me, “who did your kakiniit [tattoos]?” I won’t just say [speaking of Kunaq] “an



38

Kunaq (Marjorie Tahbone)
Stretching Seal Hide, 2021

Inupiaq tattoo artist.” I’ll say, “Alaska’s fastest fish fillete!” or “the winner of the blanket toss!” These various things you do—competing in Arctic games, tanning hides, giving tattoos—these are not isolated practices. I think what you do is really grounded in what in Nunavut is called “Inuit Qaujimajatuqangit”—the idea that it’s not like, “here is my art practice, and here is me as a mother, and here is me doing my traditional work,” but rather that it is all bound together. When you get better at one thing, you actually get better at all of the other things, because what you are really doing across all of this is observing and learning, and thus practicing and embodying your culture.

SA: Definitely. My practice is in some ways similar, but quite a bit more abstract. Like with my work with Dechinta — my role there is to help facilitate a Dene values-based experience in Dene territory, to help those students learn or relearn what a Dene community is supposed to feel like, how it’s supposed to operate. A lot of my work there is taking care of the relational experience. So much of the brilliance in our knowledge systems is this very astute attention on the importance of our relations; taking great care in the way we do things, the way we are with each other, the way we work together. I find this is the most restorative work in communities in this moment of resurgence, because it’s how we create safety for people

to heal and regenerate all these different parts of ourselves that have been so attacked. So much of what young people want to know, “what does it mean to be who we are?” And that isn’t one tangible thing—it’s not like you just have to get all the gear, or learn all of the language, or develop the survival skills. All those things are important, but what I hear from my Elders is that being Dene or Inuit is above all, a code of ethics. Like the IQ principles. It’s about the way in which we do things. So, a lot of my poetry and also my attention is on the intimate ways we’ve been impacted by colonialism, and the intimate work of repair or trying to navigate those interstitial spaces so that we can hopefully be in really good community with each other and everything around us.

HI: I totally get that, and I think it’s important to highlight that fostering and nurturing relationships is key, and the responsibility we have to engage with each other in kindness and in good relation is the foundation from which everything flows. And it can be challenging work, because it is not just a *doing* but also an *undoing*, an undoing of all of the ways in which settler-colonial tactics like residential school policies insidiously undermined our relationships with each other. Separating children from their parents and their extended family and community networks of care—and even in the schools, banning contact between genders, even between siblings, for example. How devastating that has been. It wasn’t just our knowledge and languages and practices they tried to take away, it was also those intimacies you mention. And we will be untangling these impacts for generations. Do these questions influence your written work as well? Does your work at Dechinta influence your poetry?

SA: Yes, I feel like I’m always chewing on certain questions, creatively and in real-world contexts because all of those dynamics play out, especially on the land. When you’re in a group re-learning cultural values, survival skills, traditional knowledge, and trust, while processing the impacts of colonial violence on your community, homeland, and identity, it plays out in complex ways. So, whatever challenges present during programs, I feel like they illuminate key points of work. It’s kind of affirming, like, «okay this is where we are at; this is an important obstacle we have to learn how to transcend.” So, on the spot, I try to determine how we can implement cultural values here to help this person grow, or resolve this conflict or develop relational understanding. With the poetry, what I write down feels like something I am hearing—sometimes in those contexts, on the land, if I am paying deep attention. It helps me do my own work of healing or understanding barriers in my life. Like when I was working on *Akia*, I learned so much from being in relationship with that sealskin, which put me in touch with my childhood in Nunavut, my family and disconnection, and the creation story of Sedna. Both of my parents were

taken from their homelands as children (because of residential school and political exile). So, I grew up knowing that the diasporic experience is shared by a lot of people. When you’re away from your homelands you end up holding pieces of it inside you. Those pieces sustain you and keep you alive, and I think there’s a lot to them. I’m not based in Nunavut or Haiti or Denendeh, but I do my best to honour and those inheritances and recast them through my art.

HI: Kunaq, this brings up some interesting questions around your research and practice in tattooing, and how you bring together your land-based and embodied knowledge with oral histories and memory, but also that source material created by Qallunaat anthropologists and others. Is there a photographic archive you are drawing on, or early ethnographies, or other sources? I know, from my own doctoral research on Nunatsiavut’s art history and having to draw on a lot of ethnographic and other sources of varying reliability—and degrees of racism embedded in the texts—that it can be so challenging to work with the colonial archive and to have to read against the texts to mine them for what is valuable.

K: Most of it is in journals from early explorers. A lot of that material is in the library here at the university, which is why I chose to come back here to do my research. And then, a lot of it is just personal accounts of what they’ve seen, so just doing some interviews and so on. So, yes, there will be a lot of history, but the main thesis project will focus on how we’re reclaiming it and what that means today, because it has definitely shifted, adapted now that it’s been reawoken.

Every piece of literature that I’ve come across is always—it’s just not the depth of really what it is. So, I’m really excited to actually get to writing it, because it’s going to be from an Indigenous perspective, which is *so* needed. There’s still a lot of romanticizing, even in current anthropological and other academic papers, that I just want to be real, like: “Okay, this is what happened, this is what is happening now, this is what I see for the future.”

HI: So, what do you think the future of Inuit women tattooing is? I always think about how, in the context of what is now Canada, it has only been about four years now since Alethea Arnaquq-Baril’s film [*Angry Inuk*, 2016] came out; and how at that time I only knew of a couple of women who had tunnit/kakiniit [tattoos], and today it seems like half of the Inuit women I know either already have them or are deciding what they want to get. It has happened so quickly—it really is the most amazing thing! Likewise, I never really heard throat singing growing up, not even on the radio. It was not a thing I was even aware of as a kid in Labrador; when I heard Inuktitut singing growing up, it was almost always hymns, you know? It’s

crazy to see how rapidly we're moving in such a different direction now, and so incredibly exciting.

K: Yes, we are normalizing tattooing now. My daughter is going to grow up in a world where it's normal to see tattoos on women. She'll say, "why doesn't that woman have tattoos?" versus the other way around. So, that's kind of my future goal—just to help normalize it. Every community should have their own practitioner. There's a handful of us and we seem to be doing good, but I just feel like every community should have their own tattooist, because then traditionally that person would have a lot of their family history and knowledge of people's families; and that was an important part of the tattoo designs and how to choose between where to put tattoos and what to do. That's kind of what I would like to see happen with tattooing and what I'm doing with my own research. It's something that is changing so fast, like you were saying, Heather, and everybody is really excited about it.

SA: Totally. I would love to see a balance, so our cultures are protected from that kind of assumed free-for-all, while at the same time our people don't feel afraid to be learning and reclaiming. This is very vulnerable work, so when you have good mentors and supports that can help you gain your strength, your ground, and more pieces of yourself, that means the whole world. I would love to see us get beyond—things like shame and lateral violence—and to be using our IQ principles to heal and move past what we've been through. It is happening, and we're lucky in this time that so many of our hard workers, thinkers, and innovators (like the both of you!) who are able to lead so much meaningful change, Inuit have always been innovative. I'm excited to see what other cool stuff we can come up with.

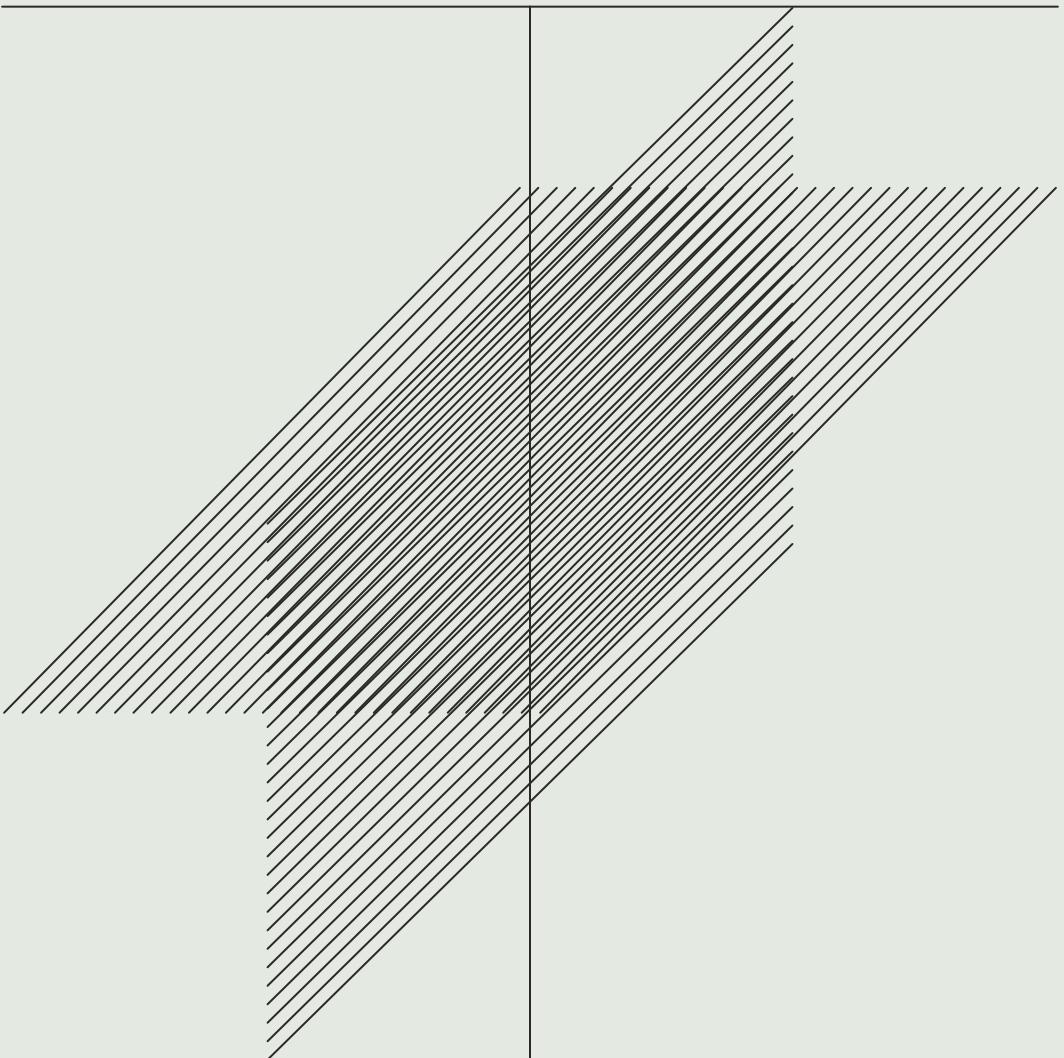
I like the topic that you opened with, about how when you started writing about your exhibit. You found that the work was all coming from love and wanting to hold the community together—I think that's true. It very much drives work that I do, and that I think we all do. It's not that interesting to see things that are just solely in opposition to oppression. What is more meaningful to me are expressions that reflect who we are in perhaps a new or unexpected way, and that can help us live better. The fight against colonialism and oppression is important—but it makes sense to me that the focus where we pool so much of our energy and vision is dedicated to creating more life skills, more well-being, more knowledge, more strength.



39

Kunaq (Marjorie Tahbone)
in full regalia, 2021

IEŠMEARRIDEAPMI DÁL!



Jenni Laiti

Lean Áslat-Mihku Ilmára Jenni Unni Áile, gulan duojáriid sohkii Mihkuide ja Anárjohkii. Min olbmuid dáiddačehppodat ja ráhkesvuohant mu olbmuide ja min guovlluide lea dat nana guoddevaš eana juolgán vuolde, go ráhkadan ođđa eallima dán málbmái. In leat maidege min olbmuid haga, in leat maidege min olbmuid duodjemáhtu haga inge leat maidege eatnameamet haga. Duojárin ja dáiddárin mu bargu lea ovddidit vuoiggalašvuođa buot eallevaččaid ektui, eamiálbmotrivttiid ja sámi ieštivrejumi. Barggustan geahčalan gávdnat bálgáid málbmái dán majnjá.

Barggan dáidagiin ja aktivismain, performatiivvalaš njuolggodoibmamiin ja báikái čatnon searvvušdáidagiin. Barggustan ráhkadan radikála, antikoloniála, vuoiggalaš eštivrejumi ráhkislaš realitehtaid, main sáhttit vuoigŋat, jurddašit, divššodit ja eallit olmmožin. Ellos buot mii Sápmái gullá, ČSV.



40

Finnish Sami Youth +
Greenpeace, Finland +
Suohpanterror, Redline, 2018



41

Greenpeace Finland, The
Finnish Sámi Youth &
Suohpanterori together with
the local Sámi communities,
Redline, 2018

224

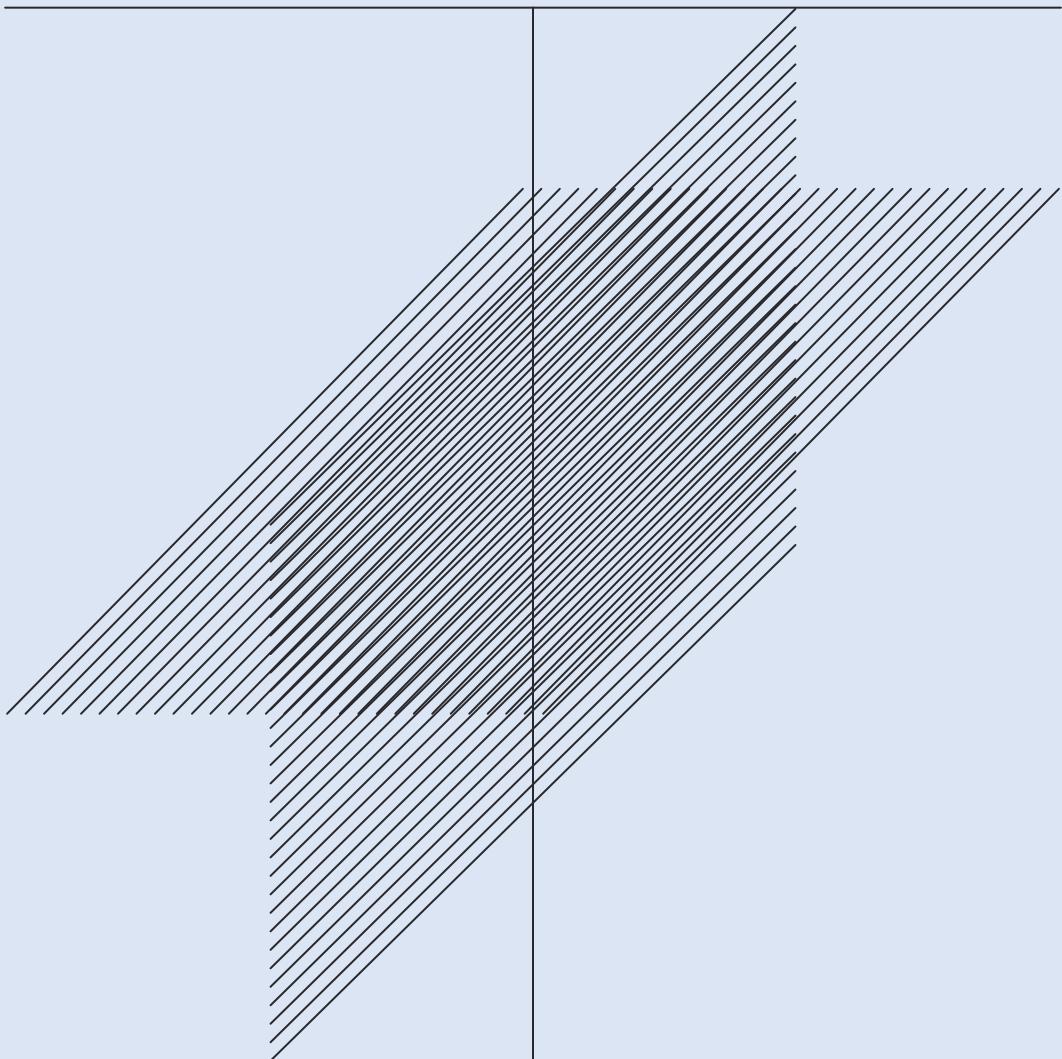


42

Jenni Laiti, Cearetsullo
morotarium (island of
self-governance), 2017

225

L'AUTO-DÉTERMINATION MAINTENANT !



Jenni Laiti

Lean Áslat-Mihku Ilmára Jenni Unni Áile. Je suis la fille d'Ilmár, fils de Mihkku, dont le père était Áslat. Je porte le nom d'une grande duojár, maître artisane Unni, et celui de feu ma grand-mère Aili, qui signifie « sacré ».

En nous présentant, nous reconnaissons nos liens familiaux et ceux qui nous rattachent au territoire ancestral. J'appartiens à la famille de Mihkku, composée d'artisan·e·s maîtrisant les techniques traditionnelles sámies, et à Anárjohka, nos terres ancestrales.

Je m'appuie sur l'amour que je porte à mon peuple, au territoire et à la façon d'être artistique des Sámi·e·s pour créer davantage de vie sur cette terre. Je ne suis rien sans ma communauté, sans mon savoir familial en matière de duodji – artisanat traditionnel sámi – et sans le territoire. Je suis la somme de toutes ces parties. Ma mission en tant qu'artiste est de faire avancer la cause de la justice, des droits autochtones et de l'autonomie sámie. Dans ma pratique, je tente d'ouvrir des chemins vers le monde au-delà de nos territoires.

Mon travail allie l'art et le militantisme, combinant l'action directe, la performance et l'art communautaire fondé sur le territoire. Je crée des réalités radicales, anticoloniales, justes, autonomes et aimantes où il nous est possible de respirer, de penser, de prendre soin, de s'épanouir et de vivre. Ellos buot mii Sápmái gullá, ČSV.

