

Peinture contemporaine, luttes politiques autochtones et imaginaires exotisants en Amazonie colombienne et péruvienne.

Introduction

Au Pérou, depuis les années 1980, de plus en plus de groupes indigènes de l'Amazonie s'approprient la peinture et le dessin en deux dimensions, avec divers objectifs : sauvegarder leurs traditions, représenter leurs mémoires, vendre des œuvres aux touristes ou figurer des expériences visionnaires. Un mouvement pictural unique dans toute l'Amazonie hispanophone se forme depuis le début du millénaire, au sein duquel de nombreux peintres donnent une dimension politique à leurs créations. Cinq thématiques principales se distinguent : les œuvres abstraites, les œuvres aux motifs géométriques, les représentations de la mythologie, celles de la culture et, enfin, la peinture visionnaire. De ces cinq catégories, les trois dernières sont figuratives, ce qui représente une innovation dans l'art indigène amazonien. Bien entendu ces catégories sont poreuses, les œuvres et les artistes peuvent fluctuer entre plusieurs d'entre elles, explorer leurs connexions.

En Colombie, les peintres indigènes amazoniens sont moins nombreux, ont une visibilité moindre qu'au Pérou, et, surtout, n'ont pas développé la scène picturale régionale à travers des expositions collectives. Cependant, certains artistes amazoniens colombiens ont atteint une renommée et une visibilité qui n'a rien à envier à celles des peintres indigènes péruviens les plus reconnus. C'est le cas notamment de Carlos Jacanamijoy, le peintre indigène sud-américain dont les toiles se vendent le plus cher. La différence principale entre les deux pays est celle du discours autour des œuvres et des artistes. Tandis qu'au Pérou se sont développés des mouvements artistiques qui se centrent autour de la provenance amazonienne des artistes, en Colombie les peintres indigènes amazoniens s'inscrivent davantage dans des logiques individuelles. Au Pérou, de nombreux artistes ont pu émerger grâce à cette organisation, laquelle repose en partie sur des acteurs non-indigènes, comme l'anthropologue Luisa Elvira Belaúnde ou l'artiste et curateur Christian Bendayán. Cela ne signifie pas que les artistes indigènes de l'Amazonie colombienne sont plus individualistes que ceux du Pérou, de nombreux points communs apparaissent dans leurs logiques de productions artistiques.

Art et vision ontologique

Les dessins en deux dimensions ne forment pas partie des manifestations artistiques traditionnelles de l'Amazonie. D'après Philippe Descola (2021), cette forme d'expression ne

permet pas de représenter ou manifester les ontologies animistes, qui dominent très largement en Amazonie. Aussi, la peinture indigène contemporaine est une marque d'hybridation culturelle, voire l'appropriation d'un outil d'expression blanc et créole par les indigènes. Or, si ces derniers ont jugé utile de se saisir de cet outil, c'est pour communiquer avec le groupe dont il provient. L'art a la vertu de pouvoir transmettre par un même support des messages spirituels et politiques. Cette caractéristique entre fortement en résonnance avec les traditions animistes, dont les manifestations artistiques traditionnelles sont le plus souvent liées aux cadres rituels, qui sont les lieux de négociation de la « politique comique » amazonienne (Viveiros De Castro, 2021 :25). Dans le cadre des échanges entre les sociétés indigènes amazoniennes et la société hégémonique, il nous semble utile de faire appel au concept de politique ontologique, défini par Mario Blaser et repris par Arturo Escobar.

Processus par lesquels se créent les entités qui constituent un monde particulier, processus qui impliquent bien souvent des négociations dans les domaines du pouvoir [...] constructions de monde et ces négociations au sein d'un monde particulier et qui s'intéresse aussi aux conflits qui surgissent quand différents mondes se battent mondes se battent pour maintenir leur propre existence et perdurer, conflits qui participent de processus d'interaction et d'hybridation. (Escobar, 2018 :115)

