

# Figure-toi la scène : le pouvoir d’agir autochtone et les « retomadas » dans le domaine de l’art

Fernanda Pitta<sup>1</sup>

Fernanda Pitta est historienne de l’art et professeure au Musée d’art contemporain de l’Université de São Paulo. Spécialiste des modernismes, elle examine le rôle des pratiques artistiques autochtones dans les récits de l’histoire de l’art. Elle développe aussi des projets de recherche entre Brésil et scènes transaméricaines.

Texte original traduit du brésilien par Nadège Mézié, Delphine Leroy et les outils numériques de traduction automatique, révisé par l’autrice.

fr

Ce texte examine le pouvoir d’agir autochtone dans le champ de l’art contemporain au Brésil, en articulant les mobilisations politiques du mouvement indigène à partir des années 1970-1980 avec les pratiques esthétiques actuelles. À partir de la notion de « quatrième moment » qui déplace le récit de la simple survie vers celui d’une vie pleine et active, l’article analyse les « retomadas » comme processus de reconquête non seulement territoriale, mais aussi narrative, épistémologique et cosmopolitique. Les images des protestations autochtones, les gestes performatifs de figures telles qu’Ailton Krenak et les productions d’artistes comme Denilson Baniwa constituent des contre-archives qui déstabilisent l’histoire de l’art brésilien fondée sur l’effacement et l’appropriation de l’altérité. Ces œuvres et actions revendiquent des cosmologies vivantes et la continuité des peuples autochtones dans le présent. L’article propose ainsi une révision critique de l’historiographie de l’art au Brésil et l’affirmation d’une présence autochtone capable de refonder les cadres esthétiques et politiques du contemporain.

art autochtone, histoire de l’Art brésilien, mouvement autochtone au Brésil

Imagine the scene: Indigenous agency and the “retomadas” in the field of art

This text examines Indigenous agency within the field of contemporary art in Brazil, linking the political mobilizations of the Indigenous movement from the 1970s–80s onward with current aesthetic practices. Drawing on the notion of the “fourth moment,” which shifts the narrative from mere survival to that of full and active life, the article analyzes the “retomadas” as processes of reconquest not only of territory, but also of narrative, epistemology, and cosmopolitics. Images of Indigenous protests, the performative gestures of figures such as Ailton Krenak, and the works of artists like Denilson Baniwa constitute counter-archives that unsettle a Brazilian art history built upon the erasure and appropriation of alterity. These works and actions assert living cosmologies and the ongoing presence of Indigenous peoples in the present. The article thus proposes a critical revision of Brazilian art historiography and affirms an Indigenous presence capable of reshaping the aesthetic and political frameworks of the contemporary.

Art, History of Brazilian Art, Indigenous Movement in Brazil

1. Les arguments centraux de ce texte, ainsi que sa trame historique et narrative, sont le fruit des réflexions de Denilson Baniwa et Daiara Tukano et de leur généreux partage à différentes occasions. Ce texte n’existerait pas sans les commentaires provocateurs, les désaccords, les disputes et les silences, mais aussi sans le dialogue, l’affection, les rires et les joies de l’apprentissage avec eux deux et avec Glicéria Tupinambá. Le mérite leur revient, la responsabilité m’incombe.

## Quatrième moment de l'histoire

Figure. 1. Protestations à Coroa Vermelha, Bahia, lors des célébrations de la « découverte » du Brésil, 2000.



Photo : Antonio Saturnino / Ag. A TARDE / 22.04. 2000.  
Crédit: Antonio Saturnino, Agência A Tarde.

Figure-toi la scène (fig. 1) : un asphalte détrempé sous la pluie. D'un côté, une rangée de policiers militaires, équipés de boucliers et d'armes. De l'autre, un homme autochtone, agenouillé, de dos, les bras tendus en croix. Ce geste n'est pas un signe de soumission – c'est un acte de résistance. L'angle de la caméra, au ras du sol, place le corps exposé, sans défense, au centre de la tension dramatique. La route apparaît alors comme une ligne séparant deux mondes – celui de la force et celui de la vulnérabilité, celui de l'ordre étatique et celui de l'insurrection de la mémoire. Cette image existe. Son récit s'inscrit dans un moment clé de l'histoire des peuples autochtones : ce n'est plus seulement le temps de la survie, mais celui de la vie véritable. Un moment qui passe de la survie à une vie pleine ; de la résistance au protagonisme ; du passé au temps présent – ou plus précisément, à un temps propre, irréductible à la chronologie occidentale.

Figure. 2. Une personne autochtone proteste devant le Palais du Planalto contre la commémoration des 500 ans de la « découverte » du Brésil.



Photo : Carlos Eduardo / Folhapress.  
Source : memorialdademocracia.com.br

Figure-toi maintenant la seconde scène (figure. 2) : un homme autochtone marche devant une banderole sur laquelle il est écrit en lettres rouges : « FHC<sup>2</sup> : ta fête des 500 ans viole la mémoire de nos ancêtres ». Il porte un arc et une flèche, orné et peint, prêt à la guerre comme à la fête. Nous sommes en l'an 2000, à Brasilia, mais cette scène pourrait tout aussi bien se dérouler aujourd'hui. La scène est frontale, brisant la barrière d'un véritable « plateau » à l'italienne, et invite à un choix éthique. Cette protestation fait référence à la lutte pour l'homologation de la Terre autochtone Raposa Serra do Sol, à Roraima<sup>3</sup>. La lutte pour la démarcation de Raposa Serra do Sol, comme le montre Ramos<sup>4</sup>, est devenue un paradigme des ambiguïtés de la politique indigéniste dans le Brésil démocratique, mettant en lumière l'antagonisme entre la légalité constitutionnelle et les forces économiques qui se sont opposées au droit des peuples autochtones à la terre.

Ce sont des images-symptômes, qui laissent entrevoir l'indicible de l'histoire. Elles ne se contentent pas de dénoncer : elles interrompent la narration historiciste (que Walter Benjamin appelle le « continuum de l'histoire<sup>5</sup> »), et instaurent un temps de dissonance et de mémoire insurrectionnelle qui configure le temps de « retomadas<sup>6</sup> ». « Retomada » désigne un mouvement de reconquête territoriale et symbolique par lequel les peuples autochtones réaffirment leurs modes de vie, leurs savoirs et leurs cosmologies. Dans l'art contemporain, elle se manifeste comme un acte de présence, de mémoire et de reconfiguration des régimes de représentation instaurés par la colonisation. Les « retomadas » des peuples autochtones ne se limitent pas à la réoccupation physique de la terre. Elles s'étendent aux modes de narration, d'enseignement, de guérison – à des façons de reconstituer des mondes, comme l'écrit Gersem Baniwa<sup>7</sup>. Sur le plan épistémologique, ces reconquêtes défient la pensée évolutionniste qui a réduit les peuples autochtones à des vestiges du passé, nous poussant à abandonner le récit de l'extinction et à reconnaître la persistance vivante dans le présent.

Les images évoquées agissent comme des contre-archives<sup>8</sup>. Plutôt que de classer et de figer les corps autochtones comme des types ethnographiques, des victimes de la colonialité ou des vestiges du passé, ces images surgissent : elles rejettent la place d'objet et revendiquent l'autonomie des sujets. Ces images forcent à réactiver ce qui a été amputé de la sensibilité<sup>9</sup> par les dispositifs coloniaux de l'oubli. Les images des « retomadas » réveillent une mémoire vivante, tranchante, inachevée, qui fait irruption dans le présent pour réclamer justice. Penser le pouvoir d'agir autochtone à travers l'art et des images dans ce « quatrième moment de l'histoire », c'est affirmer le droit des peuples autochtones à l'image et au récit dans l'ici et le maintenant. Il s'agit de reconnaître et d'affirmer le droit des peuples autochtones de voir le monde à partir de leurs propres cosmologies, avec leurs propres perceptions. Les images des « retomadas » ne représentent pas l'*indígena*. Elles ne demandent pas une place dans l'archive – elles fondent d'autres archives, des archives dissidentes. Des mémoires futures.