Traduit de l'anglais par Luba Markovskia



Jenni Laiti, Niillas Holmberg,
Outi Pieski, *Rajacumma - Kiss
from the Border*, 2018



44

Jenni Laiti, Outi Pieski, Niillas Holmberg + Ellos Deatnu! group
Moratorium Office: Advisory Service for Decolonialist Self-Determination, 2018

228

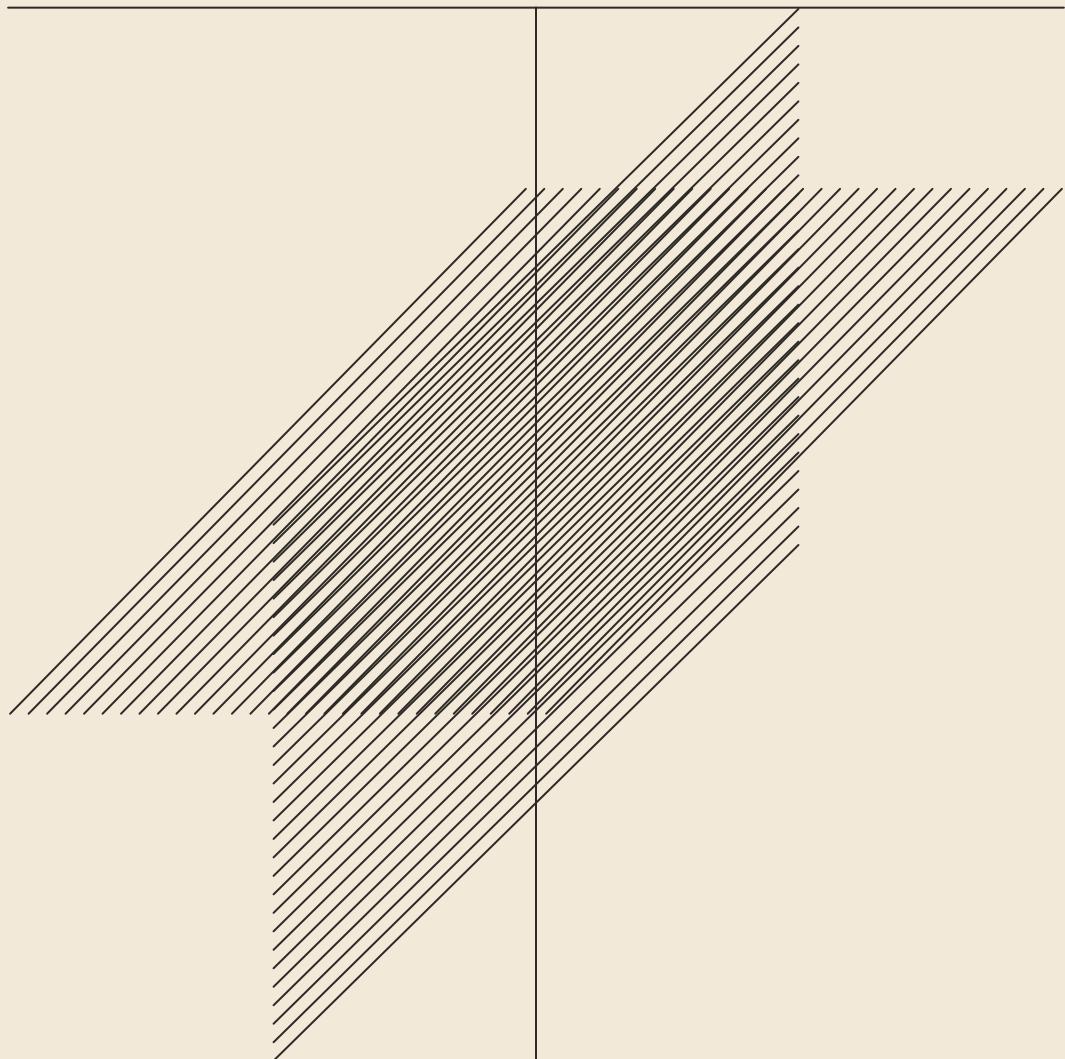


45

Jenni Laiti and Carl-Johan Utsi
Back to the Future!, 2013

229

SELF-DETERMINATION NOW!



Jenni Laiti

Lean Áslat-Mihku Ilmára Jenni Unni Áile. I am daughter of Ilmár, who was a son to Mihkku, whose father was Áslat. I am a namesake to a great duojár, master of crafts Unni and namesake to my late grandmother Aili, which means holy.

We acknowledge our connections to our family and ancestral lands when we introduce ourselves. I belong to the family of Mihkku, a family of masters of the Saami traditional handicraft and I belong to Anárjohka, our ancestorial lands.

The love for my people, for the land and the Saami artistical way of being is my foundation for creating more life onto this earth. I am nothing without my community, I am nothing without my family's knowledge in duodji, traditional Saami handicrafts and I am nothing without the land. I am a sum of all of these things. My mission as an artist is to gain for the justice, indigenous rights and Saami self-determination. In my practice, I try to find ways to the world beyond.

My work is a mixture of art and activism, performative direct action and land-based community art. In my work I create radical, anticolonial, just, autonomous and loving realities where we can breathe, think, take care, grow and live. Ellos buot mii Sápmái gullá, ČSV.



46

Jenni Laiti and Carl-Johan Utsi
Be Prepared!, 2015

232

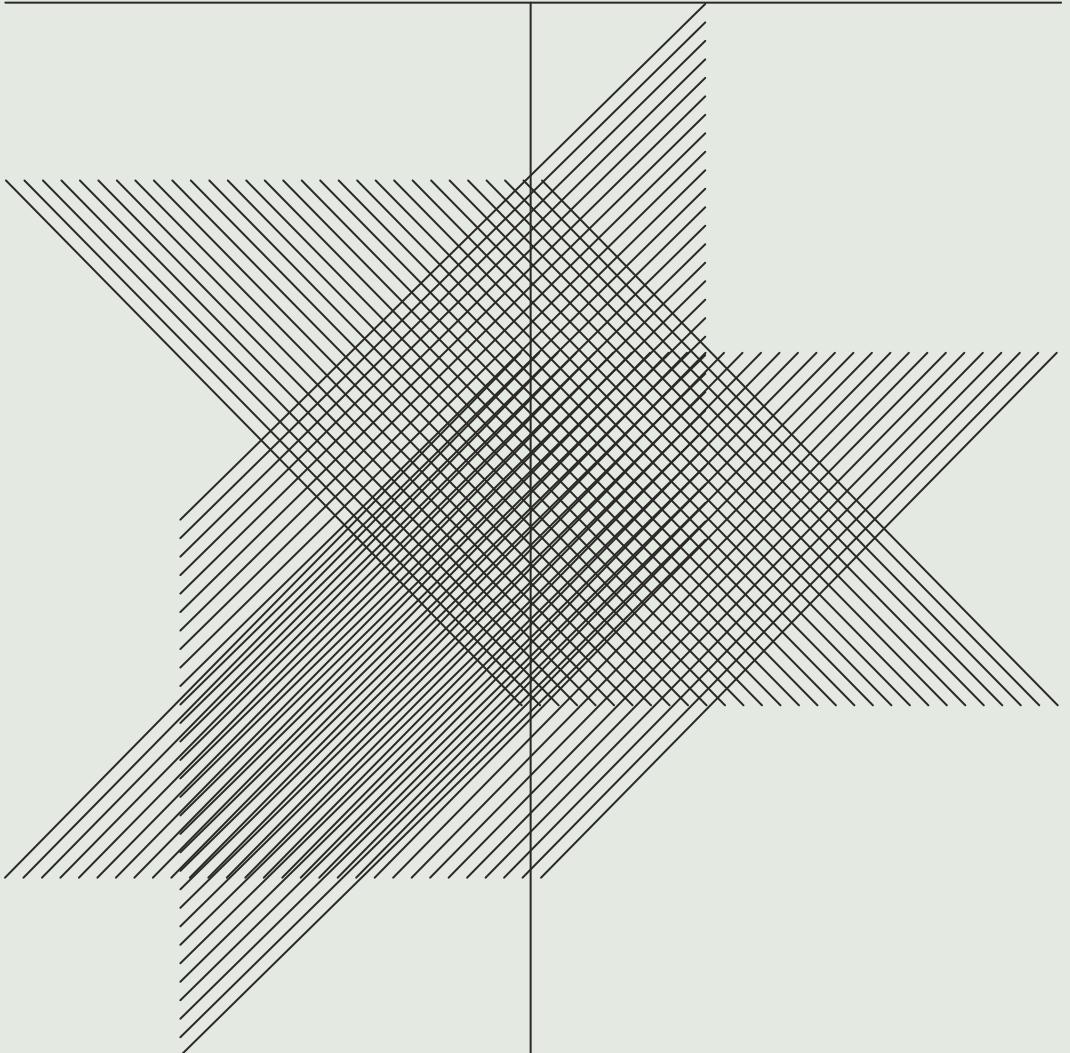


47

Jenni Laiti and Carl-Johan Utsi
The Golden One, 2014

233

EATNANSPÁPPA ÁLBMOTLAHTUT: SÁMI DÁIDAGA OAINNUT EAMIÁLBMOTLAŠ BIRASÁLBMOTLAHTTUVUOÐAS



Sanna Valkonen, Jarno Valkonen, Stina Aletta Aikio,
Marja Helander + Ailu Valle

Hálddašmeahttun dálkkádatrievdan. Industrialiseren, teknologiseren, golaheapmi ja olmmošmeari stuorrun jodálmuvvá. Šlájat jábmojit. Ekologalaš biras geaffu. Biras rievdá teknonokapitalismma bázahussan. Orru, ahte dákkár muiatalusat máilmomi dilis ja boahttevuodas eai nohkko šat. Muiatalusat planetára áittagovain álget juohke beaivve oððasit, geardduhuvvojit, rivdet, ožtot oðða mihtuid ja fáttáid. Planetáralaš áittagovaid máilmái lea Donna Haraway mielde mihtimas earret eará unohasvuhta, dat ahte ii sahte sihkkarvuodain diehtit, makkár eallinvejolašvuodaid mii guođdit oðða sohkabuolvvaide ja eará eatnanspáppa eallinhámiide.¹ Unohasvuoda bohciidahtta dasa lassin dat, ahte birrasa guoski áittagovat leat sirdásan birrasis servodaga sisá: dál ii ovdamearkka dihte leat diehtelas, maid galggašii borrat ja juhkat, mo eatnama galggašii geavahit, mo livčii jierpmálaš johtit, mátkkoštít ja fievrredit, makkár gálvvuid sáhttá golahit hálakeahttage das, maid dahkat buot golahusa badjelmearráija badjebáhcagii. Buot dát lea boahtó oidnosii vel ain duoðalabbon globála COVID-19 pandemijja áigge. Pandemijja lea čájehan man hávváduvvit ekonomalaš ja sosiála vuogádagat leat miehtá máilmomi, ja dan bokte hástán min jurddašit olmmošgotti ja luondu ovttaseallima.

Yrjö Haila mielde lea dehalaš suokkardit, mii eará luondu sáhttá leat go dát planetára áittagovaid čoakkáldat.² Luondu gávdnan lea hástalus, mii guoská olles oarjemáilmomi kultuvrra, danin go dalle go dovdá ja dovddasta ahte luondu lea seammaágásacčat májggalágaš ja dat lea earutmeahttumit mielde buot olmmošlaš doaibmamis, oaidná makkár geavadiid, jurdagiid ja doahpagiid bokte olmmoš luondu ávkkástallá ja dan gáhtte, mo dan geavaha ja gudnejahttá.³ Dát gáibida máhtu ohcat, iskkadit ja govahallat májggalágan ja májggageardásaš diehtima, jurddašeami ja leahkima vugiid.

Go oððalágan diehtima, jurddašeami ja leahkima vejolašvuodat árvaluvvojit, geahcastagat jorggehit mángii eamiálbmogiid luonddugaskavuoda, dieðu ja diehtima guvlui.⁴ Eamiálbmogiid luonddugaskavuoda oidnet fállamin molssaeavttu oarjemáilmomi botnjasan luonddugaskavuoda sadjá.

Sápmelaš luonddugaskavuhtii lea leamaš mihtimas vákšut luondu ja kultuvrra seamma dilis, oktan ollisvuohtan. Luondu, masa sápmelaš kultuvrra ja sápmelaš servodat leat erenomáš gaskavuodain, lea oassi olbmo báikkalaš eallinmáilmomi ja dan ráhkadusa. Servošiid birastahtti luondu lea meroštallan servošiid eallinmáilmomi vuodðoeavttuid seammás, go dat leat olmmošlaš ávkkástallamačuovvumuššán nuppástuvvan.⁵ Kultuvrralaš ja lunddolaš joðut leat gollostuvvan nubbi nubbái nu, ahte luondu ja kultuvrra gaskii ii leat dahkkon eavttuhis earru.⁶ Sápmelaš eallinvuohki lea goittotge rievdan ja vuodðuduuvvá modearna teknologijiji, ruhtaekonomijiji ja golahankultuvrii. Dán láhkai báhcá maid eahpečielggasin, makkár geavadiid, jurdagiid ja doahpagiid bokte olmmoš luondu ávkkástallá ja

gáhtte, geavahaja gudnejahttá, dahje makkár hámii luondu lea mielde min doaimmain ja mo mii leat mielde luonddus. Dán ássis sápmelaš servodat ii leat okto, muhto gažaldagas lea baicce viiddit hástalus, mii lea sorron máilmimi mánggamohkkáivuhtii ja dasa čuohcci áittagovaide.

“Birasálbmotlahttuvuoda” doaba leamašan anus go olbmo geatnegasvuodaid ja ovddasvástádusaid luondu ektui lea viggamuš dahkat álkibun áddet ekologalaš kriissa áigodagas. Dán artihkkalis mii guorahallat—birasálbmotlahttuvuoda doahpaga ja dan mánggaid oliid bokte—sápmelaš gaskavuoda luondduin ja dan skálennávcia dahje vuogáiduvvannávcia gáiddus luondduid konteavstta. *Gáiddus luondduin* mii oaivvildit dakkár luondu oliid mat dávjá báhcet árgabeavválaš doaimmaid duohkái čihkosii ja adnojuvvoyit danin diehttelassan. Min ulbmilin lea roahasmahttit lohkki guorahallat eallinvuohkámet ja gaskavuohtamet gáiddus luondduid ektui, ja lassin daid erenomáš geatnegasvuodaid ja ovddasvástádusaid, mat eamiálbmogiin leat Eatnama ja dan biogearddi guovdu. Seammás mii suokkardit ja dahkat oainnusin dáidaga erenomáš rolla ja mearkkašumi go ráhkaduvvo odđalágan diđolašvuohta ja hearkivuohta luondu ektui.

Prošeakta

Dán artihkkala vuodđun lea sápmelaš dáidda- ja dutkanprošeakta *Viidon Sieiddit – Sápmelaš luonddugaskavuoda odđa skálát* (2016–17), man lea ruhtadan Koneen Säätiö. Prošeavtta ulbmilin lea leamaš gávdnat luondu odđasit planetáralaš áittagovaid vuolde sápmelaš diehtaga ja dáidaga vugiuguin. Prošeakta ozai odđalágan sámekultuvrralaš luondu guoski diđolašvuoda ja sensitiivvalašvuoda vejolašvuodaid ja perspektiivvaid servošiid ávnnaslaš gaskavuodaide.

Viidon Sieiddit-fidnu riegádii fidnu sápmelaš dutkiid ja dáiddárii seammaágasaš ja seammasullasaš suokkardemiin, mat guske ruvkiid ja daid viggamušaid boahtit Sápmái. Diđolašvuohta iežamet árgabeavválaš golahanávkegálvvuid sorjavašvuodas ruvkeindustrijas buvttaduvvon ráhkadanávdnsa in bohciidahtii morálalaš ja politikhalaš suokkardemiid, mat bukte dán fidnu lahtuid oktii. Smiehttagodiimet, man láhkai árbevirolaš sápmelaš diđolašvuohta luonddus ja dat mo luondu lea mielde juohkebeavválaš eallimis, ja nuppe dáfus sápmelaš vuohki diehtit sáhtášii leat rähpamin diđolašvuoda ja informeremin gaskavuohtamet gáiddus luondduide; makkár čoavdagiid dat sáhtášii addit dán gaskavuoda áddemii ja dasa guoski doahpagiid huksemii? Analysa vuolggasadjin lei jurdda das, ahte fysalaš máilmimi ávnnaslašvuohta biebmá ja guotteha čađat olbmo doaimmaid, ja dasa lassin buot olbmo doaibman lea oalát sorjavaš das.

Dán jurdagamii dutkkaimet ja iskkadeimmet sápmelaš audiovisuálalaš birasdáidaga, sápmelaš čuovgagovaid ja filbmadáidaga, sápmelaš rap-musihka ja sápmelaš servodatdiehtaga dutkamuša bokte. Njealji

gaskaneaset latnjelas oassefidnu vuodul mii vikkaimet guorahallat makkár odđa paramehterat sápmelaš luonddugaskavuodain sáhtášedje leat. Prošeavtta lahttut leat sámedutkamuša professor Sanna Valkonen, sosiologiija professor Jarno Valkonen, mánggasuorggát dáiddár Stina Aletta Aikio, govvadáiddár ja filbmadahkki Marja Helander, ja rap-artista Ailu Valle. Prošeavtta boađusin šadde joavkodáiddačájáhus, mii lei oidnysis Sámimusea Siidas čákčamáanus 2018 gitto njukčamánnui 2019; Marja Helander oanehisfilbma, *Eatnanvuloš Lottit* (Birds in the Earth)⁷; *Viidon Sieiddit* -nammasaš girji, mii almmustuvai suomagillii ja davisámegillii (2018);⁸ ja Ailu Valle davisámegielat rap-álbum, *Viidon Sieiddit*.⁹

Prošeavtta vuodđun lei oassái árbevirolaš sápmelaš vuohki diehtit, mas dieđu skáhppoma ja buvttadeami guovddážis leat muitaleapmi ja máinnasteapmi. Dán prošeavttas mii buvttadeimmet sápmelaš ekologalaš dieđu dialogaid vuodul. Dán artihkkalis mii lahkonit dáid *Viidon Sieiddit*-girjjis almmustahattojuvvon ságastallamiid birasálbmotlahttuvuoda geahčangauvllus, ja nuppe gežiid: mii jearrat, ahte mo mii sáhtášeimmet áddet birasálbmotlahttuvuoda iešguđet oliid ja vejolašvuodaid sápmelaš máilmimi geahčangauvllus?

Birasálbmotlahttuvuohta

Birasálbmotlahttuvuoda doaba idđi dutkanmáilmimi ságastallamii 1990-logus, birasservodatdiehtaga giettis.¹⁰ Birasálbmotlahttuvuoda teorijas álbmotlahttuvuoda doaba lea ovttaskas olbmo ja stáhta gaskavuoda mearkkašumis viiddiduvvon mearkkašit ovttaskas olbmo ja globála servoša gaskasaš gaskavuoda. Birasálbmotlahttuvuohta hápmašuvvá das, ahte ovttaskas olbmo dásis gáibádussan lea hearkut birasáššiid guovdu, ja ahte ovttaskas olmmoš viggá aktiivvalačcat birrasa dáfus dearvvas mihttomeriide, sihke beavválaš golahanválljejumiid ja almmolaš daguid bokte. Danin ovttaskas olbmo oasil sihke hállu ja nákca viggat birrasa ektui dearvvaslaš mihttomeriide leat birasálbmotlahttuvuoda vuodđoeavttut. Andrew Dobson meroštallá birasálbmotlahttuvuoda oalle bustávalačcat *birrasa álbmotlahttuvuohtan*, dan láhkai ahte álbmotlahttuvuohta ii leat čadnon beare stáhta geográfalaš guvlui, muhto ahte luondu, globála skálás, boahá mielde álbmotlahttuvuohda ovddasvástádusaid birii.