L'anthropologie et la sociologie dénoncent l'évidente domination ontologique et épistémologique des sociétés hégémoniques, qui oblige les indigènes à s'adapter aux modalités des productions de savoirs de l'occident, à sa vision de l'organisation du monde, puisque les systèmes de connaissances indigènes sont du mauvais côté de « la ligne abyssale » (De Sousa Santos, 2016). Ce concept proposé par le sociologue portugais marque la séparation entre les systèmes épistémologiques valides et ceux qui ne sont pas reconnus comme tels par le monde occidental, comme ceux des peuples indigènes. D'après De Sousa Santos (2016 :180), « La négation d'une partie de l'humanité est sacrificielle en ce qu'elle est la condition de l'affirmation de cette autre partie de l'humanité qui se considère universelle ». Si la vision du monde de la société occidentale est universelle, alors toutes les autres visions doivent être erronées. Les systèmes épistémologiques dominés doivent parvenir à rompre cette prétention de l'universalisme occidentale pour pouvoir passer du bon côté de la ligne ou, mieux encore, pouvoir détruire cette ligne. C'est précisément là le parti pris de nombre d'artistes amazoniens. Le peintre péruvien Brus Rubio représente ce passage de l'autre côté dans son œuvre *Invitación* (figure 1).

Dans les ontologies animistes, les éléments qui composent l'environnement, une colline par exemple, sont des êtres culturels, au même titre qu'un humain. Ce sont donc des sujets politiques. L'œuvre d'Enrique Casanto, *Las cuatro estaciones ashaninka* (figure 2), montre parfaitement cette compréhension de l'environnement. De notre côté de la ligne, cette vision du monde peut prétendre à une haute valorisation spirituelle ou poétique, mais pas épistémologique. Une colline reste une simple élévation de terrain au sommet arrondi et à la pente douce. La société occidentale va accepter la conception du monde que propose les indigènes, mais va la limiter, selon Eduardo Viveiros De Castro (2021 :27), au seul espace que l'occident accorde encore à la pensée sauvage, l'art. Comme le souligne l'anthropologue brésilien, la valeur émotionnelle de l'art peut être supérieure à celles d'autres formes de connaissances, en revanche sa valeur épistémologique est faible.

Peut-être faut-il voir l'art comme la porte d'entrée des épistémologies et ontologies indigènes dans l'occident, comme le met en scène le tableau de Brus Rubio. Ou alors, c'est là un espace que les sociétés hégémoniques accordent aux cosmologies et aux visions du monde des groupes subalternes, puisque l'art et les systèmes de connaissance indigènes partagent une faible valeur épistémologique aux yeux de l'occident.

Images et politique

Ces considérations intellectuelles et spirituelles ont des conséquences politiques très concrètes. La manière d'interagir avec une colline est fondamentalement différente si on la considère comme une élévation de terrain, ou comme un être faisant partie d'un l'ensemble politique et culturel au même titre que les humains. On pourrait schématiser une partie des luttes politiques indigènes comme la volonté d'amener la société hégémonique à traiter la colline comme si nous en partagions la même définition que la leur, ou du moins à le faire sur les Terres qu'ils considèrent comme leurs territoires. On retrouve donc largement leur conception de la nature dans leurs discours politiques. Mais lorsque cela n'est pas suffisant pour obtenir la reconnaissance des droits et la gestion autonome de leurs territoires, les peuples indigènes ont recours à d'autres outils pour faire valoir et respecter leurs conceptions ontologiques sur leurs propres territoires. Il nous semble que l'émergence de la peinture indigène amazonienne est, en partie, à comprendre dans ce contexte.

La situation politique des mouvements indigènes était très différente dans les deux pays lorsque la peinture indigène amazonienne contemporaine commença à gagner en visibilité au Pérou. L'émergence des organisations politiques indigènes dans les deux pays qui nous occupent eut lieu dans les années 1970, leur essor dans les années 1980. D'après les anthropologues Alberto

Chirif, Pedro García et Richard Chase Smith (1991 ; Chirif, 2013), tandis que la fin des années 1980 et les années 1990 ont été marquées par de grandes victoires politiques indigènes en Colombie, au Pérou elles furent des périodes de stagnation et de déclin. C'est à cette période qu'eurent lieu les premières expositions de peinture amazonienne à Lima.

La globalisation de la crise écologique est un élément fondamental à prendre en compte tant pour l'analyse des discours politiques indigènes, que pour celle des œuvres artistiques contemporaines. Elle a joué un rôle primordial dans la construction des discours indigènes amazoniens. Les enjeux sociaux et politiques que soulèvent cette crise se sont articulés de manières très différentes avec les luttes indigènes amazonienne au Pérou et en Colombie, selon la situation des mouvements politiques dans les deux pays.