2. FHC sont les initiales du nom du président Fernando Henrique Cardoso.

3. Habitée par les peuples Macuxi, Wapichana, Ingarikó, Taurepang et Patamona, sa délimitation n'a été officialisée seulement qu'en 2005.

4. Alcida Rita Ramos, 1998, *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*, Madison, The University of Wisconsin Press.

5. Voir la thèse XVI in Michel Löwy, 2005, *Walter Benjamin : aviso de incêndio. Uma leitura das teses Sobre o conceito de História*, São Paulo, Boitempo, p. 128.

6. Nous avons fait le choix de ne pas traduire *retomada*, terme qui s'applique à la réappropriation par les autochtones de terres dont ils ont été expropriés [N.D.T.].

7. Gersem Baniwa, 2019, « Indígenas na Política e o Poder Tutelar no (Des)caminho da Autonomia Indígena no Brasil », in Claudia Leonor López Garcés, Cristhian Teófilo da Silva et Elena Nava Morales (dir.), *Desafiando Leviatã. Experiências indígenas com o desenvolvimento e os Estados*, Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, p. 205-234 et Gersem Baniwa, 2019, « Desafios no Caminho da Descolonização Indígena », *Revista do PPGCS - Novos Olhares Sociais*, vol. 2, p. 41-50.

8. Le terme « contre-archives » vient de Allan Sekula, ce théoricien et artiste voyait l'archive moderne comme un système de gestion de l'identité par le biais de la visualité disciplinaire. Sekula, 2003, « Reading an Archive : Photography Between Labour and Capital », in Jessica Evans et Stuart Hall (dir.), *Visual Culture : The Reader*, Los Angeles, SAGE.

9. Suely Rolnik, 2018, *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*, São Paulo, N-1 Edições.

## Art Cosmopolitique

Figure. 3. *União das Nações Indígenas*, pièce publicitaire, 1989, vidéo, 57".



Source : Armazém da Memória

Figure-toi la scène (figure. 3) : un fond neutre, une lumière crue, l'image encore tremblante. Face à la caméra, un homme debout, aux cheveux longs et au regard franc. Silence. Le corps qui est cadré selon une approche presque clinique est un corps, entier, figé. Pourtant, le corps vit. Lentement, avec détermination, il commence à se dévêtir : d'abord la chemise, puis le collier. Point d'érotisme – ou peut-être le jeu délibéré de déjouer les attentes d'un-e «Autre» à son égard –, point de honte : ici règne une intention. Il ôte son appareil comme on retire une cuirasse : celle de l'uniforme de la sélection brésilienne de football<sup>10</sup>. La caméra suit ce geste, le plan se resserre. Devenu portrait, son visage demeure impassible. Une musique rituelle monte. Puis, d'une voix posée, l'homme interroge : « Il me manque quelque chose, n'est-ce pas ? Oui, il me manque : le respect de ma dignité. » L'écran s'obscurcit. Une voix off – grave, masculine, blanche<sup>11</sup> – proclame : « Ce que nous faisons subir à nos Indiens, cela ferait rougir n'importe quelle personne de peau rouge. » Le logotype de l'UNI (União das Nações Indígenas) apparaît. Ce geste performatif, diffusé en 1989 comme publicité d'utilité publique, est simultanément dénonciation, allégorie et rupture. La nudité exhibée du corps autochtone, soustraite à l'œil ethnographique ou spectaculaire, se mue en allégorie de la spoliation historique, tout en instaurant une interrogation radicale : « Qu'aperçois-tu lorsque tu me regardes ? » Le geste de Macsuara Kadiwel<sup>12</sup>, acteur et militant, ne se contente pas d'interrompre la chaîne de l'invisibilité, il en redéfinit les contours. Une force à la fois esthétique et politique<sup>13</sup>. La vidéo de l'UNI œuvre comme une contre-archive au sens de Sekula : elle déjoue l'identité et désordonne la normativité visuelle télévisuelle dominante. Le corps de Macsuara Kadiwel trouble le regard non autochtone. Le dépouillement n'est pas le nu, et inversement. Le nu se conforme aux normes, le déshabillage en ébranle les fondements<sup>14</sup>. Kadiwel ne s'exhibe pas comme type, mais comme sujet. Cette image refuse d'être ethnographique. Son corps échappe à la normativité visuelle en déjouant les attentes blanches – réduire la personne

10. Celui de Topper, conçu pour 1982.

11. C'est celle de Paulo César Pereio (1940-2024), important comédien, qui a joué tant de rôles de vilains ou d'autres anti-héros dénués de toute vertu dans le cinéma brésilien.

12. Macsuara Kadiwéu (ou Kadiwel) est né en 1962 à Aquidauana (Mato Grosso do Sul), de descendance Terena et Kadiwéu. Comédien reconnu pour ses interprétations au cinéma et à la télé, il a également œuvré au sein de l'Union des Nations Autochtones (UNI) et de l'Alliance des Peuples de la Forêt, en plus de collaborer, dans les années 1990, au projet *Vidéo dans les villages*. Voyez Macsuara Kadiwel, 2024, « A jornada de um ator indígena aquidauanense sucesso na TV », *Conexão Sudoeste*, 7 mars [En ligne].

13. C'est probablement une des premières performances de ce type au Brésil, qu'on peut comparer à celle de l'artiste luisenho James Luna, *Take a picture with a real indian*, 1991.

14. Kenneth Clark, 1956, *The nude. A study in ideal form*, New York, Pantheon Books.

autochtone à un stéréotype de nudité. Son corps se donne à voir, il n'est pas effacé ; il s'inscrit dans l'imagination par la parole. La nudité de Kadiwel se révèle en fait un habit de dignité revendiquée. Au milieu de la cacophonie de la télévision des années 1980 – publicités pour des boissons gazeuses, feuilletons, émissions de variétés –, l'image d'un autochtone nu qui s'exprime est dérangeante. Cette insertion médiatique est tout sauf mimétique, elle rompt le circuit, réorganise la grammaire de la visibilité. Le cadrage, le silence, l'interpellation directe – tous sont des dispositifs de rupture, activant ce qu'Isabelle Stengers<sup>15</sup> a appelé la cosmopolitique : l'irruption d'autres mondes qui exigent d'être traités comme réels, et non comme des représentations d'une altérité domestiquée.

Figure. 4. Álvaro Tukano, Marcos Terena et Mario Juruna lors de la rencontre « Índios : Direitos Históricos », le 29 avril 1981.



Índios : Direitos Históricos. Caderno da Comissão Pró-índio, n3, São Paulo, 1980, p. 21.

Photo : Vincent Carelli.

Considère maintenant une autre scène (figure. 4) : du 26 au 29 avril 1981, à São-Paulo, de jeunes leaders autochtones – parmi eux Álvaro Tukano et Marcos Terena, aux côtés d'une génération plus expérimentée comme Mario Juruna – s'y réunissent pour la première fois à l'échelle nationale afin de construire un projet politique panindigène. La création, l'année précédente, de l'UNI inaugure une ère nouvelle pour la politique autochtone brésilienne<sup>16</sup>. Comme le souligne Bastos Lopes, l'UNI constitue « la plus vaste tentative d'articulation interethnique au Brésil post-dictature<sup>17</sup> », orchestrant caravanes, bulletins, et une présence active à l'assemblée constituante de 1987-1988. Le projet audiovisuel de l'UNI participe à cet effort : créer des images d'eux-mêmes pour eux-mêmes. Une « image insurgée<sup>18</sup> », qui ne se contente pas d'illustrer la douleur, ou la violence, et qui ne se conforme pas aux stéréotypes.