Suvi Huttunen, Riikka Aro, Miikka Salo ja Anni Turunen gávnahit, ahte birasálbmotlahttuvuoda guovddáš sisdoallu láve bissut beavválaš eallima dásis, nappo go ovttaskas olbmot juohkebeavválačcat eaktodáhtolačcat atnet fuola birrasis. Cállit čuoččuhit, ahte gáibiduvvo dárkilut analysa jus áigumušsan lea čielggadit maid álbmotlahttuvuohta sáhtášii albma láhkai mearkkašit birrasa konteavstta. Dutkangirjálašvuodul sii meroštallet vihtta oli man bokte mii sáhtit suokkardit dan, mas birasálbmotlahttuvuoda ađa hápmašuvvá: 1) vuogatvuodat ja ovddasvástádusat, 2) doaibmaviidodat, 3) doaibmabire, 4) doaibmiid iešvuodat, ja 5) gaskavuohta luondduin.¹¹

Das manjá mii gieðahallat birasálbmotahttuvoða min prošeavtta geahččanguovllus. Badjelis máinnašuvvon birasálbmotahttuvoða viða oli vuoðul mii leat válljen sitáhtaid golmma sámedáiddáris—Stina Aletta Aikios, Marja Helanderis, ja Ailu Valles—*Viidon Sieiddit* girjjis. Girjji válđorollas leat golbma ságastallama dutkiid ja dáiddáriid gaskka. Dáid dialogain mii leat viggan guoradit sápmelaš diehtovuogádahkii mihtilmass diehtima nu mo Elina Helander ja Kaarina Kailo leaba dan ádden: sápmelaččaide lea dialogaid ja mualusaid bokte viggamuš baicce diehtit, ja maiddái buvttadit dieðu ja hukset teoriija sápmelaš luonddugaskavuodas stellekeahttá dieðu dihto dulkomii ráddjejuvvon rámmaid sisá dahje analyserekeahttá dan dego dutkanmateriála.¹² Dát girjilea oktanaga duodji, mii čilge *Viidon Sieiddit*-dáiddačájáhusa duogáža, ja viggamuš gártet luonddukultuvrralaš leahkima rájáid ja vejolašvuodaid sápmelaš diehtima vugiin. Dán artihkkalis ii leat viggamuššan analyseret dáiddáriid oainnuid; baicce diktit sin sitáhtaid mualit daid ja guoðdit daid dulkojumiide rabasin. Dáinna lágiin mii viggat guorrat sápmelaš vuogi diehtit.

Dáiddáriid fuomášumit

Vuoigatvuodat ja ovddasvástádusat

Makkár vuoigatvuodaid ja ovddasvástádusaid dahje geatnegasvuodaid artisttat oidnet birrasa ektui, sápmelažžan? Gávdnojitgo erenomáš sápmelaš ovddasvástádusat?

Ailu Valle: “Vásihin losses etnostreassa; siskkáldas dárbu dahkat áššiide juoidá lei nu garas ahte dat bákkuhii mu. Lei dárbu buktit ovdan eandalit nuoraide sápmelaš kultuvrra čiekjalis luonduun ovttas eallimis bohciideaddji árbevieru ja jurddašeami filosofalaš aðđama ovdal go dat dušsá márkanšláma ja dájuheaddji álkivuoða vuollai.”¹³

Stina Aletta Aikio: “Min málbmi lea ovdalis čohkiidan lagaš luonddus, ja das ahte leat dainna vuorrováikkahuhas, ja dál go mii leat diđolaččat globála málmmis, mii eat sáhte gokčat dan dieðu šat iežamet olggobeallai. Min árat luonddudiehtu lea laktásan ráddjejuvvon duođalašvuhtii, man olmmoš nagoda fihtet ja das doaibmat. Dál go mii eallit globála diđolašvuða áigebajis, mii sirdašuvvat maid globála ovddasvástádussii, man lea olu váddásut áddet. Ja vaikko oainnán, ahte mis lea maiddái ovttaskas olmmožin ovddasvástádus, ja dat laktása eandalit min rollii golaheaddjin (danin go ná málbmi lea dárlážis huksejuvvon), leat leahkimin maiddái stuorát doaibmit, dego stuorra fitnodagat, maid ovddasvástádus galggašii leat mealgadit stuorát.”¹⁴

Marja Helander: “Muslea dáin iežan ruvkegovain oktan vuolggasadjin dan fihtten, man ollu ovdamarkka dihte golahanelektronikhkka ávkkástallá ruvkebuktagiid ja buvttada seammás ruvkebázahasaid. Lubmatefovnnat, mátkedihtorat ja speallokonsolat dárbbašit doaibmamii juoba golbmalogi sierra metálla, main golli lea okta

vearrámus nuoskkideaddjiin. Lubmatefovna birepláhtii gáibiduvvon binna bánna golmma milligrámma golleirtta guovdu šaddá ruvkkes sullii 100 kilo bázahasat.”¹⁵

Doaibmavidodat

Dego badjelis máinnašuvvo, birasálbmotahttuvohta mearkkaša oðđa vuogatvuodaid ja oðđa geatnegasvuodaid, ja dát eai laktás beare stáhtaide ja báikkálaš birrasiidda muhto maiddái olles Eatnanspábbii. Dát poejnja boahtá čielgasit ovdan badjelis ovdanbuktojuvvon sitáhtain. Prošeavtta dáiddárat suokkardit dáid fáttáid viiddis geahččanguovlluin:

Marja Helander: “Olmmošgottishan lea anus dušše dát okta eatnanspábbba, go eat dal eiddo ihttin leat dohko Marsii fárremin. Vaikko mii mo suodjalivččiimet Sámis min luonduu, mii leat dattetge oassi stuorát ollisvuða, mas dáhpáhuvvi nuppástusat guoskkahit minge lagaš luonduu. Ja vearrámus lea dieðus dat, ahte mii leat ieš leamaš mielde dagaheamen dáid nuppástusaid.”¹⁶

Stina Aletta Aikio: “Ii sáhte navditge, ahte ovdamarkka dihte čuođi jagi dassái eallán sápmelaš livččii jurddašan vaikko brasiliaš biffešibitbuvtadeami, orru áibbas veajemeahttun, ahte dárlážis ferte jurddašit olles luonduu duođalašvuða, eatge mii sáhte goassige ipmirdit olles duođalašvuða, ii giige sáhte. Olles áigge jápmet sogaheapmen šlájat, main mii eat leat goasge gullange, ja mis lea ovddasvástádus dakkár áššiin, main mii eat iešalddis dieðe, mii lea balddihahtti.”¹⁷

Ailu Valle: “Globála márkanekonomija dárbbaša juohke ovttaskas olbmo golahit, goas gaskavuohta luonduun lea nohkameahttun beaitagiid duohken čihkosis; golaheaddji lahppo gávpái gáddit ahte buot lea gárvvisin su várás áddekeahttá dan ráiddu man čađa buktagat su čalmiidi ovdii golget ja mo son ieš golgá buktagiid lusa.”¹⁸

Doaibmabire

Dákko bokte dadjanvuohki *doaibmabire* čujuha dan birii, gos birasálbmotahttuvohta hárjehuvvo. Hárjehuvvogo dat priváhta bires—ruovttuin—vai almmolaš arenáin dego politikas?

Ailu Valle: “Juogo rihkun dán justa ásahuvvon luonduu dáfus ja árbevirolaš luonddugaskavuoða geahččanguovllus jierpmehis lága ja geavahan njuolggo váikkuheami málle dahjege bivddán dárbbašlaš meari guoli ieš dahje molssaeaktun vuollánan viežzat biillain gávppis šaddaduvvonluosa, mii lea buktojuvvon fievrredanteknihkalaš sivaid dihte ránnjárikkas duháhiid kilomehteriid mohki duohken ja báhkkejuvvon vahátlaš plásttehiidda ja mii lea dievva antibiohtáid.”¹⁹

Stina Aletta Aikio: “Manin mii galgat oastit jurddašmeahttun meriid juoga H&M biktasiid maid sáhttá geavahit okti, oasttašeimmet baicce “oarjemáilmomi” biktasiid adnongálvogávppiin, ja bijašeimmet návccaid millosabbot gávttiide ja eará árbevirolaš gárvvuide, mat eai leat midjiide

mange namas golahangálvvut maid atnit dušše oktii, muhto baicce dakkárat mat doalahit kultuvramet ja min kultuvrralaš dáidduid ja máhtu.”²⁰

Ailu Valle: “Jagi 2017 báikkálaš čearddaid dáistaleapmi USA Standing Rockas oidnui mágasiid ruovttusuffáide facebook live-videooid bokte filteriid haga, ledjen ieš maid juohkimin dáid videooid ja beaivádusaid some bokte iežan fb-ustibiidda, geain ii buohkain leat olus diehtu eamiálbmogiid hástalusain, mat laktásit eanangeavaheampái.”²¹

Doaibmiid iešvuodat

Dadjanvuohki *doaibmiid iešvuodat* čujuha dán oktavuođas álbmotlahtuid šieguide: nappodaiddaiešvuodaide, matálbmotlahttuin leat dahjegalggašedje leat. Huttunen et al. árvaladdet man láhkai birasálbmotlahttuvohta, erenomážit politihkalaš aktivisman, albmanahttet buori álbmotlahttu árbevirolaš šieguid, degomat iešhuvddalašvuoda, luohtehahttivuođa ja ángirvuođa prinsihpaid ektui.²² Vuoggalašvuhta, áimmahušsan ja empatiija adnojuvvo maid šiehkun, mat gullet birasálbmotlahttuvohtii.

Ailu Valle: “Eamiálbmogiid eallinfilosofijas áddejuvvo, ahte olbmot leat vealgi iežaset eksisteanssas lundui - dat ahte mii riegádit dán málbmái mearkkaša dan, ahte mii maid górtat dán báikki guođđit ja dalle mii addit saji ođđa ja čuovvovaš ealliide, ná eallima birrajohtin doaibmá.”²³

Stina Aletta Aikio: “Munnje lea olu álkit jurddašit globála ovddasvástádusa, ja ovddasvástádusa geas nu earás, ovdamearkka dihte eamiálbmogis ja sin birrasis, go lea ráhkisuohota iežas ruovttubáikái. Jurddašan, ahte jus mu ruovttubáikái boadášii ruvke, olles eallima huksenstellegat bieđganivčče. Ja danin hálidan doaibmat maid nu, ahte giige earáge ii gártašii gillát iežas ruovttubáikki bieđganeamis.”²⁴

Gaskavuohta luonduuin

Ailu Valle: “Sápmelaš luonddugaskavuohta lea dat go borrá bohcc, man ieš dahje fuolki lea njuovvan. Sápmelaš luonddugaskavuohta lea dat go gárvoda buollašis beaskkain, man ieš dahje fuolki lea gorron. Sápmelaš luonddugaskavuohta lea maiddái dat, ahte atnit árbevirolaš málle soljjuid dahje boahkána boaluid, maid materiálat bohtet miehtá málmmi, dahje ahte geavahit lubmatelefovna dahje dihtora vai čielggadit makkár dálki šaddá. Sápmelaš luonddugaskavuohta lea maiddái dat, ahte badjeolmmái skáhppo alcce vuohkkasamos vejolaš mohtorgielkká, páhkkabiilla, njealljejuvllaga ja tráktora, ja molsu daid ođđasabbui go diet fievrut leat viššalis anus gollan dan muddui, ahte daid lea bággu molsut. Árbevirolaš ja modearna leat seahkanan gaskaneaset mearehis mágga láhkai.”²⁵

Konklušuvdna

Sápmelaškultuvrraja sápmelašservodaga eksisteansaleatnannosit sorjavaččat luonddus ja doarvái viiddis eatnamiin, main eallit boazodoaluin ja eará lundui



48

Marja Helander
Birds in the Earth, 2018

vuodđuduuvviealáhusaiguin, maid duohken maid mággat árbevirolaš dáiddut ja diehtu ja giela riggodat ellet. Gaskavuohta ja vuorrováikkahuus lagaš lundui ja eallinbirrasiidda leat sápmelaš servodaga ja sápmelaš eallinvuogi guovddáš vuodđun; stuorra, olggobeale boahtti rievdadusat sámeguovllu luonddudiliin rievdadivčče sápmelaš kultuvrra ja dan eallineavttuid. Seammás mii buohkat, maiddái sápmelaččat, leat goittotge oktavuođas iešguđet gáiddus luondduide. Dat, ahte ruvke ii boadé min eatnamiidda, ii mearkkaš dan, ahte iigo dat boadáše gosa nu. Vejolaččat ruvke boahtá justa dakkár báikái, gos báikkálaš olbmuin eai leat vejolašvuodat dahje resurssat váikkuhit dasa, duššadago ruvke birasváikkahuusainis sin eallinbirrassa.

Viidon Sieiddit-prošeakta, man oassi dát esseage lea, lea geahčaleapmi govahallat sápmelaš luonddugaskavuođa ođđasit dálá globála birasfuola áigodagas. Min mihttomearrin leamaš lasihit diđolašvuoda das, ahte sápmelažjan—ja eamiálbmogin—min ovddasvástádusat eai leat šat ráddjejuvvon min ruovttuservošiidda dahje stáhtaid sisu muhto dat gokčet baicce olles ekovuogádaga, olles planehta. Mis lea ovddasvástádus gáiddus luonduuin—ja olbmuin geat ellet daid luonduuin—vaikko dat bisošedje midjiide dovdameahttumin. Eamiálbmogin min čatnasumit ja ovddasvástádusat luonduu ja eatnama hárrái gusket buot luondduid ja eatnamiid, ja Eatnama dálkkádaga. Min gažaldat lea, ahte man láhkai mii sáhtášeimmet skálet eamiálbmotdieđu ja mo mii sáhtášeimmet ráhkadir Eatnama guoski ovddasvástádusa jurdagis málmmiviidosaččat vásttolaš ákšuvnna?

Anjasgielas davvisámegillii jorgalan Ailu Valle



49

Marja Helander
Birds in the Earth, 2018



50

Marja Helander
Birds in the Earth, 2018

Mielddus: Prošeavtta dáiddalaš duojít

Okta prošeavtta bohtosiin lei *Viidon Sieiddit*-čájáhus, man eaiggádii Sámemusea Siida Anáris, Suomas, golggotmánus 2018 gitta njukčamánnui 2019. Oassi dujiin leamaš oidniosis eará sajiin ja oktavuođain maid.

Vuosttas oassefidnu

Stina Aletta Aikio, *Čierusbeahci / Itkumänty / The Weeping Pine* Čierusbeahci ságastallá ovttas luonduu iežas gulahallamiin, šattuid ságaiguin ja olbmo gaskii boahtimiin, ruvkedoaimmain, industriijain ja golahusain. Šaddá duodji, mii govahallá mo golahankultuvrra deaddu sahtášii šaddat konkrehtalažjan luonduus.

Nubbi oassefidnu

Marja Helander, *Sápmelaš luoddugaskavuođa visuálalaš horisonttai / Saamelaisen luontosuhteen visuaaliset horisonttit / The Visual Horizons of the Human-Nature Relationship among the Sámi* Oassefidnus leat ohcan čuovgagovva- ja videodáidaga vugiin odđalágan lahkoran-vuogi oaidnit sápmelaš luondugaskavuođa máŋggabáikásáš ávnaslaš čatnaga-said ja geavadiid.

1. Čuovgagovvaduodjeráidu: *Davvi / Pohjoinen / The North*

Davvi čujuha ruvkeindustriija eastatmeahttun gaskavuhtii dálá eallindási ektui, muhto maiddái seammaágásaš oppalaš fullii ruvkkiid váikkahuusas davviguovllu hearkkes lundui. Helander lea lahkoran fáttá maiddái oamegovvaraiddu bokte, mas son lea dulkon dološ sápmelaš jähku das, man láhkai olmmoš sáhttá jorrat eallin.

2. Oanehisfilbma: *Eatnanvuloš lottit / Maan sisällä linnut / Birds in the Earth Eatnanvuloš lottit* lea oanehisfilbma, mas dánsa lea muitaleami ávkin. Sápmelaš oappážat Birit ja Katja Haarla dánsuba čáđa Sámi giliid ja manahuvvon eatnamiid álo gitta Helssegii, gos stuorra mearrádusat dahkkojuvvojít.

Goalmmát oassefidnu

JarnoValkonen: *Luonddukultuvrralašleahkin-rásseráidu/Luontokulttuurinen oleminen –kukkasarja / Nature-Cultural Being—A Floral Series* Oassefidnu čohkiida golmmaoasát duodjeráiddus, man ulbmilin lea boktalit suokkardit olbmo ja olmmošservošiid luonddukultuvrralaš leahkima, dan ahte servošat leat álo eallán ja ellet ain eatnama bokte, eatnamis ja ovttas eatnamiin. Buot oruhat leat mielldisjohttit seamma máilmmiss, mas doaibmamiin dat ráhkadir guđet guimmiideaset leahkima diliid.

1: Videoinstallašuvdna: *Eallin lea moivi / Elämä on sotku / Life Is a Mess*

Giehtačalus: Jarno Valkonen

Teknihkalaš ollašuhttin: Antti Pakkanen

Jienat: Raquel Rawn, Niilo Rasmus, Ailu Valle

2: Gohppainstallašuvdna: *Gii berošta, gii atná ávvira? / Ketä kiinnostaa, kuka välittää? / Whose Cup of Tea?*

Giehtačalus ja ollašuhttin: Jarno Valkonen

3: Čuovgagovvaduodji: *Ealli jápmán / Elävä kuollut / Living Dead*

Giehtačalus: Jarno Valkonen

Teknihkalaš ollašuhttin ja govven: Antti Pakkanen

Njealját ossefidnu

Ailu Valle, *Sápmelaš luonddugaskavuođa jietnaduovdagat / Saamelaisen luontosuhteenvälinen äänimaisemat / The Soundscapes of the Sámi Relationship with Nature*

1. Ailu Valle ja Raquel Rawn, *Itgo don fuobmá? / Etkö sinä huomaa? / Don't You Notice?*

Oassefidnus dutkat sápmelaš luonddugaskavuođa sáigguid ja lavttaid rap ja spoken word vugiin. Metodan dáiddaduojis lea davvisámegielat spoken word ja luodi ovttasteapmi jietnaduovdagiidda, mat leat ráhkaduvvon samplejuvvon luonddujienain.

2. Almmustahhton musihkkaálbum: *Viidon sieiddit*

Álbumas šaddet oktii modeardna rap ja trap ovttas Raquel Rawn jietnamáilmmeen ja Ailu Valle spoken wordiin ja luđiin. Rap-bihtáid buvttadeaddjin leat Ruonáeatnama inuiitta DJ Uyarakq, ubmisápmealaš 169, ja Tatu A ja Tumma Oulus. Álbumas gieđahallojuvvojtit earret eará dát temát: dálkkádatkriisa, buot olmmošlaš doaibmama oktavuohta luondduin ja čatnaseapmi lundai, ja olbmo viggamuš hálldašit luonddu ja áiggi.