En Colombie, les mouvements indigènes ont convergé avec les revendications environnementales, ce qui a amené à une perception des indigènes amazoniens, par la société occidentale, comme des acteurs politico-écologiques, en fusionnant ces deux aspects. L'image des indigènes d'Amazonie a alors évolué depuis ses anciens paradigmes vers celui d'un gardien de la nature, d'un « *nativo ecologico* » (Astrid Ulloa 2001, 2004). Cette image des peuples indigènes de l'Amazonie est une création des sociétés occidentales. Comme le soulignent Ulloa (2001) et Christian Gros (1999), les indigènes utilisent cette conception extérieure de leur identité comme un outil politique. En plaçant leurs luttes pour leurs droits à occuper et gérer de manière autonome leurs territoires ancestraux dans le paradigme de la protection de l'environnement, les peuples indigènes multiplient la force et la portée politiques et sociales de leurs revendications. L'image extérieure exotisante est alors utilisée comme stratégie dans les relations à l'État afin de « manipuler leur situation historique et culturelle. L'identité collective se transforme en une construction historique » (Ulloa, 2001 :292).

Au Pérou, en revanche, l'image de l'indigène amazonien est plus ambiguë. Au niveau politique, la conception qui domine est celle du sauvage qui oppose une résistance au progrès et au développement, et qui conduit à des relations conflictuelles entre les pouvoirs centraux et les sociétés indigènes amazoniennes. C'est sous la seconde présidence d'Alan García (2006-2011) que cette opposition se cristallisa de la manière la plus évidente. En 2007, il qualifia les indigènes amazoniens de « Chiens du jardinier¹ », en reprenant le titre d'une pièce de Lope de Vega, les accusant d'empêcher l'état et les entreprises de développer les industries dans la forêt tropicale, tout en n'exploitant eux-mêmes pas ce territoire. Les tensions atteignirent un point

¹ <https://elcomercio.pe/bicentenario/2007-l-el-sindrome-del-perro-del-hortelano-l-bicentenario-noticia/>

culminant lors de l'affrontement de Bagua, dans le département Amazonas, le 5 juin 2009, qui fit 23 morts parmi les policiers et 10 parmi les indigènes, d'après les chiffres officiels. À cela il faut ajouter les centaines de blessés de cet affrontement entre la police et les indigènes, majoritairement des huambisa et des awajún. L'œuvre de Santiago Yahuarcani (figure 3), reflète cette opposition entre les logiques extractivistes et les logiques indigènes de conception du monde, à travers le recours à la représentation allégorique de la forêt. L'image de l'indigène comme « natif écologique » est également présente au Pérou, associée avec les mouvements néo-chamaniques.

Cette image de l'indigène comme défenseur spontané et inné de l'environnement est une construction discursive, produite depuis l'extérieure qui perpétue, dans une certaine mesure, les rapports entre la société hégémonique et l'Amazonie. Car si cette construction imaginaire de l'indigène amazonien a des aspects et des conséquences positives, elle n'en est pas moins la continuité et la modernisation de celle du bon sauvage d'une part, et son idéalisation d'autre part (Ulloa, 2004). Dans sa version moderne du bon sauvage, l'indigène est associé à la nature dans l'opposition de cette dernière à l'industrialisation et au monde moderne. Son inclusion dans le monde naturel se fait au détriment de celle dans le monde culturel, il est donc incapable de gérer et d'évoluer dans ce dernier. Le savoir indigène a donc besoin d'anthropologues, d'ethnologues, de bio-scientifiques et autres représentants du monde civilisé pour pouvoir y être valable. Un indigène ne saurait être moderne dans l'imaginaire de la société hégémonique. Lorsqu'il troque sa coiffe de plume pour une casquette et son tambour pour un smartphone, il perd son authenticité et son identité. Il perd également sa caractéristique principale dans la version idéalisée du bon sauvage, sa capacité de rédemption de l'humanité. Le monde occidental, à travers son évolution aurait perdu une connexion profonde et fondamentale avec Mère Nature, ce qui serait une des causes philosophiques de la crise climatique globale actuelle. L'indigène, au contraire, a fait le choix de maintenir cette connexion. Ce lien des peuples indigènes avec la nature est la base d'un savoir ancestral, dont ils sont maintenant les gardiens, faisant d'eux des rédempteurs, seuls capables de sauver l'humanité de l'impasse dans lequel le capitalisme et l'industrialisation nous ont placé.