15. Isabelle Stengers, 2010, *Cosmopolitics I*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

16. La fondation de l'UNI a eu lieu le 7 juillet 1980, à Brasília. L'année suivante, une rencontre fut organisée, réunissant environ 250 personnes autochtones issues de divers peuples de tout le Brésil. La dictature militaire réagit immédiatement, voyant d'un mauvais œil la création d'une organisation autochtone autonome, échappant à la tutelle de la FUNAI. Voyez : *Information n° 746/17/AC/80 de l'Agence centrale du SNI relative à la création de l'UNI* [[En ligne](#)].

17. Danielle Bastos Lopes, 2017, « A presença do invisível na Assembleia Nacional Constituinte : um estudo sobre a participação indígena (1987-1988) », *História Revista*, Goiânia, vol. 22, n° 1, p. 71-87.

18. Pour Georges Didi-Huberman, une image insurgée ne renvoie pas à une simple représentation visuelle d'une révolte ou d'une insurrection, mais bien à la capacité intrinsèque d'une image à subvertir l'ordre établi et à provoquer des transformations. Voir Georges Didi-Huberman, 2016, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit.

Figure. 5. Ailton Krenak lors d'une manifestation en 1987, pendant l'Assemblée nationale constituante. Krenak s'était peint le visage avec du noir.



« A humanidade dos índios: nós quem, cara pálida? », Taquiprati [[En ligne](#)].

Enfin, figure-toi encore (figure. 5) : un homme s'avance vers le micro. Il est vêtu d'un costume occidental, il plonge les doigts dans un petit récipient. Dans un silence solennel, il trace lentement sur son visage des larges bandes de peinture noire. Point d'ornement, point de symbole affiché de l'identité, mais un corps en état d'énonciation rituelle. Ce geste n'est pas seulement un acte de protestation : c'est un rituel de cosmopolitique autochtone, à l'intérieur même du Congrès national. La peinture noire qu'Ailton Krenak applique sur son visage ce 22 septembre 1987 n'est pas du genipa, mais le souvenir vivant de celui-ci<sup>19</sup>.

Pour de nombreux peuples, peindre le corps en noir marque un moment exceptionnel : de deuil, de passage, de guerre ou de guérison<sup>20</sup>. Par ce geste, le Congrès cesse d'être une stricte enceinte législative pour devenir un territoire de transfiguration. En peignant son visage devant les caméras, Krenak convoque un monde où le corps ne se contente pas de représenter : il est une présence vivante et cosmologique.

À travers l'usage du genipa, le corps s'active pour entrer en contact avec les êtres plus qu'humains, les ancêtres, les autres mondes. Le noir est converti en une saturation de présences. Quand Krenak peint son visage, il rappelle aussi la présence actuelle des peuples autochtones. La question en jeu n'est pas seulement celle de la citoyenneté autochtone dans la Constitution, mais du droit à leur propre régime de visibilité. Le visage noirci devient le point de rencontre entre le temps ancestral et le présent politique. Ce qui pourrait être lu comme une atteinte à la bienséance parlementaire devient un geste qui nous contraint à réexaminer non seulement ce qu'est la politique, mais aussi ce qu'est le fait de voir.

19. Jenipapo, fruit de l'arbre Jenipapeiro (*Genipa americana*) Le genipap est utilisé par les peuples d'Amérique du Sud comme pigment corporel temporaire, qui disparaît après environ deux semaines. La coloration bleu foncé qui se forme est due au contact de la génipine contenue dans la pulpe des fruits verts avec les protéines de la peau, sous l'action de l'atmosphère, et peut être accentuée par l'utilisation de charbon. Idjahure Kadiwéu raconte dans l'épisode *Programa de Índio*, de la *Radio Novelo* (ép. 94, 12 septembre 2024) : « Cette scène est devenue célèbre, et j'ai entendu beaucoup de gens dire que ce qu'il avait mis sur son visage était de la teinture de genipa, mais à ce moment-là, Ailton n'avait pas de genipa sous la main. Alors, à la place du genipa, il a utilisé de l'eyeliner, du maquillage, pour les cils. Il m'a raconté que toutes les secrétaires du Congrès se sont réunies pour en faire don, et qu'il a tout rassemblé dans un petit pot pour le moment de la manifestation. L'image est d'autant plus frappante qu'Ailton porte un costume blanc impeccable. Dans ses mémoires, Beto Ricardo raconte que la cravate blanche au crochet était la sienne et que la veste appartenait à Márcio Santilli, l'un des plus grands défenseurs des questions autochtones à l'Assemblée constituante. La lutte est aussi une question d'image et d'improvisation. » [[En ligne](#)].

20. Lux Vidal note que pour les Kayapó-Xikrin, le corps peint signale un « état d'exception » et le prépare à franchir des frontières symboliques. Lux Vidal, 2007, *Grafismo Indígena*, São Paulo, Estúdio Nobel.

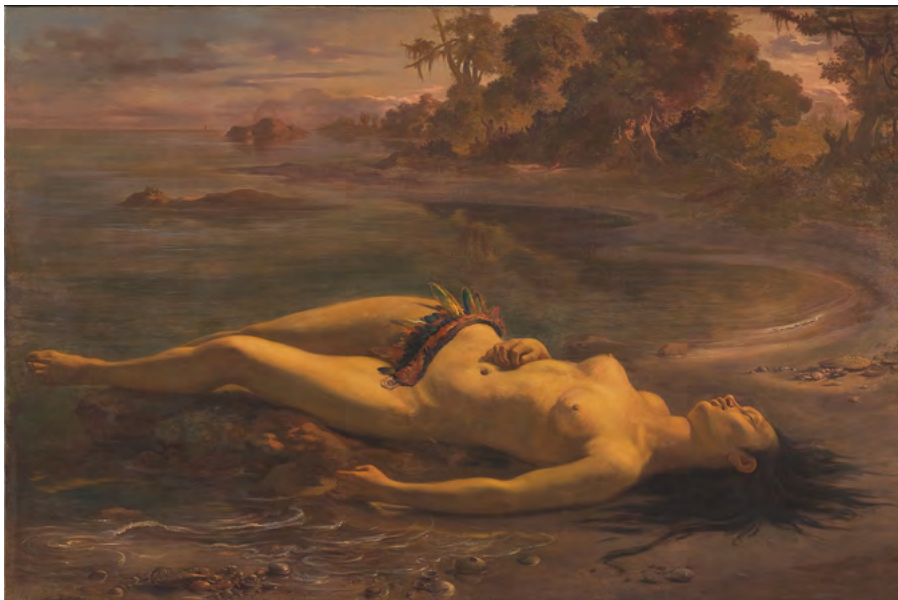
Fig. 6. Victor Meirelles, *La Première Messe au Brésil*, 1861.



Huile sur toile, 268×356 cm, Musée national des Beaux Arts, IBRAM.