¹ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016).

¹⁵ Ibid., 70.

¹⁶ Ibid., 76.

¹⁷ Ibid., 65.

¹⁸ Ibid., 23.

¹⁹ Ibid., 46.

²⁰ Ibid., 58.

²¹ Ibid., 38.

²² Huttunen et al., "Ympäristökansalaisuudesta aineksia ilmastokriisin ratkaisuun?"

²³ Valkonen ja Valkonen, *Viidon Sieiddit*, 25.

²⁴ Ibid., 64.

²⁵ Ibid., 40.

² Yrjö Haila, *Retkeilyn rikkaus. Luonto ympäristöhuolen aikakaudella* (Helsingfors: Kustannus Oy Taide, 2004), 8–9.

³ Ibid. Gč. maiddái: Jarno Valkonen, Iáidehus girjái *Reittejä luontosuhteeseen*, Jarno Valkonen ja Toivo Salonen, doaim., 5–14 (Rovaniemi, Suopma: Lapland University Press, 2013).

⁴ Gč, ovdamearkka dihte: Marilyn Strathern, *Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things* (London: Athlone Press, 1999); Haraway, *Staying with the Trouble*; ja María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).

⁵ Elina Helander, "Saamelainen maailmankuva ja luontosuhde," *Beaivi Mánót -girjissä. Saamelaisten juuret ja nykyaike*, Tietolipas 164, Irla Seurujärvi-Kari, doaim., 171–182 (Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000), 175.

⁶ Elina Helander-Renvall, *Sámi Society Matters* (Rovaniemi, Suopma: Lapland University Press, 2016); Jarno Valkonen ja Sanna Valkonen, "Contesting Nature Relations of Sámi Culture," *Acta Borealia: A Nordic Journal of Circumpolar Societies* 31, nr. 1 (2014): 25–40.

⁷ *Eatnanvuloš Lottit* (Birds in the Earth), bagad. Marja Helander, 11 min., 2018.

⁸ Jarno Valkonen ja Sanna Valkonen, preant., *Viidon Sieiddit – Saamelaisen luontosuhteenvälinen äänimaisemata* / Sápmelaš luonddugaskavuođa odda skálát (Anár: Kustannus-Puntsi, 2018).

⁹ Ailu Valle, *Viidon Sieiddit* (Petrichord Records, 2019).

¹⁰ Hartley Dean, "Green Citizenship," *Social Policy and Administration* 35, nr. 5 (2001): 490–505; Andrew Dobson, *Citizenship and the Environment* (Oxford: Oxford University Press, 2003); John Barry, "Resistance is Fertile: From Environmental to Sustainability Citizenship," *girjissä Environmental Citizenship*, Andrew Dobson ja Derek Bell, doaim. (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 21–48.

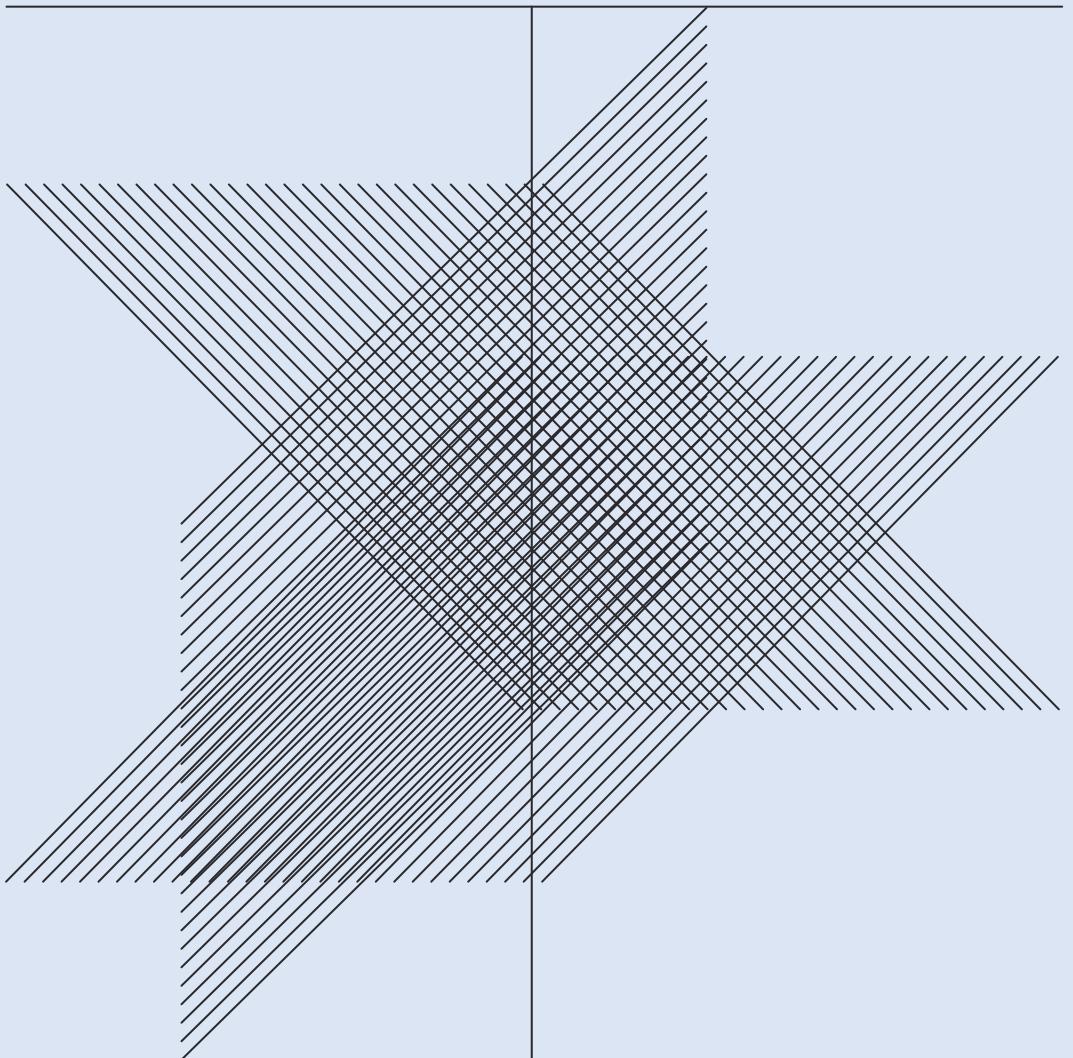
¹¹ Suvi Huttunen, Riikka Aro, Miikka Salo, ja Anni Turunen, "Ympäristökansalaisuudesta aineksia ilmastokriisin ratkaisuun?", *Versus*, Geassemánu 23., 2019, <https://www.versuslehti.fi/kriittinen-tila/ymparistokansalaisuudesta-aineksia-ilmostokriisin-ratkaisuun/>.

¹² Elina Helander ja Kaarina Kailo, *Ei alkua ei loppua – Saamelaisten puheenvuoro* (Helsingfors: Like, 1999).

¹³ Valkonen ja Valkonen, *Viidon Sieiddit*, 22.

¹⁴ Ibid., 54.

CITOYEN·NE·S DE LA PLANÈTE: L'ART SÁMI AU PRISME DE LA CITOYENNETÉ ENVIRONNEMENTALE AUTOCHTONE



Sanna Valkonen, Jarno Valkonen, Stina Aletta Aikio,
Marja Helander + Ailu Valle

Les changements climatiques sont devenus incontrôlables. La population s'accroît, et l'industrialisation, la technologisation et la consommation s'accélèrent. Les écosystèmes sont appauvris. L'environnement se dégrade de plus en plus sous l'effet du technocapitalisme. Ces récits sur notre monde actuel et sur son avenir semblent intarissables. Des scénarios de menace planétaire surgissent encore et encore, jour après jour. Ils prennent des formes nouvelles et des proportions inédites, et s'incarnent dans des thèmes nouveaux. Selon Donna Haraway, l'univers des menaces planétaires se caractérise avant tout par sa complexité et par notre conscience de l'impossibilité de concevoir quelles conditions de vie nous laisserons aux générations futures et aux autres formes de vie sur terre¹. L'enjeu devient de plus en plus complexe à mesure que les scénarios de catastrophe environnementale s'installent dans nos sociétés: nous ne savons désormais plus exactement ce qu'il faut boire et manger, quels types de déplacements sont responsables, et quel genre de consommation est acceptable sur le plan éthique, sans parler de la gestion de l'excès et du surplus. Tout cela s'est concrétisé encore davantage au cours de la pandémie de COVID-19. Celle-ci a mis en lumière la vulnérabilité des systèmes économiques et sociaux à l'échelle mondiale, et nous incite ainsi à repenser la coexistence des êtres humains avec la nature.

Yrjö Haila nous pousse à imaginer à quoi ressemblerait l'environnement par-delà cet ensemble de menaces planétaires². La culture occidentale dans son ensemble doit relever le défi de redécouvrir la nature. Car en reconnaissant sa diversité et sa présence immédiate dans nos vies et nos activités quotidiennes, nous pourrions en arriver à adopter des pratiques, des pensées et des concepts qui nous permettront de bénéficier de la nature tout en la protégeant et en la respectant³. Cela exige de chercher, de tenter et d'envisager des façons variées et multiples de voir, d'être et de penser.

À la recherche de nouveaux modes de pensée, de connaissance et d'être, nous nous tournons fréquemment vers les peuples autochtones pour sonder leur savoir sur les rapports entre les êtres humains et la nature⁴. La relation qu'ils entretiennent avec cette dernière est souvent vue comme une solution de rechange à celle, dualiste, qui a cours dans les sociétés modernes occidentales.

La vision sámie de la nature se caractérise par l'idée que celle-ci est indissociable de la culture, avec laquelle elle forme une même entité. La culture et la société sámies sont étroitement liées à l'environnement, qui fait partie intégrante de la vie du peuple et de l'espace qu'il occupe, tout en lui fournissant un cadre structurant, c'est-à-dire l'habitat concret dans lequel se déroule la vie quotidienne de ses membres. La nature assure les conditions de base pour les milieux de vie des communautés, tout en étant transformée par l'utilisation humaine⁵. Les trajectoires culturelles et naturelles s'y enchevêtrent sans distinction nette⁶. Cependant, le mode de vie des Sámi·e·s s'est aujourd'hui transformé, et est désormais basé sur les

technologies modernes, l'économie et la culture de consommation. Pour cette raison, nous ne pouvons pas toujours être conscient·e·s des multiples façons dont la nature est présente dans nos gestes de tous les jours, et de la manière dont nous-mêmes sommes présent·e·s au sein de celle-ci. Il ne s'agit pas d'un défi propre à la société sámie, mais bien d'une question plus vaste relevant de la complexité du monde et des menaces qui le guettent.

Le concept de « citoyenneté environnementale » a été employé pour tenter de mieux représenter les obligations et responsabilités des êtres humains vis-à-vis l'environnement à l'ère de la crise écologique. Dans cet article, nous réfléchissons, à l'aide du concept de citoyenneté environnementale dans ses différentes acceptations, à la relation sámie avec la nature et à sa capacité à être étendue ou adaptée au contexte de « natures lointaines ». Par cette expression, nous entendons ces dimensions de la nature qui demeurent souvent dissimulées derrière les activités de la vie quotidienne, et qui sont donc tenues pour acquises. Notre objectif est d'encourager les lecteur·trice·s de réfléchir à leur mode d'existence et à leur rapport aux natures lointaines, ainsi qu'aux obligations et responsabilités particulières des peuples autochtones envers la terre et sa biosphère. Parallèlement, nous abordons et présentons le rôle singulier de l'art, et les façons dont il peut créer de nouvelles formes de conscience et de sensibilité vis-à-vis la nature.

Le projet

Cet article se base sur le projet artistique et de recherche sámi *Viidon Sieiddit* (Espaces sacrés élargis) – *New Dimensions of the Sámi Relationship to Nature* (2016-2017), financé par la Kone Foundation. L'objectif était de redécouvrir la nature par-delà les scénarios de menace planétaire à travers l'art et la recherche sámies. Il s'agissait d'une quête de nouvelles formes de conscience et de sensibilité naturelles, ainsi que de perspectives inédites sur les relations matérielles des communautés.

Le projet *Viidon Sieiddit* est né de réflexions apparentées et parallèles menées par les participant·e·s sur le secteur minier et ses velléités de mainmise sur Sápmi. Le fait que nos objets de consommation découlent massivement de matériaux bruts extraits par l'industrie minière nous a amené·e·s à réfléchir aux valeurs morales et aux points de vue politiques qui nous ont rassemblé·e·s autour de ce projet. Nous nous sommes interrogé·e·s sur la façon dont la conscience naturelle traditionnelle des Sámi·e·s – la présence de la nature dans la vie quotidienne – et leur mode de connaissance pourraient nous sensibiliser aux natures lointaines et nourrir notre relation avec celles-ci. Quels outils théoriques pourrait-on tirer de ces savoirs afin de mieux comprendre et conceptualiser cette notion ? Le point de départ de l'analyse était l'idée que toute action humaine est profondément imprégnée de la matérialité du monde physique, sur laquelle nous dépendons et qui nous soutient.

Nous avons exploré ces questions en nous penchant sur la production sámie en matière d'art audiovisuel environnemental, de photographie, de cinéma, de rap et de recherches en sciences sociales. Par le biais de quatre sous-projets imbriqués, nous avons réfléchi aux formes que pourraient prendre de nouvelles relations sámies avec la nature. Les personnes qui ont pris part au projet sont la professeure en études sámies Sanna Valkonen, le professeur de sociologie Jarno Valkonen, l'artiste multidisciplinaire Stina Aletta Aikio, l'artiste visuelle et cinéaste Marja Helander et le rappeur Ailu Valle. Le projet a donné lieu à une exposition collective présentée au musée sámi Siida, de septembre 2018 à mars 2019, au court métrage *Eatnanvuloš Lottit* (Oiseaux dans la terre), par Marja Helander⁷, à un livre intitulé *Viidon Sieiddit*, publié en finnois et en same du Nord (2018)⁸, et à un album de rap dans cette dernière langue, *Viidon Sieiddit*, par Ailu Valle.⁹

Le projet était partiellement fondé sur des modes de savoir traditionnels sámis, où la production des connaissances est conçue comme fondamentalement narrative. Dans le cadre de ce projet, nous avons produit un savoir écologique sámi en empruntant un modèle dialogique. Dans cet article, nous abordons ces dialogues, publiés dans le livre *Viidon Sieiddit*, du point de vue de la citoyenneté environnementale, et vice versa : comment concevoir les dimensions et possibilités de la citoyenneté environnementale à partir d'une vision du monde sámie ?

La citoyenneté environnementale

Le concept de citoyenneté environnementale est apparu dans le milieu de la recherche dans les années 1990, d'abord employé dans le domaine des sciences sociales environnementales¹⁰. Selon cette théorie, la notion de citoyenneté s'étend de la relation entre l'individu et l'État-nation pour englober les rapports entre l'individu et la communauté à l'échelle mondiale. Le développement d'une citoyenneté environnementale est perçu comme une sensibilisation de l'individu à des enjeux environnementaux, ainsi que comme un engagement actif envers l'adoption de comportements responsables, tant à travers les choix de consommation quotidienne que sur le plan des gestes accomplis dans le domaine public. Ainsi, tant le désir de l'individu d'apporter sa contribution que sa capacité à agir sont des prérequis pour la citoyenneté environnementale. Andrew Dobson définit le concept de façon plutôt littérale, c'est-à-dire comme une *citoyenneté de l'environnement*, dans la mesure où ladite citoyenneté n'est pas simplement rattachée à la zone géographique d'un État-nation, mais que la sphère de responsabilité des citoyen·ne·s s'étend à l'ensemble de la nature à l'échelle planétaire.

Suvi Huttunen, Riikka Aro, Miikka Salo et Anni Turunen notent que l'essentiel de la citoyenneté environnementale tend à se cantonner à l'échelle des activités bancales de tous les jours des individus se souciant

de l'environnement. Les auteur·trice·s en appellent à une analyse plus précise afin de définir plus clairement ce que signifie la citoyenneté dans le contexte environnemental. En se basant sur une revue de la littérature, ils ont établi cinq axes à travers lesquels il devient possible de réfléchir à ce qui constitue l'essentiel de la notion : 1) droits et responsabilités, 2) champ d'action, 3) sphère d'action, 4) qualités des individus et 5) relation avec la nature¹¹.

Dans la partie qui suit, nous nous penchons sur la citoyenneté environnementale du point de vue de notre projet. Sur la base des cinq axes énoncés plus haut, nous avons sélectionné dans le livre *Viidon Sieiddit* des citations de trois artistes sámi·e·s : Stina Aletta Aikio, Marja Helander et Ailu Valle. Au cœur de cet ouvrage se trouvent trois dialogues entre chercheur·euse·s et artistes qui visent à incarner le savoir au sein du système de connaissances sámi, tel que défini par Elina Helander et Kaarina Kailo. Celles-ci avancent que pour les Sámi·e·s, le dialogue et le récit sont des formes de recherche du savoir, tout autant que des modes de production de connaissances. Elles permettent d'échafauder une théorie de la relation à la nature des Sámi·e·s, sans pour autant situer ce savoir au sein d'un cadre interprétatif préalable ni l'analyser en tant que données¹². Parallèlement, le livre fournit un contexte à l'exposition *Viidon Sieiddit* et représente une quête et une exploration des limites et du potentiel des relations nature-culture à travers des épistémologies sámies. Cet article ne cherche pas à analyser la pensée exprimée par les artistes. Nous nous contentons de présenter les citations telles quelles et de les laisser ouvertes à interprétation. Par ce geste, nous tentons de reproduire le mode de connaissance sámi.

Pensées d'artistes

Droits et responsabilités

Quelles sortes de droits, de responsabilités ou de devoirs ont les artistes envers l'environnement, en tant que Sámi·e·s ? Existe-t-il des responsabilités proprement sámies ?