La peinture visionnaire est associée au néo-chamanisme et à ces conceptions idéalisées des indigènes. Fondée au Pérou, à Pucallpa dans les années 1990 par Pablo Amaringo, ce courant artistique s'est étendu dans une grande partie de l'Amazonie andine. Dans l'œuvre d'Eliana Muchachasoy Chindoy (figure 4), on retrouve les principaux éléments constitutifs de la peinture visionnaire. Les couleurs vives associées aux visions provoquées par la consommation

d'Ayahuasca, les animaux emblématiques de la forêt amazonienne, et l'intégration des indigènes dans l'ensemble naturel. Pour les artistes, l'harmonie picturale entre les indigènes et leurs milieux représente l'inséparabilité entre nature et culture. Cependant, pour les sociétés occidentales, cette association des indigènes à leur environnement est une naturalisation de ces derniers. Il nous semble que l'art indigène contemporain amazonien est là face à un paradoxe qu'il doit résoudre s'il veut se libérer des phénomènes d'exotisation. Pour certains artistes ce paradoxe n'est pas un problème. Ils cherchent simplement à produire des œuvres répondant à leurs ambitions, qu'elles soient politiques, sociales, idéologiques, culturelles ou financières. Mais pour d'autres peintres, notamment au Pérou, les peuples indigènes – et leurs artistes - doivent se libérer de toute conception exotisante pour pouvoir prétendre à un traitement égalitaire dans les sociétés modernes.

Figures



Figure 1 : Brus Rubio, Invitación. Acrilique sur toile, 100 x 80 cm, 2014



Figure 2: Enrique Casanto, *Las cuatro estaciones en el mundo asháninca*. Huile sur toile, 2m x 1,50m, 2022.



Figure 3 : Santiago Yahuarcani, *El petróleo*, Peinture naturelle sur llanchama (écorce), 2019.



Figure 4 : Eliana Muchachasoy Chindoy, *Sueño de yage*. Technique mixte, 2 x 2,50 m, 2018.

Bibliographie

- CHIRIF TIRADO Alberto, GARCÍA HIERRO Pedro, CHASE SMITH Richard, El indígena y su territorio son uno solo. Estrategias para la defensa de los pueblos y territorios indígenas en la cuenca amazónica, OXFAM América, Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica (COICA), Lima, Perú, 1991, 214 p
- CHIRIF TIRADO Alberto, “Auges y caídas de las organizaciones indígenas”, p. 135-162, in VARESE Stefano, APFFLE-MARGLIN Frédérique, RUMRILL Róger *Selva vida: De la destrucción de la Amazonía al paradigma de la regeneración*, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, IWGIA, Copenhague, Danemark, 2013, 278 p.
- DE SOUSA SANTOS Boaventura, *Épistémologies du Sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Desclée De Brouwer, Éditions Artège, Paris, France, 2016, 438 p.
- DESCOLA Philippe, *Les formes du visibles*, Seuil, Paris, 2021, 848 p.
- ESCOBAR Arturo, *Sentir-penser avec la Terre. Une écologie au-delà de l'occident*, Édition du seuil, Paris, 2018, 225 p.
- GROS Christian, “Ser diferentes por (para) ser modernos, o las paradojas de la identidad. Algunas reflexiones sobre la construcción de una nueva frontera étnica en América Latina”, p. 3-21 in *Análisis político*, número 36, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1999.
- ULLOA Astrid, “El nativo ecológico: movimientos indígenas y medio ambiente en Colombia” p. 286-320 in ARCHILA Mauricio y PARDO Mauricio (editores), *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia Centro de Estudios Sociales Instituto colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Colombia, 2001, 549 p.
- ULLOA Astrid, *La construcción del nativo ecológico. Complejidades, paradojas y dilemas de la relación entre los movimientos indígenas y el ambientalismo en Colombia*. Instituto colombiano de antropología e historia, Bogotá, Colombia, 2004, 364 p.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Le regard du jaguar. Introduction au perspectivisme amérindien*. La Tempête. Paris, France, 2021, 320 p.