Cette image de Krenak contraste avec les prochaines figures (figures 6, 7 et 8). Dans la figure 6, un autel sommaire sous les arbres tropicaux. Un prêtre blanc élève l'hostie. Soldats attentifs, religieux solennels, autochtones agenouillés ou tournés de dos. Cette œuvre célèbre non seulement un rite, mais un paradigme civilisateur. Comme l'observe Marilena Chauí<sup>21</sup>, elle met en scène un effacement, transformant les peuples autochtones en fond neutre à l'avènement de l'histoire, de l'État et de la foi.

Fig. 7. Victor Meirelles, *Moema*, 1866.



Huile sur toile, 130×196,5×3 cm, collection du MASP, don des Industries Chimiques et Pharmaceutiques Schering S.A., 1949.

Un corps féminin repose en bord de mer (figure 7). Sa peau mate, ses cheveux défaits, sa *arazoia*

21. Marilena Chauí, 2000, « A primeira missa de Victor Meirelles : um olhar teológico-político », in *Simulacro e poder. Uma análise da cultura massiva*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, p. 175-194.

déchirée<sup>22</sup>, la coiffe reposant près de sa tête. Nous sommes en 1866, et Victor Meirelles offre à l'histoire de l'art brésilien son premier « nu indianiste ». L'image ne documente pas une mort : elle esthétise un effacement. Le corps de Moema, baigné de lumière tropicale et représenté avec sensualité, fait presque oublier sa mort. Ce choix – faire de la femme autochtone défunte la protagoniste – inaugure un modèle visuel de l'indianité au Brésil. Inspirés par la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes commencent à représenter l'autochtone comme un emblème paradoxal de la nationalité : un héros vaincu, mort ou résigné face à l'Européen<sup>23</sup>. Le corps mort de l'autochtone est figuré comme un territoire mélancolique, docile, lieu où la violence coloniale se métamorphose en nostalgie nationale, en sacrifice pour un avenir où les peuples autochtones seront toujours du passé, une origine lointaine. Le nu féminin devient ici l'image du dépouillement de l'autonomie, du devenir éteint.

Figure. 8. Tarsila do Amaral, *Anthropofagia*, 1929.



Huile sur toile, 126×142 cm, collection de la Fundação José e Paulina Nemirovsky, en dépôt à la Pinacoteca de São Paulo.

Enfin, figure-toi deux corps sans identité (figure 8) – anthropomorphes, mais déformés : sans visages, sans mains, seulement de larges pieds et un sein généreux – au cœur d'une forêt stylisée sous un soleil âpre comme une orange acide. Ce sont les figures centrales de *Antropofagia* (1929) de Tarsila do Amaral. Ici, ce n'est pas l'autochtone qui dévore : c'est le modernisme – dans une perspective européenne primitiviste – qui engloutit l'autre. La peinture transforme la figure autochtone en allégorie moderniste de l'avant-garde, un passeport vers la modernité, au prix d'un effacement de sa présence historique et politique concrète<sup>24</sup>. L'anthropophagie opérée par le modernisme est un processus de digestion et de reconfiguration de la différence selon une logique nationaliste et esthétique – un « conte » de la

22. La « jupe de plume », vraisemblablement portée par des femmes vierges. Ici, le symbolisme de la rupture peut faire allusion à la perte de la pureté, de la virginité, selon Almeida (2021). Le mot « arazoia », provient du tupi ancien (*arasóia*). Il désigne un vêtement réalisé à partir de plumes d'oiseau [N.D.T.].
23. Fábio D'Almeida, 2021, « Découvrir le corps mort de l'Indigène », *Cahiers d'études romanes*, vol. 43. p. 1. [En ligne].
24. Rafael Cardoso, 2019, « White skins, black masks. "Antropofagia" and the reversal of primitivism », in Uwe Fleckner et Elena Tolstichin (dir.), *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von »Bilderfahrzeugen« in der Diaspora*, Berlin/Boston, De Gruyter, p. 131-154.

modernité artistique branco-brésilienne<sup>25</sup> qui fait taire le protagonisme réel des peuples autochtones<sup>26</sup>. Ces images bien connues de l'histoire de l'art brésilien, reproduites infiniment, ne sont pas de simples chefs-d'œuvre d'art brésilien : ce sont des manières d'ordonner, hiérarchiser et discipliner l'Autre. Comme le souligne Daiara Tukano, ce n'étaient pas seulement les armes qui ont tué les peuples autochtones : ce furent aussi les pinceaux<sup>27</sup>. L'art a contribué à effacer les histoires autochtones et à embellir la violence. L'art, en ce sens, n'a pas été complice : il en a été coauteur<sup>28</sup>. On pourrait dire que les images de l'autochtone, créées par l'histoire de l'art non autochtone, forment une « proto-archives coloniale », un système visuel qui produit et naturalise l'altérité comme absence politique. La tâche de déconstruire cette archive – ou de créer des contre-archives – fut assumée pour le mouvement autochtone et est aujourd'hui assumée par des artistes autochtones qui non seulement répondent à ces images, mais en refusent les présupposés. Ils réécrivent le visible depuis un autre régime : un régime de présence, de dissonance, de « retomada ».

Figure. 9. Ailton Krenak, *Tatu*, 2000/2003.



Huile sur toile, collection de l'artiste.

Figure-toi une autre image (fig. 9). C'est l'année 2000. Pendant que l'État brésilien plante des arbres cérémoniels avec le Portugal pour commémorer les 500 ans de la « découverte », et que des défilés officiels exhibent des *indígenas* figuratifs en chars allégoriques, un artiste autochtone exposait déjà au Japon, peignait des dizaines de toiles, et utilisait l'image comme langage de *retomada*. Son nom : Ailton Krenak. Le même homme qui, treize ans plus tôt, avait peint son propre visage devant le Congrès national peint désormais sur toiles en eucatex<sup>29</sup>, en urucum<sup>30</sup>, à l'huile et acrylique.

Dans l'œuvre *Tatu* (2000–2003), se déploie un entrelacs de motifs géométriques, de lignes courbes, de champs de couleurs rythmées. Il n'y a pas de figuration narrative : mais un système cosmologique, tel un territoire vu de l'intérieur. La matrice graphique du tatou – animal terrestre et souterrain – structure la composition. La peinture n'est pas décorative : elle est un rituel graphique, qui démontre la connexion entre les êtres, le territoire et le cosmos.

Le fait que Krenak a déjà exposé au Japon en 1988 témoigne de l'internationalisation de sa production

25. Igor Simões, 2021, « Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande : racialização, montagem e histórias da arte brasileira », *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, vol. 3, n° 1, p. 314-329.

26. Fernanda Mendonça Pitta, 2025, « “Cenas Primitivas” em Tarsila do Amaral e outros contos da arte moderna no Brasil », in Rafael Cardoso (dir.), 2025, *História da arte no Brasil moderno. Volume I. 1889-1930*, São Paulo, BEI.

27. Daiara Tukano, 2023, interview, *Sem Censura*, TV Brasil, 24 avril. [En ligne].

28. *Ibid.*

29. Eucatex est une marque commerciale (dans l'industrie du bois), mais dans le langage courant, ce nom est parfois utilisé comme un nom générique pour désigner un panneau de bois aggloméré ou MDF, un matériau souvent utilisé en construction, menuiserie ou ameublement [N.D.T.].

30. Arbuste de la famille des *Bixaceae*, originaire des régions tropicales d'Amérique du Sud, qui donne des fruits remplis de graines rouges dont l'enveloppe sert de colorant [N.D.T.].

– pourtant silencieuse dans le circuit national. Tandis que l’art brésilien célébrait en 2000 sa narration canonique – moderniste, anthropophage, blanche –, des activistes et artistes autochtones comme Krenak produisaient des images, des réflexions, des systèmes visuels totalement déconnectés de cette logique, profondément liés à l’histoire vivante de leurs peuples. D’autres exemples sont nombreux : Feliciano Lana et les conteurs du Rio Negro, Gabriel Gentil Tukano<sup>31</sup>, parmi tant d’autres.