Ailu Valle : « J'éprouvais un profond sentiment de stress ethnique, et je ressentais le besoin impérieux d'y faire quelque chose. Il me fallait ramener à l'avant-scène, en particulier auprès de la jeune génération sámie, la tradition de l'enracinement profond dans la nature et dans l'essence de la pensée philosophique, avant que celle-ci ne soit enterrée par la rumeur du capitalisme et de la facilité apparente¹³. »

Stina Aletta Aikio : « Notre monde d'autrefois était composé seulement de la nature et de nos interactions avec celle-ci. Mais maintenant que nous sommes conscient·e·s de l'existence de la planète entière, nous ne pouvons plus nous détourner de ce savoir. Notre connaissance antérieure de la nature était indissociable d'une notion restreinte de

la réalité, que nous percevions comme une chose que l'être humain pouvait concevoir et sur laquelle il pouvait agir. De nos jours, alors que nous vivons avec une conscience planétaire, nous étendons notre sentiment de responsabilité à l'échelle mondiale, qui est lié, avant tout, à notre rôle en tant que consommateur·trice·s (car c'est ainsi que le monde est fait aujourd'hui). Mais il y a d'autres responsables aussi, notamment les grandes entreprises, qui devraient assumer une part de responsabilité beaucoup plus grande que les consommateur·trice·s individuel·le·s¹⁴. »

Marja Helander : « J'ai créé mes images de mines à partir de ma prise de conscience du fait que l'électronique moderne repose entièrement sur les produits miniers, tout en produisant des déchets du même type. Les téléphones cellulaires, les ordinateurs portables, les consoles de jeux – tout cela requiert différents métaux pour fonctionner, dont l'or, qui est l'un des pires polluants. Pour extraire les 0,03 gramme d'or qui entrent dans la fabrication du circuit imprimé d'un téléphone cellulaire, on génère au moins une centaine de kilos de déchets¹⁵. »

Champ d'action

Tel que mentionné plus haut, la citoyenneté environnementale suppose de nouveaux droits et devoirs qui se rapportent non seulement aux États-nations et à l'environnement local, mais bien à la planète entière. Cet aspect est bien illustré par les citations présentées ci-dessus. Les artistes qui ont pris part au projet envisagent ces questions à partir de larges perspectives :

Marja Helander : « L'humanité a une seule planète à habiter, puisque nous ne déménagerons pas sur Mars dans un avenir rapproché. Peu importe à quel point nous protégeons notre environnement dans Sápmi, nous faisons partie d'une entité plus vaste, et les changements qu'elle subit touchent aussi notre milieu rapproché. Et le pire là-dedans, c'est que nous contribuons à provoquer ces changements¹⁶. »

Stina Aletta Aikio : « On ne peut pas supposer qu'un·e Sámi·e qui a vécu il y a un siècle pensait à la l'élevage bovin au Brésil. Nous sommes aujourd'hui devant la tâche insurmontable de prendre en considération l'ensemble de la nature existante – et c'est impossible, personne ne peut le faire. Il y a des espèces qui s'éteignent à tout moment, des espèces dont nous n'avons jamais entendu parler, et nous sommes responsables de choses et d'êtres dont nous ignorons tout, ce qui est effrayant¹⁷. »

Ailu Valle : « Le capitalisme mondial exige que chaque individu consomme, ce qui dissimule notre relation à la nature derrière des rideaux infinis. Les consommateur·trice·s s'égarent dans une mentalité où tout est fabriqué à leur place, sans qu'ils et elles comprennent la chaîne qui leur amène les produits, et comment ils et elles en viennent à les posséder¹⁸. »

Sphère d'action

Ici, l'expression *sphère d'action* renvoie à l'espace où se pratique la citoyenneté environnementale. S'exerce-t-elle dans la sphère privée – chez soi – ou dans la sphère publique, notamment sur l'arène politique ?

Ailu Valle : « J'ai le choix : soit j'enfreins une loi récente et ridicule du point de vue de la nature et de la relation traditionnelle avec l'environnement, et je procède directement, c'est-à-dire que je pêche la quantité de poisson qu'il me faut ; soit je cède et je prends ma voiture pour aller chercher du poisson d'élevage dans un magasin, du poisson importé d'un pays voisin en passant par un détour d'un millier de kilomètres imposé par la logistique des transports, du poisson emballé dans du plastique nocif et bourré d'antibiotiques¹⁹. »

Stina Aletta Aikio : « Pourquoi acheter des quantités folles de vêtements remplaçables chez H&M, quand nous pourrions acheter des vêtements "occidentaux" dans des friperies et investir davantage dans des gáktis (robes sámies) et d'autres vêtements traditionnels, qui sont irremplaçables pour nous et qui maintiennent en vie notre culture et notre savoir-faire traditionnel²⁰? »

Ailu Valle : « En 2017, la lutte des habitants de Standing Rock, aux États-Unis, a été diffusée en direct sur Facebook et visionnée par de nombreuses personnes assises sur leur sofa, dans le confort de leur foyer. Je faisais moi-même partie de ceux et celles qui publiaient ces vidéos et ces mises à jour sur les réseaux sociaux. Je partageais ces images avec mes ami·e·s Facebook, qui sont en fin de compte très peu au fait des enjeux liés à l'utilisation du territoire que doivent affronter les peuples autochtones²¹. »

Qualités des individus

L'expression *qualités des individus* renvoie ici aux vertus que doivent posséder les citoyen·ne·s. Huttunen et ses collègues se sont intéressé·e·s à la manière dont la citoyenneté environnementale, en particulier lorsqu'elle est envisagée comme une forme de militantisme politique, illustre les vertus traditionnellement prêtées aux bon·ne·s citoyen·ne·s : la discipline personnelle, la loyauté et l'attachement à des principes²². Le sens de l'équité, la bienveillance et l'empathie sont également considérés comme des vertus associées à la citoyenneté environnementale.

Ailu Valle : « D'après la philosophie des peuples autochtones, nous avons une dette envers la nature pour toute la durée de notre vie. Cela signifie que lorsque nous venons au monde, nous allons un jour le quitter, et que c'est ainsi que nous faisons place aux générations futures. C'est le cycle de la vie²³. »

Stina Aletta Aikio : « Il est plus facile pour moi de penser à la responsabilité mondiale et à celle envers les autres – par exemple, pour les autres peuples autochtones et leur environnement – lorsque je songe à mon amour de mon propre habitat. Je pense que si une mine venait s'installer

chez moi, le fondement même de mon existence s'écroulerait... et c'est pourquoi je souhaite agir de telle sorte que personne d'autre n'ait à souffrir de la destruction de son milieu de vie²⁴. »

Relation avec la nature

Ailu Valle : « La relation sámie avec la nature, c'est boire de l'eau à partir d'une guksa (tasse en bois traditionnelle) fabriquée par nous-mêmes ou par un·e ami·e. La relation sámie avec la nature, c'est manger du renne abattu par nous-mêmes ou par un membre de notre famille. La relation sámie avec la nature, c'est porter une beaska (un manteau en fourrure de renne) faite par soi-même ou par un·e proche. La relation sámie avec la nature, c'est se servir de soljus (broches traditionnelles sámies), mais aussi des boutons d'une ceinture, dont les matériaux viennent de partout dans le monde, ou encore d'un cellulaire ou d'un ordinateur pour consulter les prévisions météo. La relation sámie avec la nature, c'est aussi un éleveur de rennes qui achète la meilleure motoneige qui soit, ou une camionnette, un VTT ou un tracteur, et qui échange ses véhicules usagés contre des neufs lorsqu'ils ne servent plus. Le traditionnel et le moderne s'enchâssent de multiples façons différentes²⁵. »

Conclusion

La culture et la société sámies dépendent fortement de la nature et nécessitent des régions suffisamment vastes pour pratiquer l'élevage de rennes et d'autres activités de subsistance fondées sur l'environnement. Ces territoires se trouvent également au fondement de nombreux savoir-faire traditionnels, ainsi que de la diversité linguistique qui nous caractérise. La relation avec la nature et l'interaction avec celle-ci, ainsi qu'avec les milieux de vie étroitement liés à l'existence quotidienne, constituent la base de la société et du mode de vie sámis. D'importants changements imposés par l'extérieur se ressentent dans les environnements naturels de Sápmi, qui transforment à leur tour la culture sámie et l'existence même du peuple. Parallèlement, nous avons tou·te·s, y compris les Sámi·e·s, une forme de rapport avec d'autres natures, situées dans un ailleurs lointain. Le fait qu'il n'y a pas de mines sur notre territoire ne signifie pas qu'il n'y en aura pas ailleurs. Son emplacement futur pourrait se trouver dans une zone dont les habitant·e·s n'ont pas la possibilité ou les ressources nécessaires pour influencer le cours de leur existence sur le territoire : la mine pourrait détruire leur milieu de vie.

Le projet *Viidon Sieiddit*, dont découle cet essai, est une tentative de repenser la relation sámie avec la nature en cette époque où l'on se préoccupe de plus en plus de l'environnement à l'échelle planétaire. Notre objectif a été de sensibiliser la population au fait qu'en tant que Sámi·e·s – et comme peuples autochtones – nos responsabilités ne se restreignent plus à nos communautés géographiques ni à l'État-nation, mais s'étendent



51

Marja Helander
Birds in the Earth, 2018



52

Marja Helander
Birds in the Earth, 2018

désormais à l'ensemble de l'écosystème, à toute la planète. Nous sommes responsables des natures lointaines – et des peuples qui y vivent – même si nous ne les connâtrons sans doute jamais. En tant que peuple autochtone, notre engagement et nos responsabilités envers la nature et le territoire s'appliquent à l'ensemble des natures et des territoires, et au climat de la Terre. Comment pourrions-nous mettre en valeur les savoirs autochtones, et comment pourrions-nous traduire l'idée d'une responsabilité envers la Terre en une action mondialement responsable ?

Traduit de l'anglais par Luba Markovskia

Annexe : œuvres créées dans le cadre du projet

L'un des fruits de ce projet a été l'exposition *Viidon Sieiddit*, qui s'est tenue au musée sámi Siida, à Inari, en Finlande, d'octobre 2018 à mars 2019. Certaines des œuvres ont été également exposées ailleurs.

Premier sous-projet

Stina Aletta Aikio, *Čierusbeahci / Itkumänty / The Weeping Pine*

Čierusbeahci entre en dialogue avec les façons dont la nature communique, avec la parole des plantes et les interventions humaines, telles que l'industrie minière et la consommation. L'œuvre imagine comment les effets de la culture de consommation pourraient se faire ressentir concrètement dans la nature.

Deuxième sous-projet

Marja Helander, *Sápmelaš luoddugaskavuođa visuálalaš horisontat / Saamelaisen luontosuhteen visuaaliset horisontit / The Visual Horizons of the Human-Nature Relationship among the Sámi*

Ce sous-projet cherche une manière nouvelle de circonscrire les pratiques matérielles et ancrées dans différents territoires qui caractérisent la relation des Sámi·e·s avec la nature à travers la photographie et les œuvres vidéo.

1. Série photographique: *Davvi / Pohjoinen / The North*

Davvi se penche sur la relation fondamentale entre l'industrie minière et les niveaux de vie contemporains en regard des répercussions que comporte l'activité minière sur le fragile environnement nordique. Helander aborde également ce sujet à travers une série d'autoportraits, où elle explore une vieille croyance sámie selon laquelle l'être humain est en mesure de prendre une forme animale.

2. Court métrage: *Eatnanvuloš lottit / Maan sisällä linnut / Birds in the Earth*

Eatnanvuloš lottit est un court métrage qui emploie la danse comme procédé narratif. Les sœurs sámies Birit et Katja Haarla dansent à travers

les villages de Sápmi, les territoires perdus, en direction de Helsinki, où se prennent les décisions.

Troisième sous-projet

Jarno Valkonen : *Luondukultuvrralaš leahkkin – rásseráidu / Luontokultuurinen oleminen – kukkasarja / Nature-Cultural Being—A Floral Series*
Ce sous-projet consiste en une œuvre en trois parties qui vise à sensibiliser la population à la façon dont la société et la culture sont depuis toujours étroitement liées aux processus naturels. Tous les êtres cohabitent dans un monde partagé, et ainsi, à travers les gestes qu'ils posent, engendrent les conditions d'existence des autres.

1: Installation vidéo : *Eallin lea moivi / Elämä on sotku / Life Is a Mess*

Scénario : Jarno Valkonen

Réalisation technique : Antti Pakkanen

Voix : Raquel Rawn, Niilo Rasmus, Ailu Valle

2: Une installation avec des tasses : *Gii berošta, gii atná ávvira? / Ketä kiinnostaa, kuka välittää? / Whose Cup of Tea?*

Auteur et réalisateur : Jarno Valkonen

3: Œuvre photographique : *Ealli jápmán / Elävä kuollut / Living Dead*

Scénario : Jarno Valkonen

Direction technique et photographie : Antti Pakkanen

Quatrième sous-projet

Ailu Valle, *Sápmelaš luonddugaskavuođa jietnaduovdagat / Saamelaisen luontosuhteen äänimaisemät / The Soundscapes of the Sámi Relationship with Nature*

1. Ailu Valle et Raquel Rawn, *Itgo don fuobmá? / Etkö sinä huomaa? / Don't You Notice?*

Ce sous-projet examine les dimensions de la relation sámie avec la nature à travers le rap et le spoken word. L'œuvre a été créée à partir d'un assemblage de spoken word et de joik en same du Nord, fusionné avec des paysages sonores constitués d'échantillons de sonorités naturelles.

2. Parution de l'album *Viidon sieiddit*

Cet album combine le rap et le trap modernes avec les univers sonores du spoken word et du joik de Raquel Rawn et d'Ailu Valle. Les producteurs des différentes pistes de rap sont le DJ inuit groenlandais Uyarakq, le Sámi-Lule 169, et Tatu A et Tumma, basés à Oulu. Parmi les thématiques abordées sur l'album, l'on retrouve la crise climatique, les liens de toute action humaine avec la nature, et la velléité humaine de contrôler la nature et le temps.

¹ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

² Yrjö Haila, *Retkeilyn rikkaus. Luonto ympäristöhuolen aikakaudella*, Helsinki, Kustannus Oy Taide, 2004, p. 8-9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.* Voir aussi l'introduction de Jarno Valkonen à l'ouvrage Jarno Valkonen et Toivo Salonen (dir.), *Reittejä luontosuhtheeseen*, Rovaniemi, Lapland University Press, 2013, p. 5-14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Voir par exemple Marilyn Strathern, *Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*, Londres, Athlone Press, 1999; Haraway, *Staying with the Trouble*; et Maria Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Huttunen et al., « Ympäristökansalaisuudesta aineksia ilmastokriisiin ratkaisuun? »

²³ Valkonen et Valkonen, *Viidon Sieiddit*, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ Elina Helander, « Saamelainen maailmankaava ja luontosuhde », dans Irja Seurujärvi-Kari (dir.), *Beaivi Mánát. Saamelaisten juuret ja nykyaika*, Tietolipas n°164, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000, p. 175.

⁶ Elina Helander-Renvall, *Sámi Society Matters*, Rovaniemi, Lapland University Press, 2016; Jarno Valkonen et Sanna Valkonen, « Contesting Nature Relations of Sámi Culture », *Acta Borealia: A Nordic Journal of Circumpolar Societies* n°31, vol. 1, 2014, p. 25-40.

⁷ *Eatnanvuloš Lottit* (Oiseaux dans la terre), réal. Marja Helander, 11 min., 2018.

⁸ Jarno Valkonen et Sanna Valkonen (dir.), *Viidon Sieiddit – Saamelaisen luontosuhteen uudet mittasuhheet / Sápmelaš luonddugaskavuoda odda skálat*, Inari, Kustannus-Puntsi, 2018.

⁹ Ailu Valle, *Viidon Sieiddit*, Petrichord Records, 2019.

¹⁰ Hartley Dean, « Green Citizenship », *Social Policy and Administration* n°35, vol. 5, 2001, p. 490-505 ; Andrew Dobson, *Citizenship and the Environment*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; John Barry, « Resistance is Fertile: From Environmental to Sustainability Citizenship », dans Andrew Dobson et Derek Bell (dir.), *Environmental Citizenship*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006, p. 21-48.

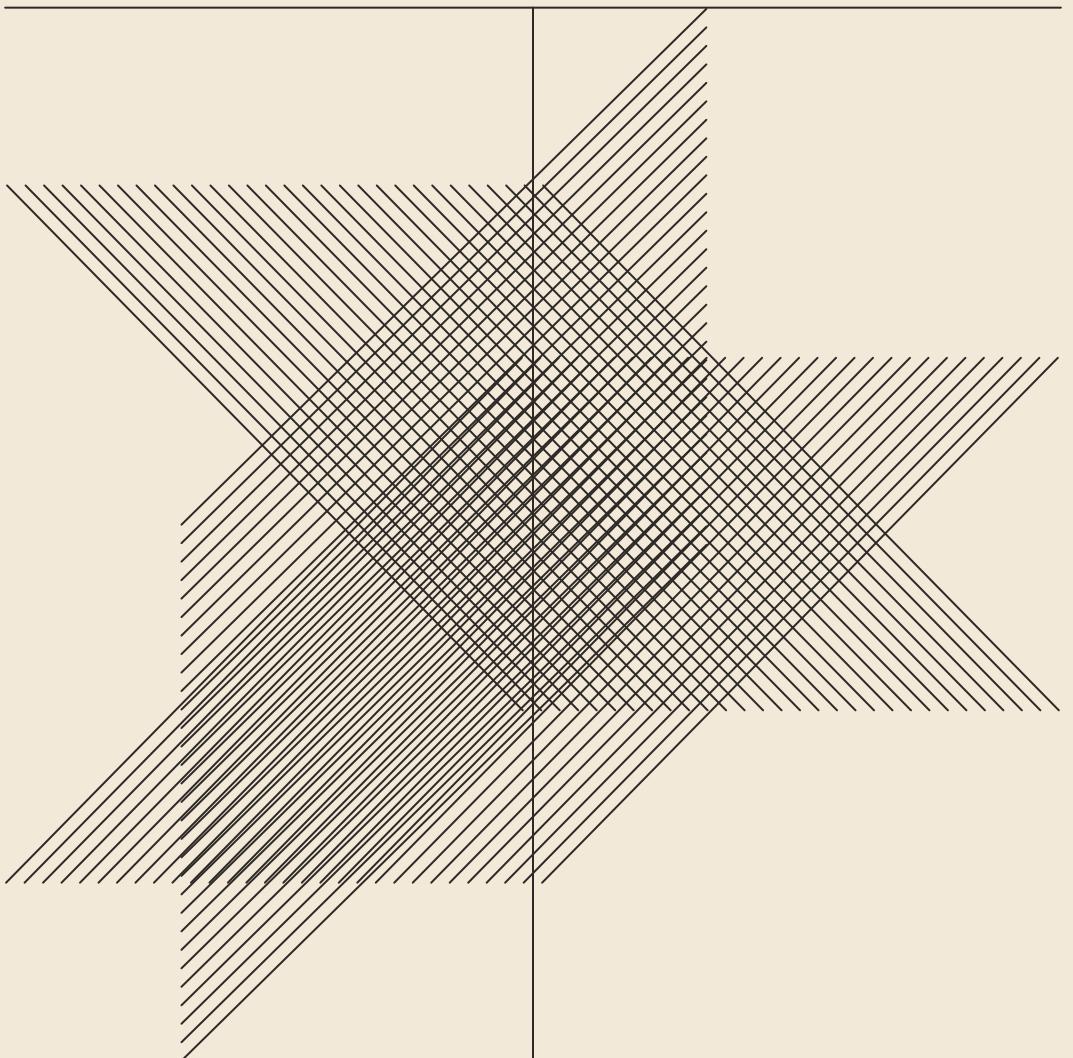
¹¹ Sivi Huttunen, Riikka Aro, Miikka Salo et Anni Turunen, « Ympäristökansalaisuudesta aineksia ilmastokriisiin ratkaisuun? », *Versus*, 23 juin 2019, <https://www.versuslehti.fi/kriittinen-tila/ymparistokansalaisuudesta-aineksia-ilmostokriisiin-ratkaisuun/>.