Lors des commémorations des 500 ans de l’arrivée des Portugais au Brésil, la perspective autochtone fut une nouvelle fois effacée des grands dispositifs de représentation publique de l’art, tels que l’exposition *Brasil 500 anos*, tandis qu’une série de propositions artistiques autochtones, profondément connectées au mouvement social autochtone, se développait hors des grandes institutions<sup>32</sup>. Le travail de Krenak fait partie de cette histoire : l’histoire d’un mouvement social connecté à l’art qui ne trouvait pas sa place dans les institutions artistiques brésiliennes. Car le passage de Krenak, du geste politique au geste artistique, n’est pas rupture, mais continuité. Il n’y a pas opposition entre activiste et artiste : la même main qui traçait de la peinture noire sur son visage devant le Congrès traçait des lignes en jaune, vert, terre. La surface change, le geste demeure : inscrire le corps et le territoire comme champs de sens.

Ces œuvres, comme celles d’autres artistes et activistes autochtones qui vont les suivre, sont des propositions cosmographiques qui élargissent les limites de ce que l’art était censé voir. L’art autochtone contemporain va fonctionner comme une technologie de la mémoire<sup>33</sup>. Et c’est avec cette technologie que les artistes construiront leur présence face à l’effacement.

Figure. 10. Denilson Baniwa, *Kéeroa nhoa, nhiniko hótshome kaakó karo nhoa*, 2018-2021.



Vidéo HD, 16:9, couleur, son, 42' 18", collection du musée d'Art contemporain de l'USP. Don de l'artiste.

Photo : José Moreau

Figure-toi la scène (figure. 10), dix-huit ans plus tard : un artiste autochtone, torse nu, se tient debout devant un mur recouvert de portraits ethnographiques. Les visages qui l’entourent appartiennent aux Selk’nam, peuple originaire de Terre de Feu, captés en photographie par Martín Gusinde entre 1918 et 1924 lors des rituels du Hain. Ces corps peints, ces regards figés, ces postures cérémonielles furent

31. Pour une étude pionnière sur Lana, voir Berta Ribeiro, 1992, « A mitologia pictórica dos Desana », in Lux Vidal (dir.), *Grafismo Indígena*, São Paulo, Edusp, Fapesp, Studio Nobel. De Gentil Tukano, voir Gabriel Gentil, 2000, *Mito Tukano. Quatro Tempos das Antiguidade. Histórias proibidas do começo do mundo e dos primeiros seres*, Zurich/Basel, Waldgut.

32. Naine Terena et Fernanda Mendonça Pitta, 2023, « Os povos indígenas e a história da arte no Brasil : retomadas e dissensos », in *Catálogo da 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.

33. Sandra Benites, 2023, « Arte para fazer acordar a memória », interview de Tainá Aragão, *Notícias Socioambientais*, 6 juillet. [En ligne].

saisis par un objectif voué à la taxonomie et au fétichisme visuel de l'Autre condamné à disparaître. Ces images, ultérieurement intégrées à des collections muséales ou anthologiques, sont devenues spectres du génocide — et objets de fiction coloniale.

Mais ici, ces images ne parlent plus seules. Elles sont confrontées. Baniwa se tient devant elles – non comme un descendant d'un passé mythique, mais comme un artiste contemporain en lutte. En main, il brandit un livre : *Breve história da arte*, de Susie Hodge. Geste délibéré. Le canon, avec son effacement implicite, est exposé. L'artiste ne le lit pas, n'en cite pas le contenu : il l'élève comme offrande inversée – critique silencieuse devenue cri. Puis résonne une voix :

Si brève, si terriblement brève, qu'elle ne laisse nulle place à l'art autochtone. [...] On nous vole notre image, on nous vole notre temps, on nous vole notre art. [...] Il suffit que des Blancs s'approprient l'art autochtone pour le transformer en simulacre<sup>34</sup>.

Cette scène constitue une mise en scène métalinguistique de l'exclusion historique de la présence autochtone au sein des régimes occidentaux de visibilité et de légitimation. La critique de Denilson Baniwa ne vise pas la représentation, mais le régime discursif qui structure l'histoire de l'art comme une discipline qui vole, stylise, simule, exclut – tout en se proclamant neutre et universelle<sup>35</sup>. Cette performance ne se limite pas à une œuvre, mais constitue une intervention critique qui brise le silence d'une des institutions majeures de l'art contemporain brésilien. C'était lors de la 33<sup>e</sup> Biennale de São Paulo, en 2018, une édition marquée par des axes décentralisés, une volonté de dé-hiérarchisation et de dispositifs d'écoute. Et pourtant – aucun artiste autochtone n'y fut convié.

Ce silence est d'autant plus grave qu'à la 32<sup>e</sup> Biennale, en 2016, une présence autochtone concrète et bien réelle existait, bien que marginale : Bené Fonteles avait présenté *Terreiro de Curar*, un espace dédié à l'écoute, aux rituels et aux savoirs, avec la participation de leaders autochtones, parmi eux Ailton Krenak. Naine Terena et Álvaro Tukano avaient pris part aux *Dias de Estudo*, moments de débat public préalables à l'exposition. Maria Inês de Almeida avait collaboré avec Francisco Piyãko et d'autres leaders ashâninka<sup>36</sup> pour créer un œuvre intégrant images, textes et témoignages oraux sur la violence coloniale en Amazonie.

Tout cela fut perdu lors de l'édition suivante. Comme écho d'un retour brutal au « normal », la 33<sup>e</sup> Biennale réinstaurait la figure autochtone comme objet de l'imaginaire blanc. Parmi les œuvres exposées, l'*indígena* persistait comme métaphore, allégorie ou citation. La curatelle, même fragmentée, n'avait pas ouvert d'espace pour que des voix autochtones s'expriment en tant qu'agentes et sujettes de la production esthétique et intellectuelle. C'est dans ce vide que Denilson Baniwa est intervenu. La performance *kéeroa nhoa, nhiniko hótshome kaakó karo nhoa* est une scène de « retomada », mais aussi de vengeance épistémique. L'histoire de l'art y est démasquée comme champ d'exclusion et de spoliation. L'art autochtone n'est pas l'antithèse de l'art contemporain, il en est l'excès – ce que l'art occidental ne peut absorber sans se désagréger<sup>37</sup>. Le geste de Denilson Baniwa incarne cet excès insurgé. C'est l'image qui ne tient pas dans le musée. C'est le corps qui refuse d'être assigné au passé. C'est l'artiste qui ne veut pas attendre qu'on l'invite.

34. Clarissa Diniz, 2018, « Questionar para reafirmar ? Reflexões sobre o rolezinho curatorial e político da 33<sup>a</sup> Bienal de São Paulo », *Revista USP*, São Paulo, n° 119, p. 1-14, p. 7.

35. Fernanda Mendonça Pitta, 2021, « A “breve história da arte” e a arte indígena : a gênese de uma noção e sua problemática hoje », *MODOS, Revista de História da Arte*, Campinas, vol. 5, n° 3, p. 223-257.

36. Les Ashâninka sont l'un des plus grands groupes autochtones organisés politiquement de la forêt amazonienne, ils sont présents principalement au Brésil dans l'État de l'Acre (frontière avec le Pérou) et au Pérou. Leur langue (ashâninka), fait partie du groupe aráwa [N.D.T.].