¹² Elina Helander et Kaarina Kailo, *Ei alkua ei loppua – Saamelaisten puheenvuoro*, Helsinki, Like, 1999.

¹³ Valkonen et Valkonen, *Viidon Sieiddit*, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

CITIZENS OF THE GLOBE: SÁMI ART ENVISIONING INDIGENOUS ENVIRONMENTAL CITIZENSHIP



Sanna Valkonen, Jarno Valkonen, Stina
Aletta Aikio, Marja Helander + Aili Valle

Climate change is out of control. Accelerating industrialization, technologization, consumption, and population growth. Ecosystems left impoverished. Advancing environmental degradation through technocapitalism. It feels like there is no end to such narratives about our current world and its future. Scenarios of planetary threats emerge again and again, day after day. They assume new forms and new proportions, and emerge through new themes. According to Donna Haraway, the world of planetary threats is, above all, characterized by complexity and our awareness of the fact that we cannot know with certainty what kinds of living conditions we will leave to future generations and other life forms on planet Earth.¹ The issue is growing ever more complex as scenarios of environmental threat are increasingly integrated into our societies: it is no longer clear what we should eat and drink, what means of travel and transport are sustainable, and what kinds of commodities are ethically acceptable to consume, not to mention the question of dealing with all the excess and surplus. All of this has now come to the view even more concretely during the global COVID-19 pandemic. The pandemic has underlined the vulnerability of economic and social systems across the world and, thus, challenges us to rethink the coexistence of humanity and nature.

Yrjö Haila urges us to consider what nature could look like behind, or beyond, this assemblage of planetary threats.² Discovering nature is a challenge for Western culture as a whole because, by identifying and acknowledging the diversity and immediate presence of nature in everyday human life and activity, we may be able to come to grips with the practices, thoughts, and concepts by which human beings make use of, protect, and respect nature.³ This requires searching for, testing, and envisioning diverse, multifaceted ways of knowing, thinking, and being.

When seeking possibilities for novel thinking, knowing, and being, we often turn to Indigenous peoples, examining their human-nature relationship and knowledge.⁴ Indigenous peoples' relationship with nature is seen as an alternative to the modern, dualistic human-nature relationship manifest in Western societies.

The Sámi relationship with nature is characterized by the idea of nature and culture as one entity. Nature, with which the Sámi culture and society are deeply intertwined, forms a part of, and provides a structure for, the people's local lifeworld—that is, the practical environment in which people live their daily lives. Nature has provided the basic conditions for the lifeworlds of communities, even as it is transformed through human use.⁵ Cultural and natural trajectories have intertwined without a sharp distinction between nature and culture.⁶ The Sámi way of life has changed, however, and is currently based on modern technology, economy, and consumer culture. This being the case, it is no longer always possible to become and remain aware of the many forms in which nature is present in our everyday actions and we, in turn, are present in nature. This is

not a challenge faced by the Sámi society alone, but a broader question entangled in the complexity of the world and the threats that confront it.

The concept of “environmental citizenship” has been used in attempts to render manageable the human being’s obligations and responsibilities vis-à-vis the environment in the age of ecological crisis. In this article, we reflect upon—through the concept of environmental citizenship and its various dimensions—the Sámi relationship with nature and its scalability, or adaptability, to the context of distant natures. By *distant natures*, we mean such dimensions of nature that often remain hidden behind the practices of everyday life and thus are taken for granted. Our aim is to encourage the reader to reflect on our way of life and our relationship with distant natures, as well as on the particular obligations and responsibilities of Indigenous peoples toward the Earth and its biosphere. At the same time, we think through and render visible the special role and significance of art in creating new kinds of awareness of and sensitivity toward nature.

The Project

This article builds on the Sámi art and research project *Viidon Sieiddit* (Widened Sacred Places)—*New Dimensions of the Sámi Relationship to Nature* (2016–17), funded by the Kone Foundation. The purpose of the project has been to rediscover nature behind the planetary threat scenarios by means of Sámi research and art. The project sought new forms of Sámi nature consciousness and sensitivity toward nature as well as new perspectives on the material relations of communities.

The *Viidon Sieiddit* project originated in similar and simultaneous reflections by the project participants upon mining and that industry’s aspiration to gain a foothold in Sápmi. The awareness of how the commodities we consume every day depend on raw materials extracted by the mining industry led us to reflect, as well, on the moral values and political views that brought this project’s participants together. We set out to think through how the traditional Sámi nature consciousness—the presence of nature in everyday life—and the Sámi way of knowing could help us increase awareness of and inform our relationship with distant natures. What kinds of theoretical tools could it provide, to better understand and conceptualize this relation? The starting point of the analysis was the idea that human action is thoroughly permeated and supported by, and dependent on, the materiality of the physical world.

This we explored through Sámi environmental audiovisual art, Sámi photography and filmmaking, Sámi rap music, and Sámi social scientific research. Via four overlapping sub-projects, we aimed to reflect upon what new parameters for Sámi nature relations might look like. The members of the project are professor of Sámi research Sanna Valkonen, professor of sociology Jarno Valkonen, multidisciplinary artist Stina Aletta Aikio,

visual artist and filmmaker Marja Helander, and rap artist Ailu Valle. The outcomes of the project were a group art exhibition, on display at the Sámi Museum Siida from September 2018 to March 2019; a short film, *Eatnanvuloš Lottit* (Birds in the Earth), by Marja Helander;⁷ a book, titled *Viidon Sieiddit*, published in Finnish and North Sámi (2018);⁸ and *Viidon Sieiddit*, a rap album in North Sámi by Ailu Valle.⁹

The project was based in part on the traditional Sámi method of knowing, in which knowledge production is understood as narrative by nature. In this project, we produced Sámi ecological knowledge using a dialogical model. In this article, we approach these dialogues, published in the *Viidon Sieiddit* book, from the perspective of environmental citizenship, and vice versa: how, we ask, might we understand the different dimensions and possibilities of environmental citizenship from a Sámi world perspective?

Environmental Citizenship

The concept of environmental citizenship emerged into scholarly discussion in the 1990s, from the environmental social science field.¹⁰ In the theory of environmental citizenship, the scope of the concept of citizenship is expanded from the relationship between the individual and the nation-state to encompass the relationship between the individual and the global community. The formation of environmental citizenship is seen as requiring sensitization of the individual to environmental concerns, as well as active involvement in pursuing environmentally sound goals, both through everyday consumption choices as well as actions taken in the public domain. Thus, both the desire and the ability, on the individual’s part, to pursue environmentally sound goals are prerequisites for environmental citizenship. Andrew Dobson defines environmental citizenship quite literally as *citizenship of the environment*, in the sense that citizenship is not tied merely to the geographical area of a nation-state but that nature, at the global scale, enters into the sphere of the citizen’s responsibilities.

Suvi Huttunen, Riikka Aro, Miikka Salo, and Anni Turunen point out that the substance of environmental citizenship tends to remain at the level of the mundane, everyday activities of individuals as they voluntarily care about the environment. The authors call for a more precise analysis in order to bring some clarity as to what citizenship might actually mean in the context of the environment. Drawing from the research literature, they define five dimensions through which we may reflect on what constitutes the basic substance of environmental citizenship: 1) rights and responsibilities, 2) field of action, 3) sphere of action, 4) qualities of actors, and 5) relation to nature.¹¹

In what follows, we address environmental citizenship from the perspective of our project. Based on the five dimensions of environmental

citizenship mentioned above, we have selected quotes by three Sámi artists—Stina Aletta Aikio, Marja Helander, and Ailu Valle—from the *Viidon Sieiddit* book. Three dialogues between scholars and artists form the core of the work. These dialogues seek to embody knowing along the lines of the Sámi knowledge system as understood by Elina Helander and Kaarina Kailo, who maintain that, for the Sámi, dialogue and narrative are ways of seeking knowledge, but they are also ways of producing knowledge and building a theory of the Sámi nature relationship without situating that knowledge within a prior interpretive framework and without analyzing it as data.¹² Simultaneously, the book provides background to the *Viidon Sieiddit* art exhibition and represents an effort at searching for and probing the limits and possibilities of nature-culture relationships through Sámi methods of knowing. This article does not seek to analyze the insights attained by the artists; rather, we let the quotes speak for themselves and leave them open to multiple interpretations. This act represents our attempt to trace the Sámi way of knowing.

Artists' Insights

Rights and Responsibilities

What kinds of rights and responsibilities or duties toward the environment do the artists, as Sámi, bring forth? Are there particular Sámi responsibilities?

Ailu Valle: “I experienced a strong sense of ethnostress; my internal need to do something about things was compelling. I had a need to bring forth, especially for the young Sámi generation, the Sámi tradition of being deeply rooted in nature and in the essence of philosophical thinking before it gets drowned under the rumble of capitalism and ostensible convenience.”¹³

Stina Aletta Aikio: “Our world previously consisted of the nature near us and our interactions with it. As we now have awareness of the existence of the global world, we cannot exclude that knowledge anymore. Our previous knowledge of nature has been intertwined with a restricted notion of reality, something that a human can comprehend and act upon. Now that we live in the midst of a global consciousness, we may also move toward global responsibility, and this relates, foremost, to our role as consumers (because this is how the world is constructed these days). But there are other actors, too: for example, big corporations, whose responsibilities ought to be considerably greater than the individual consumer’s.”¹⁴

Marja Helander: “I have used, as a starting point for my images of mines, the realization as to how much, for example, modern electronics rely on mining products and produce mining waste at the same time. Cell-phones, laptops, game consoles—all of these require thirty different kinds



53

Jarno Valkonen
Whose Cup of Tea?, 2018



54

Jarno Valkonen
Elävä Kuollut, 2018

of metals to function, of which gold is one of the most severe polluters. For the 0.03 grams required to make a circuit board for a cellphone, at least one hundred kilograms of waste are produced by the mine.”¹⁵

Field of Action

As mentioned above, environmental citizenship means new rights and new duties, and these relate not only to nation-states and local environments but to the globe as a whole. This point is well-illuminated by the quotes presented above. The artists of the project ponder these issues from broad perspectives:

Marja Helander: “Humankind has only this one planet to inhabit, since we are not moving to Mars in the near future. No matter how much we may protect our environment in Sápmi, we are a part of a larger entity, and the changes that happen in that entity also concern our nearer environment. And the worst part is that we participate in causing these changes.”¹⁶

Stina Aletta Aikio: “We can’t assume that a Sámi person who lived a hundred years ago thought about beef production in Brazil. It feels simply impossible that nowadays you have to consider the entire existence of nature—and we can never understand the entire existence, no one can. There are species dying of extinction all the time, species we have never even heard of, and we have responsibility for things we actually know nothing about, which is frightening.”¹⁷

Ailu Valle: “Global capitalism needs every individual to consume, which causes our relationship with nature to be hidden behind endless curtains. The consumer gets lost in a shopping mentality wherein everything is made for them, without understanding the chain that has placed the products before them and how they have themselves ended up with these products.”¹⁸

Sphere of Action

Here, the expression *sphere of action* refers to the sphere in which environmental citizenship is practised. Is it practised in the private sphere—in the household—or in public arenas such as politics?

Ailu Valle: “Either I break this recently legislated law, a law that is ridiculous from the point of view of nature and the traditional nature relationship, and use the straightforward impact model, meaning I fish the required amount of fish. Or, alternatively, I submit to fetching farmed fish from a store by car, fish that has been imported from a neighbouring country via a detour of a thousand kilometres because of the technicalities of transportation, and has been packed in harmful plastic and is filled with antibiotics.”¹⁹

Stina Aletta Aikio: “Why do we have to buy ridiculous amounts of expendable H&M clothing? We can buy ‘Western’ clothing from thrift

stores and invest more in gáktis (Sámi dresses) and other traditional Sámi clothing, which are not expendable for us and which maintain our culture and the knowledge of our traditional skills.”²⁰

Ailu Valle: “In 2017, the local peoples’ fight at Standing Rock, in the U.S., was transmitted to many people on their home sofas through unfiltered Facebook live videos. I, myself, was part of sharing these videos and updates through social media to my Facebook friends, who really have little connection to the land use challenges that Indigenous peoples face.”²¹

Qualities of Actors

The expression *qualities of actors* here refers to citizen virtues: in other words, the desirable qualities that citizens have or are supposed to have. Huttunen et al. discuss how environmental citizenship, particularly understood as political activism, exemplifies the traditional virtues of a good citizen such as self-discipline, loyalty, and devotion to principles.²² Fairness, care, and empathy are also considered as virtues associated with environmental citizenship.

Ailu Valle: “According to the life philosophy of Indigenous peoples, we are indebted to nature for our lives. This means that when you are born into this world, you shall also leave it someday, and that is how you make room for the next generation. This is how life’s circulation works.”²³

Stina Aletta Aikio: “It is easier for me to think about global responsibility and responsibility for somebody else—for example, for other Indigenous peoples and their surroundings—when I think about my love for my own home surroundings. I think that if a mine came to my home, the basis of my life would collapse... And that is why I wish to act in such a way that no one else would have to suffer from the destruction of their home either.”²⁴

Relation to Nature

Ailu Valle: “The Sámi nature relationship is drinking water from a guksa (traditional wooden cup) made by oneself or by one’s friend. The Sámi nature relationship is eating reindeer that you, or your relative, has slaughtered. The Sámi nature relationship is using a beaska (reindeer fur coat) made by yourself or by your relative. The Sámi nature relationship, also, is using traditional soljus (Sámi brooches), or buttons of a belt, the materials of which come from all over the world, or using a cellphone or a computer to see what the weather will be like. The Sámi nature relationship is also a reindeer herder buying the best possible snowmobile, a van, an all-terrain vehicle, or a tractor, and trading their used vehicles for new ones when they no longer serve the purpose. The traditional and the modern are intertwined in multiple different ways.”²⁵

Conclusion

The existence of Sámi culture and society depends strongly upon nature and on areas of land sufficiently large to practice reindeer herding and other nature-based livelihoods, and which, simultaneously, are foundational to many traditional skills and knowledge, as well as to language diversity. The relationship to, and interaction with, nature and living environments that are immediately present in everyday life constitute the foundation of the Sámi society and way of life. Major changes inflicted by the outside are felt in the natural environments of Sápmi, which, in turn, transform the Sámi culture and existence. At the same time, all of us—including the Sámi—bear some relation to other natures somewhere off in the distance. The fact that a mine is not established on our land does not preclude the possibility of it being established elsewhere. Its future site may well be in an area in which the local inhabitants have no possibilities or resources to influence the course of their existence on that land: the mine may or may not destroy their living environment.

The project *Viidon Sieiddit*, of which this essay is a part, is an attempt to reimagine the Sámi relationship with nature in the era of concern over the global environment. Our aim has been to raise awareness about the fact that, as Sámi—and as an Indigenous people—our responsibilities are no longer restricted to our home communities or to the nation-state but to the whole ecosystem, the whole planet. We are responsible for distant natures—and the peoples living in those natures—even as they may well remain unknown to us. As an Indigenous people, our commitments and responsibilities toward nature and land apply to all the natures and lands, and to the climate of the Earth. How, we ask, might we scale up Indigenous knowledge and how might we translate the idea of responsibility for the Earth into globally responsible action?

Appendix: Artworks of the Project

One of the project outcomes was the exhibition *Viidon Sieiddit*, hosted by the Sámi Museum Siida, in Inari, Finland, from October 2018 to March 2019. Some of the works have been displayed elsewhere as well.

First Sub-Project

Stina Aletta Aikio, *Čierusbeahci / Itkumänty / The Weeping Pine*

Čierusbeahci enters into dialogue with nature's ways of communicating, speech of plants, and human interventions such as mining activities, industry, and consumption. The work envisions how the impact of consumer culture could be concretized in nature.

Second Sub-Project

Marja Helander, *Sápmelaš luoddugaskavuođa visuálalaš horisonttat / Saamelaisen luontosuhteen visuaaliset horisonttit / The Visual Horizons of the*

Human-Nature Relationship among the Sámi

This sub-project seeks a novel approach to outlining the multilocal, material linkages and practices of the human-nature relationship among the Sámi through photography and video art.

1. Photography series: *Davvi / Pohjoinen / The North*

Davvi addresses the compelling relationship between the mining industry and the contemporary standard of living vis-à-vis general environmental concern about mining's impact on the fragile northern environment. Helander also approaches her theme in the form of a series of self-portraits, through which she examines an old Sámi belief according to which the human being possesses the ability to assume animal form.

2. Short film: *Eatnanvuloš lottit / Maan sisällä linnut / Birds in the Earth*

Eatnanvuloš lottit is a short film employing dance in its narration. Sámi sisters Birit and Katja Haarla dance their way through the villages of Sápmi, the lost lands, and all the way to Helsinki where the decisions are made.

Third Sub-Project

Jarno Valkonen: *Luonndukultuvrralašleahkkin-rásseráidu / Luontokulttuurinen oleminen -kukkasarja / Nature-Cultural Being—A Floral Series*

This sub-project consists of a work in three parts aimed at raising awareness about how society and culture have always been, and still are, fundamentally intertwined with natural processes. All beings cohabit a shared world and thus, through their actions, create the conditions for each other's existence.

1: Video installation: *Eallin lea moivi / Elämä on sotku / Life Is a Mess*

Script: Jarno Valkonen

Technical realization: Antti Pakkanen

Voice actors: Raquel Rawn, Niilo Rasmus, Ailiu Valle

2: An installation with cups: *Gii berošta, gii atná ávvira? / Ketä kiinnostaa, kuka välittää? / Whose Cup of Tea?*

Writer and director: Jarno Valkonen

3: Photographic work: *Ealli jápmán / Elävä kuollut / Living Dead*

Script: Jarno Valkonen

Technical direction and photography: Antti Pakkanen



55

Jarno Valkonen
Ketä kiinnostaa, kuka välittää
Viidon Sieiddit, 2018

Fourth Sub-Project

Ailu Valle, *Sápmelaš luonddugaskavuoda jietnaduovdagat / Saamelaisen luontosuhteenvälinen äänimaisemat / The Soundscapes of the Sámi Relationship with Nature*

1. Ailu Valle and Raquel Rawn, *Itgo don fuobmá? / Etkö sinä huomaa? / Don't You Notice?*

This sub-project examines the dimensions of the Sámi relationship with nature through rap and spoken word. The method used to create the work is an assemblage of North Sámi spoken word and joik, fused into soundscapes created from samples of natural sounds.

2. Music album release: *Viidon sieiddit*

The album combines modern rap and trap with the sonic worlds of Raquel Rawn and Ailu Valle's spoken word and joik. The individual producers for the rap tracks are Greenland Inuit DJ Uyarakq, the Lule Sámi 169, and Oulu-based Tatu A and Tumma. Themes addressed on the album include, among others: the climate crisis, the nature-connectedness of all human action, and the human urge to control nature and time.

¹ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016).

¹⁶ Ibid., 76.

¹⁷ Ibid., 65.

² Yrjö Haila, *Retkeilyn rikkaus. Luonto ympäristöhuolen aikakaudella* (Helsinki: Kustannus Oy Taide, 2004), 8–9.

¹⁸ Ibid., 23.

¹⁹ Ibid., 46.

³ Ibid. See also: Jarno Valkonen, introduction to *Reittejä luontosuhteeseen*, Jarno Valkonen and Toivo Salonen, eds., 5–14 (Rovaniemi, Finland: Lapland University Press, 2013).

²⁰ Ibid., 58.

²¹ Ibid., 38.

⁴ See, for example: Marilyn Strathern, *Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things* (London: Athlone Press, 1999); Haraway, *Staying with the Trouble*; and Maria Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).

²² Huttunen et al., "Ympäristökansalaisuudesta aineksia ilmastokriisiin ratkaisuun?"

²³ Valkonen and Valkonen, *Viidon Sieiddit*, 25.

²⁴ Ibid., 64.

²⁵ Ibid., 40.

⁵ Elina Helander, "Saamelainen maailmankuva ja luontosuhde," in *Beaivi Mánát. Saamelaisten juuret ja nykyaika*, Tietolipas 164, Irja Seurujärvi-Kari, ed., 171–182 (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000), 175.

⁶ Elina Helander-Renvall, *Sámi Society Matters* (Rovaniemi, Finland: Lapland University Press, 2016); Jarno Valkonen and Sanna Valkonen, "Contesting Nature Relations of Sámi Culture," *Acta Borealia: A Nordic Journal of Circumpolar Societies* 31, no. 1 (2014): 25–40.

⁷ *Eatnanvuloš Lottit* (Birds in the Earth), dir. Marja Helander, 11 min., 2018.

⁸ Jarno Valkonen and Sanna Valkonen, eds., *Viidon Sieiddit – Saamelaisen luontosuhteenvälinen uudet mittasuhteet / Sápmelaš luonddugaskavuoda odđa skálat* (Inari: Kustannus-Puntsi, 2018).

⁹ Ailu Valle, *Viidon Sieiddit* (Petrichord Records, 2019).

¹⁰ Hartley Dean, "Green Citizenship" *Social Policy and Administration* 35, no. 5 (2001): 490–505; Andrew Dobson, *Citizenship and the Environment* (Oxford: Oxford University Press, 2003); John Barry, "Resistance is Fertile: From Environmental to Sustainability Citizenship," in *Environmental Citizenship*, Andrew Dobson and Derek Bell, eds. (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 21–48.

¹¹ Suvi Huttunen, Riikka Aro, Miikka Salo, and Anni Turunen, "Ympäristökansalaisuudesta aineksia ilmastokriisiin ratkaisuun?", *Versus*, June 23, 2019, <https://www.versuslehti.fi/kriftinen-tila/ymparistokansalaisuudesta-aineksia-ilmostokriisiin-ratkaisuun/>.

¹² Elina Helander and Kaarina Kailo, *Ei alkua ei loppua – Saamelaisten puheenvuoro* (Helsinki: Like, 1999).

¹³ Valkonen and Valkonen, *Viidon Sieiddit*, 22.

¹⁴ Ibid., 54.

¹⁵ Ibid., 70.

- LISTE DES IMAGES**
LIST OF IMAGES
Sauf indication contraire, les images sont reproduites avec l'aimable permission des artistes et auteur·trice·s
- Images are reproduced with the kind permission of the artists or authors unless otherwise indicated
1. Laakuluk Williamson Bathory, *Timigu nunalu sikulu (My Body, the Land and the Ice)*, 2016, vidéo, son, couleur, 6 min 28 s | video, sound, colour, 6 min. 28 sec. Avec la permission de | Courtesy of the Leonard & Bina Ellen | Courtesy of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery
 2. Kablusiak, *Cigarettes and Lighter* de la série | from the series *Uyarak / Stone*, 2017, steatite et huile d'abrasin | soapstone and tung oil. Avec la permission de | Courtesy of Onsite Gallery, OCAD University
 3. Joar Nango, *Sámi Shelters*, 2009, vue d'installation | installation view, laine tricotée à la main en dix coloris différents | wool knitted in ten different colors. Avec la permission de | Courtesy of Onsite Gallery, OCAD University
 4. Sonya Kelliher-Combs, *Secret Portraits*, 2018, encre, mine de plomb, cire d'abeille sur papier | ink, pencil, beeswax on paper
 5. Asinnajaq, *Rock Piece* (Édition Ahuriri Edition), 2018, vidéo, son, couleur, 4 min 2 s | video, sound, colour 4 min. 2 sec.
 6. Marja Helander, *Dolastallat (To Have a Campfire)*, 2016, vidéo, son, couleur, 5 min 48 s | video, sound, colour, 5 min. 48 sec.
 7. Couzyn van Heuvelen, *Qamutiik*, 2014, found industrial wood pallet | palette de bois industriel trouvé. Avec la permission de | Courtesy of the Esker Foundation
 8. Allison Akootchook Warden, *Siku/Siku*, 2019, vue de l'installation de la performance | view of the installation for the performance. Avec la permission de | Courtesy of the Esker Foundation
 9. Inuuteq Storch, *Untitled* de la série | from the series *At Home We Belong*, 2010-2015, épreuve numérique à jet d'encre sur papier d'archive | digital inkjet print on archival paper
 10. Barry Pottle, série *Foodland Security* series, 2012, épreuves numériques à jet d'encre sur papier d'archive | Digital inkjet prints on archival paper. Avec la permission de | Courtesy of Onsite Gallery, OCAD University
 11. Taqrailik Partridge, série *Tusarsauvungaa* series, 2018, cotton, polyester, laine, soie, perles de verre, perles de métal, peau de phoque canadien, peau de renne, bois de renne, couverture thermique d'urgence, emballage de plastique, carton, leurre à pêche Pixee, bâche de plastique, monnaie canadienne, jeton de laverie, monnaie du Royaume-Uni, cônes de mélèze laricin, soie dentaire, tendon artificielle, plume d'oie et herbe de rivière | Cotton, polyester, wool, silk, glass beads, metal beads, Canadian sealskin, reindeer leather, thermal emergency blanket, Pixee lures, plastic tarp, Canadian coins, tamarack tree cones, dental floss, artificial sinew, goose feather and river grass. Avec la permission de | Courtesy of Onsite Gallery, OCAD University
 12. Allison Akootchook Warden, *we glow the way we choose to glow*, 2018, impression 3D de figurines en filament phosphorescent | 3D printed figurines in glow-in-the-dark filament. Avec la permission de | Courtesy of the Esker Foundation
 13. Carola Grahn, *Look Who's Talking*, 2016, vidéo, 3 min 40 s | video, 3 min. 40 sec. Avec la permission de | Courtesy of the Esker Foundation
 14. Ivínguak' Stork Høegh, *Yells de la série | from the series My Home, My Society*, 2016, collage numérique | digital collage
 15. Lisbeth Poulsen, *Tupilac*, 2016, photographie | photograph
 16. Lisbeth Poulsen, *Wake up Eskimo!*, 2016, photographie | photograph
 17. Ivínguak' Stork Høegh, *My Hometown* de la série | from the series *My Home, My Society*, 2016, collage numérique | digital collage
 18. Jessie Kleemann, *Arkhticós Doloros*, 2019, vidéo, vue de la performance | video, view of the performance
 19. Jessie Kleemann, *Arkhticós Doloros*, 2019, vidéo, vue de la performance | video, view of the performance
 20. Jessie Kleemann, *Arkhticós Doloros*, 2019, vidéo, vue de la performance | video, view of the performance
 21. Jessie Kleemann, *Arkhticós Doloros*, 2019, vidéo, vue de la performance | video, view of the performance
 22. Jessie Kleemann, *Arkhticós Doloros*, 2019, vidéo, vue de la performance | video, view of the performance
 23. Elle Marja Eira, *Iditsilba/Burning Sun*, 2015, vue du tournage | view of the shooting. Avec la permission | courtesy of International Sámi Film Institute (ISFI)
 24. Elle Marja Eira, *Sámi bojá/Sámi Boy/Garçon Sámi*, 2015, vue du tournage | view of the shooting. Avec la permission | Courtesy of International Sámi Film Institute (ISFI)
 25. Maureen Gruben, *Moving with joy across the ice while my face turns brown from the sun (formation 2)*, 2019, installation
 26. Mark Igloolior, *Sealskin Neck Pillow*, 2019, peau de phoque | seal skin
 27. Niap (Nancy Saunders), *Untitled*, de la série | from the series *Reclamation and De-Categorization*, 2019, impression pigmentaire d'archive et acrylique sur papier | archival pigment print and acrylic on paper
 28. Geronimo Inutiq, *ARCTICNOISE*, 2015, installation vidéo | video installation
 29. Siku Alooloo, *Carving letters for AKIA*, 2018, photo numérique | digital photograph
 30. Siku Alooloo, *AKIA*, 2019, vue d'installation | installation view
 31. Siku Alooloo, *On the Land in Denendeh*, 2019, photographie numérique | digital photograph
 32. Kunaq (Marjorie Tahbone), *Softening moose hide*, 2021, photographie numérique | digital photograph
 33. Siku Alooloo, *Making dryfish, Dechinta*, 2019, photographie numérique | digital photograph
 34. Siku Alooloo, *Making drymeat, Dechinta*, 2019, photographie numérique | digital photograph.
 35. Kunaq (Marjorie Tahbone), *Scraping Moose hide*, 2021, photographie numérique | digital photograph
 36. Siku Alooloo, *INDÍGENA*, 2021, image tirée du film | image from the film. Avec la permission | Courtesy of Akia Films + Lantern Films
 37. Siku Alooloo, *Moosehide thimbles for sewing, AKIA*, 2020, photographie numérique | digital photograph
 38. Kunaq (Marjorie Tahbone), *Stretching seal hide*, 2021, photographie numérique | digital photograph
 39. Kunaq (Marjorie Tahbone) in full regalia, 2021, photographie numérique | digital photograph

40. Greenpeace Finland, *Finnish Sámi Youth & Suohpanterro together with the local Sámi communities*, 2018, photographie numérique | digital photograph. Avec la permission de | courtesy Greenpeace Finland
41. Greenpeace Finland, *Redline, Finnish Sámi Youth & Suohpanterro together with the local Sámi communities*, 2018, photographie numérique | digital photograph. Avec la permission de | Courtesy Greenpeace Finland
42. Jenni Laiti, *Cearretsullo morotarium (island of self-governance / île d'autogouvernance)*, 2017, photographie numérique | digital photograph
43. Jenni Laiti, Niillas Holmberg + Outi Pieski, avec les communautés locales dans le système d'eau Deatnu | with local communities in Deatnu water system, *Rájácumma – Kiss from the Border*, 2018, photographie numérique | digital photograph
44. Jenni Laiti, Niillas Holmberg + Outi Pieski en collaboration avec le groupe Ellos Deatnu! | in collaboration with the Ellos Deatnu! group, *Moratorium Office: Advisory Service for Decolonialist Self-Determination*, 2018, photographie numérique | digital photograph
45. Jenni Laiti and Carl-Johan Utsi, *Back to the Future!*, 2013, de la couverture de Nuorat | from the cover of Nuorat
46. Jenni Laiti and Carl-Johan Utsi, *Be Prepared!*, 2015, photographie numérique | digital photograph
47. Jenni Laiti and Carl-Johan Utsi, *The Golden One*, 2014, performance avec duodji, photographie numérique | performance with duodji, digital photograph
48. Marja Helander, *Birds in the Earth*, 2018, vidéo | video
49. Marja Helander, *Birds in the Earth*, 2018, vidéo | video
50. Marja Helander, *Birds in the Earth*, 2018, vidéo | video
51. Marja Helander, *Birds in the Earth*, 2018, vidéo | video
52. Marja Helander, *Birds in the Earth*, 2018, vidéo | video
53. Jarno Valkonen, *Whose Cup of Tea?*, 2018, installation dans l'exposition *Viidon Sieiddit* | installation in the exhibition *Viidon Sieiddit*
54. Jarno Valkonen, *Elävää Kuollut*, 2018, œuvres dans l'exposition *Viidon Sieiddit* | works in the exhibition *Viidon Sieiddit*
55. Jarno Valkonen, *Ketä kiinnostaa, kuka välittää*, 2018, œuvres dans l'exposition *Viidon Sieiddit* | works in the exhibition *Viidon Sieiddit*

BIOGRAPHIES

Direction de l'ouvrage | Editors

Heather Igloolorte est une Inuk terre-neuvienne du Nunatsiavut. Elle occupe la Chaire d'excellence en recherche du Canada en pratiques des arts autochtones décoloniales à l'Université de Victoria. De 2019 à 2023 elle occupait la Chaire de recherche en arts autochtones circumpolaires de l'Université Concordia à Montréal et a été dès 2012 professeure agrégée au département d'histoire de l'art. Elle a co-dirigé également à Concordia, le Indigenous Futures Research Center inauguré en 2021. Elle a été productrice, directrice de la programmation et commissaire des arts visuels pour le troisième sommet des arts de l'Arctique (Arctic Arts Summit) qui a eu lieu à Whitehorse au Yukon en 2022. Commissaire depuis 2005, Igloolorte a travaillé sur plus d'une trentaine de projets nationaux et internationaux, des expositions de collections permanentes, des festivals et des installations d'art public. Sa contribution curatoriale lui a valu en 2021 le Prix de l'excellence curatoriale en art contemporain décerné par la Fondation Hnatyshyn.

Dr. Heather Igloolorte, an Inuk-Newfoundlander from Nunatsiavut is the University of Victoria's Canada Excellence Research Chair in Decolonial and Transformational Indigenous Art Practices. From 2019 to 2023 she was Research Chair in Circumpolar Indigenous Arts at Concordia University in Montreal, Quebec, where she was an associate professor in the Department of Art History and co-codedirected the Indigenous Futures Research Centre (2021-). She was the Coordinating Producer, Chair of Programming, and Curator of Visual Arts for the third Arctic Arts Summit, held in Whitehorse, Yukon in June 2022. Heather has been a curator since 2005 and has worked on more than thirty curatorial projects including nationally and internationally touring exhibitions, permanent collection exhibits, festivals, and public art installations. Her curatorial work has been recognized in 2021 by The Hnatyshyn Foundation with the Award for Curatorial Excellence in Contemporary Art.

Amy Prouty est une universitaire « settler » de descendance anglaise et écossaise née à Oshawa, en Ontario, sur le territoire des sept Premières Nations des Traités Williams. Elle a une maîtrise en histoire de l'art et est doctorante en histoire de l'art à l'Université Carleton, à Ottawa. Sa recherche porte sur le sédentarisme et le rôle de la nordicité dans les récits canadiens-anglais de lieu et de territoire et comment ceux-ci sont mis en cause par les artistes inuit·e·s dans une conception de l'emplacement par la mobilité dans le Nunangat et au-delà. Prouty réside actuellement à Iqaluit au Nunavut où elle agit comme conseillère culturelle auprès du gouvernement du Nunavut.

Amy Prouty is a settler academic of English and Scottish descent, born in Oshawa, Ontario on land belonging to the seven Williams Treaties First Nations. She holds an M.A. in Art History from Carleton University and is currently a PhD Candidate in Art History at Concordia University. Her dissertation examines sedentarism and the role of 'the North' in English Canadian narratives of place and how they are unsettled by Inuit artists through mobile acts of placemaking in and beyond Inuit Nunangat. Amy currently lives in Iqaluit on Nunavut Inuit land where she serves as a Cultural Industries Advisor for the Government of Nunavut.

Charissa von Harringa est commissaire, autrice, enseignante et détient un doctorat en histoire de l'art de l'Université Concordia à Montréal. Elle a été co-commissaire de l'exposition circumpolaire internationale *Au cœur de la toundra* (Galerie Leonard & Bina Ellen, 2018) et commissaire associée à l'exposition *ᓇ᜵᜷ ᑸ᜵᜷! La musique qui vient du froid* (2022), au Musée des beaux-arts de Montréal. Elle a également signé plusieurs articles et critiques ainsi que des chapitres d'ouvrages parus entre autres, chez Routledge, et dans *The Inuit Quarterly*, *C Magazine* et dans *CanARThistories*.

Charissa von Harringa is a contemporary art curator, arts writer, course instructor, with a PhD in Art History from Concordia University in Montreal. She is the co-curator of the international circumpolar exhibition *Among All These Tundras* (Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2018), and Associate Curator for *ᓇ᜵᜷ ᑸ᜵᜷! Music Born of the Cold*

(2022) at the Montreal Museum of Fine Arts. She is also the author of several articles, reviews, and chapters published among others by Routledge, in the *Inuit Art Quarterly*, *C Magazine*, and featured in *CanARThistories*.

Michèle Thériault est commissaire, autrice et éditrice. Elle a été durant vingt ans directrice de la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia où elle a mis sur pied et commisarié une programmation qui réfléchissait à la production artistique actuelle et à l'activité curatoriale qui interrogeaient les enjeux de l'appareil curatorial et artistique souvent en relation avec l'histoire récente de l'art contemporain. Outre son activité curatorial, elle est l'autrice d'essais et d'articles parus dans des catalogues d'expositions, des ouvrages thématiques et des revues spécialisées. Elle s'intéresse aux enjeux traductifs en art, aux cadres de références curatoriaux et aux contextes d'exposition. De 1988 à 1997 elle a été conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto et a enseigné l'art contemporain et la muséologie à l'Université d'Ottawa. Elle dirige Periculum. Fondation pour l'art contemporain.

Michèle Thériault is a curator, writer and editor and was most recently Director of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University where she developed and curated, over twenty years, a program of exhibitions and public programs that reflected upon contemporary artistic production and curatorial activity often in relation to the recent history of contemporary art. In addition to her curatorial work, her essays and articles have appeared in exhibition catalogues, anthologies and journals. She is interested in translational issues in art, in curatorial frameworks and exhibition contexts. From 1988 to 1997 she was a curator of contemporary art at the Art Gallery of Ontario and has taught contemporary art and curatorial studies at the University of Ottawa. She is currently director of Periculum. Foundation for Contemporary Art.