37. Clarissa Diniz, 2018, *op. cit.*

Figure. 11. Denilson Baniwa, *ReAntropofagia*, 2018.



Acrylique et huile sur toile, urucum, terre et « pussanga », 120 x 100 cm. Collection de l'artiste. En dépôt à la Pinacothèque de São Paulo.

Figure-toi la scène (figure. 11). Une tête d'homme noir repose sur un « cumatá<sup>38</sup> ». Bouche ouverte, dents visibles, lunettes rondes. À ses côtés, du manioc, une pincée de piment, une feuille de tabac et un fruit d'urucum ouvert. De la tête du personnage émerge un livre : *Macunaíma*. Suspendu au-dessus, un pendentif fait d'épis de maïs colorés, écho esthétique aux ornements rituels – ou aux formes autochtones de séchage des épis, gardiennes des mille et une variétés de graines d'awati, le maïs guarani. La scène a les allures de banquet, mais point de fête : il y a de l'ironie, de la vengeance, du remords, du sarcasme – et de l'espoir.

Le tableau s'intitule *ReAntropofagia*, une restitution symbolique. Non plus l'autochtone comme matière première de la culture nationale, tel que dans le projet moderniste de l'anthropophagie d'Oswald de Andrade, mais l'inverse. La tête servie est l'avatar du héros national – Macunaíma – réinventé par Mario de Andrade en 1928 comme synthèse du Brésil profond. Ici, il n'est plus que cadavre d'un simulacre, prêt à être dévoré pour faire renaître *Makünaimî* – Macuxi, Wapichana, Pémon. Le même *Makünaimî* dont Jaider Esbell<sup>39</sup> disait, métaphoriquement, qu'il s'était caché dans la couverture du livre de Mário de Andrade pour voyager dans le temps et retrouver ses descendants au moment présent.

Autour de la tête de Macunaíma, les fruits et plantes disposés – « urucum », manioc, maïs, piment et

38. Le *tíroli*, de forme hémisphérique – également appelé *cumatá* – est un type de tamis utilisé pour extraire la fécule de la pâte de manioc et pour filtrer certaines boissons, telles que les vins d'açai ou de pataua. Cf. Organização Indígena da Bacia do Içana, 2015, *Arte Baniwa*, São Gabriel da Cachoeira, Dibi, ISA, Foirn, p. 14.

39. Jaider Esbell, 2018, « Macunaíma : meu avô em mim. 24 de agosto de 2018 ». [[En ligne](#)].

tabac – ne sont pas de simples ornements, mais des puissances vivantes. Chacun incarne une part d’une cosmologie autochtone où le végétal est langage, mémoire et agent de transformation. L’urucum, pigment de la peau et symbole de métamorphose, dénonce l’appropriation moderniste de l’autochtonie ; le maïs et le manioc figurent des technologies d’existence fondées sur le partage ; le piment, ambivalent, protège et transforme ; le tabac relie les mondes. En réunissant ces êtres autour du corps de Macunaíma, Baniwa compose non un autel, mais un dispositif cosmopolitique qui refuse l’anthropophagie moderniste et réactive les savoirs autochtones comme forces actives du présent.

*ReAntropofagia* est aussi un poème de Baniwa<sup>40</sup>. Une rafale rythmique contre le mythe. C’est à la fois une satire, une critique, un sortilège. Dans ce poème, Baniwa explore des métaphores avant-gardistes avec sarcasme. Oswald devient un plat de restaurant<sup>41</sup> ; Mário de Andrade, un Mario Bros<sup>42</sup> ; le *Macunaíma* canonique, un simulacre<sup>43</sup>. La critique vise autant les élites artistiques que les institutions qui continuent de faire de l’anthropophagie un fétiche nationaliste dépourvu de critique historique. L’anthropophagie moderniste a digéré l’altérité, elle a stylisé et esthétisé la personne autochtone sans jamais affronter les structures de pouvoir qui l’excluent. Mais peinture et poème contiennent un message plus profond encore : la tête de Mário de Andrade, offerte avec le maïs, l’urucum, le manioc, le piment, le tabac, la terre et la « pussanga », s’adresse aux peuples autochtones. À eux est rendue, symboliquement, l’autonomie de leur image, de leur corps, de leur territoire, de leur histoire, mémoire, cosmologie, sensibilité, technologie.

La critique déborde du cadre. L’image devient le point de départ de l’exposition *ReAntropofagia*, organisée par Denilson Baniwa à la Galerie de l’Université Fédérale Fluminense (UFF), à Niterói, entre avril et mai 2019. Comme l’écrit Daniel Dinato<sup>44</sup>, cette exposition n’était pas une simple « présentation », mais un acte de reconquête territoriale par l’art. Il ne s’agissait pas d’une inclusion symbolique, mais d’une transformation spatiale, politique et épistémologique du musée, désormais compris comme territoire autochtone. « Indigéniser » l’art. Reprendre. Reterritorialiser. Coconstruite par Denilson Baniwa et Pedro Gradella, et exclusivement composée d’artistes autochtones, l’exposition matérialisait un geste clair : rendre l’anthropophagie à son origine. L’œuvre *ReAntropofagia*, placée à l’entrée, opérait comme incision inaugurale : le cadavre du mythe national servi, à nouveau, à la table autochtone. Comme l’indique l’inscription peinte sur l’œuvre :

Ici gît le simulacre *Macunaíma*, reposent ensemble l’idée du peuple brésilien et de l’anthropophagie assaisonnée au bordeaux et à la *pax mongólica*. Que de cette longue digestion renaisse *Makunaimi* et l’anthropophagie originelle, qui nous appartient, à nous, autochtones<sup>45</sup>.

Chaque œuvre présentée dans l’exposition fonctionnait comme un dispositif de guerre sémiotique, depuis les *Hori* de Daiara Tukano, qui transportent le visiteur, la visiteuse dans des plans de réalité inintelligibles pour la logique muséologique occidentale, jusqu’aux sculptures d’Aredze Xukurú, qui renvoyaient aux conquistadors le geste de la décapitation. La façade du musée fut investie par une fresque monumentale : *Pajé-Onça*, un totem contemporain issu de la cosmologie Baniwa. Dinato décrit ainsi cette réinvention de l’espace : « Chaque mur blanc est devenu une fenêtre vers une (autre) possibilité de vie<sup>46</sup>. »

40. Denilson Baniwa, 2021, « Re Antropofagia (poema) », *The Brooklyn Rail* [[En ligne](#)].

41. « Filet d’Oswald de Andrade, grillé sauce barbecue/tupy or not tupy, that is true or that’s future-déjà-passé » Baniwa, 2021, *op.cit.* Baniwa fait référence au célèbre bifteck en l’honneur d’Oswaldo Aranha (1894-1960), un homme politique et diplomate brésilien, connu pour son rôle dans la révolution de 1930, qui a porté Getúlio Vargas au pouvoir, et pour son travail aux Nations Unies. Le steak a été créé en son honneur au restaurant Cosmopolita à Rio de Janeiro. Il s’agit d’un filet mignon ou d’un faux-filet, assaisonné d’ail frit, accompagné de pommes de terre portugaises, de riz blanc et d’un œuf ‘farofa’.

42. « Le bon Mário, c’est le plombier/qui fait un rôti de tortues », Baniwa, *ibid.*

43. « Quand de cet art pau-brasil-tropical/il ne restera pas un os rongé il demeurera cette épitaphe :/Ci gît le simulacre *Macunaíma*/reposent avec lui l’idée du peuple brésilien/et l’anthropophagie assaisonnée/au bordeaux et *pax mongólica*/que de cette lente digestion/renaissance *Makunaimi*/et l’anthropophagie originelle/qui nous appartient à Nous,/les autochtones. », Baniwa, *ibid.*

44. Daniel Dinato, 2019, « ReAntropofagia : a retomada territorial da arte », *MODOS : Revista de História da Arte*, Campinas, vol. 3, n° 3, p. 276-284. [[En ligne](#)].

45. Baniwa cité par Dinato, *op.cit.*, p. 278.

46. Dinato, *op.cit.*, p. 282.

## Proxénétisme académique<sup>47</sup>

Figure. 12. Séminaire « Épisodes du Sud », Goethe-Institut, São Paulo, 2017, Organisé par Pablo Lafuente.



Source : Profil Facebook de Bu'u Kennedy, *Virtual – Machetaria*.

La photo a été prise au Goethe-Institut de São Paulo, en décembre 2017. Elle documente une assemblée plurielle d'artistes et penseurs autochtones, réunis aux côtés de commissaires, critiques et intellectuel·les du monde de l'art contemporain. On y voit des artistes et penseurs et penseuses autochtones, aux côtés d'intellectuel·les, chercheur·es et anthropologues non autochtones. Ce moment – organisé par Pablo Lafuente – a marqué le séminaire *Épisodes du Sud*, initiative visant à promouvoir des échanges entre artistes, curateurs, curatrices, chercheurs et chercheuses autochtones et non autochtones, au sein des institutions artistiques.

L'événement fut bien plus qu'un simple rassemblement. Il constitua un espace de confrontation incisive entre mondes divergents, révélant les tensions, les puissances et les angles morts qui surgissent de la présence autochtone dans le champ de l'art contemporain. Un des thèmes majeurs du séminaire, comme le rapporte Paula Berbert<sup>48</sup>, fut l'inquiétude explicite exprimée par certain·es intellectuel·les non autochtones face à ce qu'ils, elles appelaient la « *cafetinagem* » (proxénétisation) – autrement dit, ce que les intellectuel·les percevaient comme un risque supposé que les artistes autochtones fussent capté·es, exotisé·es ou instrumentalisé·es par les agent·es du monde de l'art. Ce malaise traduisait la persistance d'une logique coloniale de pillage, réactualisée sous des formes plus subtiles : celles de l'appropriation symbolique.

D'autre part, comme l'ont clairement souligné de nombreux artistes autochtones présent·es, réduire leur présence à un rôle passif serait une erreur. Bien au contraire : l'agentivité ou le pouvoir d'agir autochtone devrait être conçu comme central. Jaider Esbell, par exemple, affirmait que son travail visait à libérer son grand-père, Makunaíma, « prisonnier de guerre de l'histoire de l'art brésilien », capturé par l'appropriation faite par le Modernisme Brésilien<sup>49</sup>. Denilson Baniwa, quant à lui, déclarait : « L'anthropophagie est une institution guerrière des peuples autochtones. C'est elle qui fonde notre différence avec les Blanc·hes. Nous, artistes autochtones, sommes les véritables anthropophages ! »<sup>50</sup>. Edgar Xakriabá ajoutait : « L'art est une arme à utiliser en notre faveur, pour notre lutte. »<sup>51</sup> Et Daiara Tukano insistait sur le fait que « L'espace de l'art contemporain est stratégique pour notre continuité »<sup>52</sup>. Ces échanges affirmaient une chose essentielle : il ne s'agit pas de protéger les peuples autochtones contre

47. Le Titre original de cette partie est *Cafetinagem acadêmica*. « Cafetinagem » (littéralement proxénétisme, terme qu'en Portugais fait référence traditionnellement au « cafetão », normalement un homme, qui exploite et surveille la prostitution des corps de femmes, dont il tire profit) est ici une métaphore forte : elle fait mention à la manière dont certain·es intellectuel·les, institutions ou agents culturels pourraient instrumentaliser l'art autochtone à des fins esthétiques, politiques ou de marché. Le titre joue avec l'emploi du mot par Suely Rolnik, 2006, *Geopolítica da cafetinagem*. [En ligne] [N.D.T.].

48. Paula Berbert, 2019, « Tecendo redes de alianças afetivas : algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais », mémoire de fin d'études, São Paulo, FAAP, p. 9-13.

49. *Ibid.*, p. 10.

50. *Ibid.*, p. 11.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

l'appropriation, mais de reconnaître leur capacité à agir stratégiquement, à produire et à diffuser leurs propres récits, leurs esthétiques, leurs visions du monde. Ce séminaire a mis en évidence une urgence profonde, celle d'une reconfiguration radicale et en profondeur du champ académique et artistique de l'art brésilien. Réintégrer les peuples autochtones, oui – mais avec eux, pas « par eux », réinvestir les espaces, revendiquer les présences là où elles ont été effacées.

La photographie collective du séminaire n'est donc pas une simple trace mémorielle de la présence autochtone. Elle constitue un manifeste visuel de tensions, de résistances, de volontés dissonantes. Elle témoigne du fait que même les bonnes intentions peuvent dissimuler des mécanismes de pouvoir, de domination symbolique, de vol de *protagonismo*<sup>53</sup>, de blanchiment institutionnel. À une époque de débats urgents sur la décolonisation et la justice épistémique, ce séminaire agit comme un rappel acéré : on ne pacifie pas les Blanc·hes sans d'abord remettre en cause leur autorité, même ceux et celles qui se présentent comme des allié·es : l'enfer est pavé de bonnes intentions.

## Écrire sa propre histoire. Encore une fois

Figure. 13. Festival Mira !, Belo Horizonte, juin 2013, commissariat de Maria Inês de Almeida et Ailton Krenak.



Source : <https://issuu.com/ccultufmg/docs/mira>

Figure-toi la scène (figure. 13) : une galerie avec les murs recouverts d'œuvres vibrantes et multidimensionnelles. Nous sommes au festival Mira !, qui s'est tenu à Belo Horizonte en juin 2013, sous la direction de Maria Inês de Almeida et Ailton Krenak. Des artistes autochtones issu·es de différentes ethnies – Uitoto, Bora, Shipibo, Ashaninka, Huni Kuin, Nasa, Kaiapó, Pataxó, Quechua, Macuxi, Maraguá, Guarani, Kitchua Coyama, Cocama, Inga, Ticuna et Bakairi – exposent leurs œuvres dans un dialogue plural et inédit. La force de ce festival montre que, bien avant que n'émergent les débats sur l'intégration et l'instrumentalisation (« *cafetinagem* ») de l'art autochtone par les institutions, un pouvoir d'agir autochtone était déjà à l'œuvre dans le champ artistique. Une affirmation qui ne cherchait pas une simple légitimation passive, mais la construction active de ses propres espaces.

Comme le souligne Daniel Dinato<sup>54</sup>, des événements comme le festival Mira ! sont des exemples clairs de la manière dont des artistes autochtones tracent des trajectoires selon leurs propres paramètres culturels et politiques, en articulant des identités plurielles et anticoloniales. Cependant, ce processus a été en partie invisibilisé ou sous-estimé par certaines voix importantes de la critique d'art, comme Suely Rolnik, dont les analyses partagées oralement au séminaire, comme analysé par Berbert, se sont davantage centrées sur les tensions et les dangers de l'intégration autochtone dans le monde de l'art. Cette perspective, bien que fondamentale pour alerter sur les risques d'appropriation, semble parfois ignorer ou délégitimer les pratiques autonomes et affirmées déjà en cours. C'est ce que souligne Ilana

53. Le *protagonismo* est une notion difficilement transposable au français. Il renvoie au rôle central, moteur à une position d'acteur·rice principal·e et évoque l'appropriation du pouvoir d'agir, de l'engagement actif, de l'autonomisation [N.D.T.]