Auteur·trice·s | Authors

Stina Aletta Aikio est un artiste expérimental sámi du Deatnu, qui poursuit des recherches doctorales en Études sámi à l'Université de Laponie. Le travail porte sur les questions de l'ontologie et de l'avenir des Sámis, étudiant les tensions sociales et les questions de justice. Aikio a aussi participé activement au mouvement queer sámi – se préoccupant particulièrement du sort des minorités au cœur des minorités.

Stina Aletta Aikio is a Deatnu Sámi experimental artist and a doctoral researcher in Sámi Studies at the University of Lapland. Their work focuses on questions of Sámi ontologies and futurities. They are interested in the tensions in societies and questions of justice. They have also worked actively in the queer Sámi movement – and the positions of minorities within minorities are close to their heart.

Siku Alooloo est une artiste, écrivaine et cinéaste interdisciplinaire inuite/haïtiennne/taíno, originaire de Denendeh (aux Territoires du Nord-Ouest, au Canada), ayant vécu en Ayiti (Haïti) et à Mittimatalik, au Nunavut. Artiste innovante, Siku réimagine les formes conventionnelles en les imprégnant de ses traditions culturelles, de la tradition orale et de l'expérience du territoire. Au plan national, elle a exposé des œuvres dans plusieurs importantes expositions d'art des Premières Nations, dont INUA, l'exposition inaugurale du Qaumajuq du Musée des beaux-arts de Winnipeg en 2021-2023. Sa poésie et ses autres écrits ont été diffusés nationalement et internationalement (dans *The Guardian*, *Canadian Art*, *Truthout*, *The Capilano Review* et *Chatelaine*). Son premier court métrage, *Spirit Emulsion* (2022), a remporté le prix du meilleur court métrage canadien au Gimli International Film Festival, le Prix de la Relève (Emerging Talent Award) au Festival international Présence Autochtone, deux prix Filmmaker Awards au Yellowknife International Film Festival, ainsi qu'une mention honorable de la DOXA Documentary Short Award. Ces dernières années, Siku a travaillé à la programmation du BlackStar Film Festival (en 2022), du imagineNATIVE Film + Media Arts Festival (en 2021) et du Available Light Film Festival (en 2021 et 2022). Elle a aussi été co-commissaire de l'exposition *Woven In: Indigenous Women's Activism and Media* à la Art Gallery of Greater Victoria (en 2022-2023) et elle est la réalisatrice et la rédactrice du projet documentaire filmique INDÍGENA.

Siku Allooloo an Inuk/Haitian/Taíno interdisciplinary artist, writer and filmmaker from Denendeh (NWT, Canada), by way of Ayiti (Haiti) and Mittimatalik, Nunavut. An artistic innovator, Siku often reimagines conventional forms as imbued by her cultural traditions, oral history, and land-based practice. She has exhibited nationally in several important Indigenous art exhibitions (including INUA, the inaugural exhibition at *Qaumajuq-Winnipeg Art Gallery*, 2021-2023). Her poetry and other writing have been published nationally and internationally (*The Guardian*, *Canadian Art*, *Truthout*, *The Capilano Review*, and *Chatelaine*). Her first short film *Spirit Emulsion* (2022) won Best Canadian Short Film at Gimli International Film Festival, Le Prix de la Relève (Emerging Talent Award) at Festival International Présence Autochtone, two Filmmaker Awards at Yellowknife International Film Festival, and Honorable Mention, DOXA Documentary Short Award. In recent years, Siku was a programmer for BlackStar Film Festival (2022), imagineNATIVE Film + Media Arts Festival (2021), and Available Light Film Festival (2021, 2022). She was also the co-curator of the exhibition *Woven In: Indigenous Women's Activism and Media* at the Art Gallery of Greater Victoria (2022-23) and is the director and writer of the documentary film project *INDÍGENA*.

Marja Helander est une photographe et vidéaste finlandaise. Après sa diplomation en art et design de l'Université d'Helsinki en 1999, ses premières œuvres ont exploré sa propre identité qui se situe à la rencontre des cultures finnoise et sámi. Son récent travail photographique a porté sur les paysages nordiques. Elle se concentre sur les thèmes postcoloniaux dans l'espace sámi, particulièrement sur l'industrie minière mondiale et l'interaction dysharmonique et destructrice qui sévit entre la nature et l'humanité. Son œuvre de vidéaste est aussi ludique, explorant les contradictions entre le mode de vie traditionnel sámi et la société moderne. Son récent court métrage *Birds in the Earth* a remporté le prix Risto Jarva et le grand prix de la compétition nationale du Festival du film de Tampere en 2018. Marja Helander a participé à des expositions individuelles et de groupe et ses œuvres ont été acquises par diverses collections publiques en Finlande et à l'étranger.

Marja Helander is a Finnish photographic and video artist. She graduated from the University of Art and Design in Helsinki in 1999. Her earlier work explored her own identity between the Finnish and the Sámi culture. Helander's recent photographic work has focused on Northern landscape. Her focus is on postcolonial topics in the Sámi area, focusing particularly on the global mining industry and the non-harmonious and destructive encounter between nature and mankind. Her video work is also playful, exploring the contradiction between the traditional Sámi way of life and modern society. Her recent short film *Birds in the Earth* won the Risto Jarva Prize and the main prize of the National Competition at Tampere Film Festival 2018. Marja Helander has participated in solo and group exhibitions and her works have been acquired for various public collections in Finland and abroad.

Lisa Qiluqqi Koperqualuk est née à Puvirnituk et a été élevée par ses grands-parents Aisa et Lydia Koperqualuk à Nunavik dans le nord du Québec. Elle a obtenu un baccalauréat en sciences politiques de l'Université Concordia et une maîtrise en anthropologie de l'Université Laval. Ses champs d'intérêts comprennent l'autodétermination, la gouvernance des eaux, la protection de l'environnement, la justice sociale, le droit et le savoir inuits ainsi que la langue inuite.

Koperqualuk est membre fondatrice de Saturvuit Inuit Women's Association of Nunavik, un organisme de justice sociale pour les femmes inuites. En tant que membre de la Commission de la qualité de l'environnement Kativik (CQEK) depuis 2010, elle participe dans l'évaluation et l'examen de projets de développement dans le Nunavik au Québec.

Elle a été négociatrice pour le Nunavik Inuit Self-Determination Process de janvier 2020 à juillet 2022. Koperqualuk a été élue vice-présidente internationale pour le Conseil circumpolaire du Canada en juillet 2018, et a été élue présidente en 2022.

Lisa Qiluqqi Koperqualuk was born in Puvirnituk and raised by her grandparents Aisa and Lydia Koperqualuk in Nunavik Northern Quebec. She earned her Bachelor of Arts in Political Science at Concordia University, and her Master's in Anthropology from Laval University. Her areas of interest include Inuit self-determination, marine governance, the protection of the Arctic environment, social justice, Inuit law, knowledge, and language.

Koperqualuk is a founding member of Saturvuit Inuit Women's Association of Nunavik, a voice for Inuit women on social justice issues. As a member of the Kativik Environmental Quality Commission (KEQC) since 2010, she participates in evaluating and reviewing development projects in Nunavik Quebec.

She served as Negotiator for the Nunavik Inuit Self-Determination Process from January 2020 to July 2022. First elected as Vice-President, International, for Inuit Circumpolar Council Canada (ICC Canada) in July 2018, she then was elected as President of Inuit Circumpolar Council Canada July 2022.

Née à Upernivik, au Groenland du Nord, **Jessie Kleemann** détient une formation d'actrice et de designer graphique. De 1984 à 1991, elle a dirigé l'école d'art de Nuuk. Kleemann appartient à la plus importante tendance d'écriture expérimentale du Groenland. Ses poèmes sont inclus dans plusieurs anthologies et elle a représenté son pays dans de nombreux festivals de poésie à l'étranger. Des cinéastes ont composé des films à partir de ses poèmes : *Arctic Ache* (en 2014), réalisé par Diego Barraza et *Killerbird* (en 2015), par Ivalo Frank. À l'extérieur du Groenland, elle est plutôt connue comme artiste de la performance. Toutefois, un poème — parfois plus d'un poème — sert habituellement de matériau à ces performances, dans lesquelles l'artiste investit son corps pour explorer les thèmes que les poèmes développent en rythme et en mots. Kleemann a publié son premier recueil de poésie écrit en groenlandais, en danois et en anglais en 1997: *Taallat – Digte – Poems*.

Jessie Kleemann was born in Upernivik, North Greenland, and is a trained actor and graphic designer. From 1984-1991 she was principal of the art school in Nuuk. Kleemann is one of Greenland's most important and most experimental writers. Her poems are included in many anthologies, and she has represented Greenland at many poetry festivals abroad. Filmmakers have used her poems as the basis for films: *Arctic Ache* (2014) directed by Diego Barraza, and *Killerbird* (2015) directed by Ivalo Frank. Outside Greenland, she is best known as a performance artist. However, there are usually one or more poems behind these performances, in which the artist invests her body to explore the themes that the poems investigate in rhythm and words. Kleemann published her first poetry collection in Greenlandic, Danish and English in 1997: *Taallat – Digte – Poems*.

Kunaq (Marjorie Tahbone) vit et travaille à Nome, en Alaska. Elle est une Iñupiaq de Wales, en Alaska, et une Kiowa de l'Oklahoma. Kunaq est l'heureuse maman d'une fille de quatre ans, Telele Iñmagana. Elle est à la fois propriétaire d'un commerce, artiste, enseignante, praticienne du tatouage traditionnel et tanneuse de peaux. Elle consacre ses efforts à encourager les changements positifs au sein de nos communautés et fait la promotion d'une identité culturelle positive. Elle travaille actuellement à une maîtrise en Indigenous Studies portant sur le tatouage et les cérémonies de la tradition Iñupiaq. Kunaq occupe depuis peu le poste de directrice du Kativik Cultural Center à Nome, où elle continue de travailler à la revitalisation des langues, des habiletés culturelles et des traditions des Premières Nations de la région. Kunaq participe à divers conseils d'administration, incluant le Conseil scolaire de Nome, le bureau de direction des Jeux olympiques mondiaux esquimaux-indiens (les World Eskimo Indian Olympics ou WEIO), le Native Movement Advisory Board et le Inuusiq Inc. Kunaq est fière de contribuer au premier programme d'immersion en Inupiaq à Nome pour les enfants des services de garde et les élèves de première année du primaire et, grâce à ses efforts, une école tribale d'immersion ouvrira bientôt à Nome.

Kunaq (Marjorie Tahbone) is from Nome, Alaska. She is Inupiaq from Wales, Alaska and Kiowa from Oklahoma. Kunaq is the proud mother of her four-year-old daughter Telele Iñmagana. She is a business owner, artist, teacher, traditional tattooist, and hide

tanner. She works hard to encourage positive change within our communities and promotes healthy cultural identity. She is currently working for her Masters' degree in Indigenous Studies focusing on Traditional Inupiaq Tattooing and Ceremony. Kunaq recently became the director of the Katirvik Cultural Center in Nome where she will continue to focus on revitalizing the Indigenous languages of the region, cultural skills and traditions. Kunaq serves on several boards including Nome School Board, World Eskimo Indian Olympics (WEIO) Board of Governors, Native Movement Advisory Board, and Inuuusiq Inc. Kunaq is proud to help start the first Inupiaq Immersion program in Nome for Kindergarten and First grade students and will soon work to open an Immersion Tribal School in Nome.

Jenni Laiti est une activiste, une artisan et une artiste sámi, qui travaille aussi dans la langue sámi. Née à Inari, elle vit à Jokkmokk, dans le nord de la Suède, avec sa famille. Elle détient un diplôme en artisanat sámi et étudie la culture sámie à l'Université de Umeå. Laiti travaille à l'intersection de l'activisme et de l'art et considère l'art comme un outil pour l'activisme. Ses œuvres consistent à la fois en interventions culturelles, en installations et en action directe, traitant du colonialisme, de la décolonisation, de la justice climatique et des droits culturels et territoriaux propres au peuple sámi. Laiti est aussi membre du groupe artistique et activiste Suohpanterror, connu pour ses affiches de propagande provocantes et controversées. Elle participe activement au mouvement planétaire de protection du climat ainsi qu'au mouvement suédois opposé à l'industrie minière.

Jenni Laiti is a Sámi activist, artisan and artist who also works with the Sámi language. She was born in Inari and lives in Jokkmokk in northern Sweden with her family. She has a degree in Sámi handicrafts and studies Sámi culture at Umeå University. Laiti works at the interface of activism and art and sees art as a tool for activism. Her work is a mixture of cultural intervention, installations, and performative direct action, dealing with colonialism, decolonialism, climate justice, and the Sámi people's right to their own culture and land. Laiti is also a member of the art and activist group Suohpanterror, known for its controversial, provocative propaganda posters. She is an active member in the global climate movement and in the movement against mines in Sweden.

Anne Lajla Utsi appartient au peuple sámi. Cinéaste, elle occupe depuis 2009 le poste de Directrice administrative de l'Institut international du film sámi (International Sámi Film Institute ou ISFI), à Kautokeino (en Norvège), dont elle aussi la fondatrice. Grâce à l'ISFI, Utsi a pu susciter une nouvelle génération de cinéastes sámi et la création de l'Institut représente un tournant décisif dans la production filmique sámi. L'ISFI est à l'origine de plusieurs collaborations internationales avec les cinéastes des Premières Nations, dont le Indigenous Film Circle, l'Arctic Film Circle, Arctic Chills, ainsi que de la création de l'Arctic Indigenous Film fund, dont Utsi est aussi membre du conseil d'administration.

Elle travaille dans l'industrie du cinéma et des médias depuis vingt-cinq ans en tant que réalisatrice, directrice de festivals de films, journaliste et productrice. Elle a occupé un poste de conseillère aux Studios d'animation Walt Disney et de leader du groupe d'experts en culture sámi qui ont collaboré à la production de *Frozen 2*. Elle est membre de l'Académie européenne du cinéma et a aussi œuvré en tant que conseillère cinématographique des Premières Nations au Festival international du film de Berlin.

Anne Lajla Utsi belongs to the Sámi people. She is a filmmaker and since 2009 the Managing Director of the International Sámi Film Institute (ISFI) in Kautokeino (Norway) of which she is founder. Utsi has, through the ISFI, guided a new generation of Sámi filmmakers and the Institute represents a watershed in Sámi film production. ISFI has initiated several international collaborations between indigenous filmmakers, such as the Indigenous Film Circle, Arctic Film Circle, Arctic Chills, and the establishment of the Arctic Indigenous Film fund, where Utsi is also a member of the board.

Utsi has worked in the film and media industry for 25 years as a film director, film festival manager, journalist, and producer. She has served as an advisor for Walt Disney Animation Studios and as leader of the Sámi cultural expert group working with the

filmmakers of *Frozen 2*. She is a member of The European Film Academy and has also been a Native film advisor for the Berlin Film Festival.

Jarno Valkonen enseigne la sociologie à l'Université de Laponie, en Finlande. Ses recherches actuelles portent sur le gaspillage, l'habitation, les relations entre les humains et leur environnement, la politique de la nature et les recherches sur la culture sámi. Ses publications récentes incluent les livres *Knowing from the Indigenous North. Sámi approaches to history, politics and belonging* (chez Routledge, en 2018, en coédition), *Tervetuloa jätetyhteiskuntaan! Aineellisen ylijäämän kanssa elämänen* [Bienvenue dans la société du gaspillage! Vivre parmi les surplus matériels] (Vastapaino, 2019, en collaboration) et *Mökin kanssa ajattelu. Ympäristösosiologinen mielikuvitus ympäristökriisin aikakaudella* [Penser le cottage. L'imagination sociologique environnementale à l'ère de la crise environnementale] (Vastapaino, 2022).

Jarno Valkonen is a Professor of Sociology at the University of Lapland, Finland. His current research focuses on waste, dwelling, human-environment relationality, politics of nature and Sámi research. His recent publications include the books *Knowing from the Indigenous North. Sámi approaches to history, politics and belonging* (Routledge 2018, co-edited), *Tervetuloa jätetyhteiskuntaan! Aineellisen ylijäämän kanssa elämänen* [Welcome to waste society! Living with material overflows] (Vastapaino 2019, co-edited), and *Mökin kanssa ajattelu. Ympäristösosiologinen mielikuvitus ympäristökriisin aikakaudella* [Thinking with cottage. Environmental sociological imagination in the era of environmental crisis] (Vastapaino 2022).

Sanna Valkonen enseigne la recherche Sámi à l'Université de Laponie et est professeure adjointe (maître de conférence) de recherches sur la société sámi à l'Université de Oulu. Elle détient un PhD en sciences politiques et ses recherches portent sur la société, la politique et la pensée Sámi. Ses publications récentes incluent les livres *The Sámi World* (Routledge 2022, en collaboration), *Knowing from the Indigenous North. Sámi approaches to history, politics and belonging* (Routledge 2018, en collaboration) et *Indigenous Peoples' Cultural Heritage. Rights, Debates and Challenges* (Brill 2017, en collaboration).

Sanna Valkonen is a professor of Sámi research at the University of Lapland and adjunct professor (docent) of research on Sámi society at the University of Oulu. She has a PhD in political science and her research focuses on Sámi society, politics and thought. Her recent publications include the books *The Sámi World* (Routledge 2022, co-edited), *Knowing from the Indigenous North. Sámi approaches to history, politics and belonging* (Routledge 2018, co-edited) and *Indigenous Peoples' Cultural Heritage. Rights, Debates and Challenges* (Brill 2017, co-edited).

Ailu Valle est un rappeur âgé de trente-huit ans de Anár, du côté finnois du Sápmi, qui rappe en sámi du Nord, en finnois et en anglais. Il a publié trois albums solo en sámi du Nord, "Dušši dušše duššat" (2012), "7" (2015) et "Viidon sieiddit" (2019). Valle a obtenu le Finnish State Culture Prize en 2019, décerné par Taika ainsi que le Best Songwriter/Composer prize of the year, décerné par Sámi Music Awards et TONO Norway en 2020. Valle travaille actuellement à un album en collaboration avec AMOC, qui rappe en langue anár sámi. Il fait du doublage en langue sámi du Nord, et il travaille aussi comme acteur, interprète, journaliste et enseignant.

Ailu Valle is a 38-year-old rap artist from Anár, Finnish side of Sápmi, who raps in Northern Sámi, Finnish and English. He has released three solo albums in Northern Sámi, *Dušši dušše duššat* (2012), *7* (2015) and *Viidon sieiddit* (2019). Valle won the Finnish State Culture Prize in 2019, granted by Taika and the Best Songwriter/Composer prize of the year, granted by Sámi Music Awards and TONO Norway in 2020. Valle is currently working on a collaboration album with AMOC, who raps in Anár Sámi language. Valle also works as a Northern Sámi voice actor, actor, interpreter, journalist and teacher.