54. Daniel Dinato, 2018, « Arte indígena contemporânea : territórios e mediações », *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, vol. 25, n° 1, p. 1-13.

Goldstein<sup>55</sup> en réfléchissant à l'histoire de l'art autochtone au Brésil : il est essentiel de reconnaître l'agentivité autochtone comme force de production et de transformation, et non simplement comme victime ou objet.

L'expérience de Mira !, aux côtés de la trajectoire internationale du MAHKU et de la collaboration créative des Huni Kuin<sup>56</sup> avec l'artiste Ernesto Neto, pointe vers un champ élargi de l'art autochtone, où la présence n'est pas négociée comme une faveur, mais exercée comme un droit. Cela remet en cause le récit dominant selon lequel les autochtones seraient « en train d'entrer petit à petit » dans le monde de l'art ou subiraient une logique passive d'insertion, dictée par les tendances ou par la « découverte » de leurs œuvres par les institutions, curateur·rice·s ou autres agent·es du système.

La pluralité des manifestations artistiques autochtones signale l'émergence d'une position autochtone qui défie le regard anthropologique traditionnel, comme celui de l'histoire de l'art – ce regard qui a historiquement séparé « art » et « artefact », « art » et « artisanat »<sup>57</sup>, reléguant les peuples autochtones à un rôle de représentation statique ou d'objet muséologique.

Les relations entre art, artefact et artisanat traduisent une histoire de hiérarchies et d'exclusions, surtout envers les productions autochtones. Dans le canon occidental, l'« art » est valorisé comme création esthétique et intellectuelle, tandis qu'« artefact » et « artisanat » sont relégués à des domaines jugés inférieurs – utilitaires, rituels ou communautaires. Cette hiérarchisation efface des savoirs non conformes aux critères eurocentrés de la modernité artistique. Les notions d'« art naïf » ou « primitif » perpétuent cet effacement, figeant les expressions autochtones hors de la contemporanéité. Le clivage entre « art traditionnel » et « art contemporain » maintient ces exclusions et interroge : qui détient l'autorité de définir et de légitimer l'art autochtone ?

Aujourd'hui, la production artistique autochtone s'articule et revendique un rôle central, plus seulement comme thème artistique ou anthropologique. Cette position passe par une revendication légitime d'une participation pleine aux rouages contemporains de l'art – mais toujours selon des perspectives autochtones. C'est une réinvention de la présence autochtone qui conjugue traditions ancestrales et stratégies contemporaines de visibilité et de circulation.

La réponse, bien loin d'être simple, exige une critique structurelle des systèmes de pouvoir qui façonnent le champ artistique. Comme l'affirment Denilson Baniwa et d'autres artistes autochtones, cette autorité doit être reconquise et exercée par les peuples eux-mêmes, dans la mesure où ils élaborent leurs propres manières de créer, de se souvenir, de transmettre et de faire circuler leur art. Ce processus de réappropriation du pouvoir de nommer et de représenter ne constitue pas seulement une remise en question du regard anthropologique, artistique ou muséologique traditionnel, il engage une révision radicale de l'historiographie de l'art elle-même. Ce sont les frontières entre art, artefact et artisanat qui sont ici mises en tension, repensées, voire, espérons-le, dissoutes.

L'artiste et penseuse aymara Elvira Espejo Ayca<sup>58</sup> propose à ce titre une reconfiguration épistémologique profonde. Penser l'art à partir des cosmologies andines, affirme-t-elle, suppose un décentrement des paradigmes occidentaux qui organisent l'histoire de l'art en champ autonome, autoréférentiel et hiérarchisé. Dans sa formulation du *yanak uywaña*, ou « enfant mutuel des arts », Espejo Ayca défend une conception de la création comme soin réciproque et partagé entre humain·es, non-humain·es, matières et savoirs. Ce principe, issu du monde pastoral et agricole aymara, où plusieurs membres d'une communauté partagent la responsabilité du soin d'un même animal, est transposé par elle dans le champ artistique comme modèle de coformation : personne ne crée seul·e ; toute création est tissée dans la relation. L'œuvre d'art ne se présente plus comme un produit final, ni comme un fétiche de marché, mais comme le résultat d'une pratique collective, territorialisée et intergénérationnelle – une technologie de la mémoire et du vivre-ensemble. La notion d'« enfant mutuel » convoque ainsi une éthique du faire en consonance avec les régimes cosmologiques de réciprocité et d'interdépendance, dans lesquels la valeur ne réside pas dans l'individualité créatrice, mais dans la puissance du lien.

55. Ilana Goldstein, 2019, « Da “representação Das sobras” à “reantropofagia” : Povos indígenas E Arte contemporânea No Brasil », *MODOS : Revista De História Da Arte*, vol. 3, n° 3, p. 68-96 [En ligne].

56. Les Huni Kuin appelés parfois Kaxinawá sont un peuple qui vit en Amazonie et le groupe autochtone majoritaire dans l'État d'Acre. Ils appartiennent à la famille linguistique pano [N.D.T.]

57. Pour une discussion critique de cette catégorisation voyez James Clifford, 1988, « On Collecting Art and Culture », in *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press.

58. Elvira Espejo Ayca, 2022, *Yanak Uywaña : La crianza mutua de las artes*, La Paz, PCP – Programa Cultura Política.

Espejo Ayca souligne que les musées et l'histoire de l'art européenne se sont constitués à partir d'une épistémologie de la dissection : une logique qui sépare l'œuvre de la vie, la création de l'usage, l'artiste de sa communauté. Ce processus de désarticulation, loin d'être neutre, agit comme un démantèlement des tissus de savoirs originaires, réemballés ensuite sous forme d'objets de contemplation, déposés de leur force rituelle, pratique et cosmologique. De ses propres mots : « Depuis notre pensée, l'art n'est pas séparé de la technique, ni du territoire, ni du savoir-faire. Chaque œuvre est aussi mémoire et communauté. Ce qu'ils appellent art, pour nous, est une manière de vivre<sup>59</sup>. » À partir de cet horizon, elle appelle de ses vœux une histoire de l'art non plus fondée sur des œuvres isolées, des écoles stylistiques ou des figures de génies créateurs, mais sur des modes de faire situés, des généalogies communautaires et des formes de connaissance qui résistent à l'effacement classificatoire. Sa proposition d'écrire une histoire de l'art à partir de la réciprocité est inséparable d'une lutte pour les épistémologies et ontologies autochtones, qui viennent déstabiliser les frontières coloniales entre art et vie, entre esthétique et politique, entre objet et relation.

Au Brésil, depuis 2019, on observe une transformation significative dans la manière dont le système artistique se relationne aux productions des artistes autochtones. Des institutions hégémoniques telles que la Pinacothèque de São Paulo, le Musée d'Art moderne de São Paulo (MAM-SP), le Musée d'Art moderne de Rio de Janeiro (MAM-RJ), le Musée d'Art de São Paulo (MASP) ou encore le Musée d'Art de Rio (MAR) ont entrepris l'acquisition systématique d'œuvres d'artistes autochtones, tout en les conviant à réaliser des expositions, à exercer des fonctions de commissariat ou à participer à des résidences artistiques. Ce mouvement, inédit par son ampleur et sa visibilité, révèle une inflexion sans précédent. Toutefois, il est aussi traversé par des contradictions structurelles, comme on va le voir.

La présence autochtone s'est également affirmée de manière constante dans les événements artistiques de projection nationale et internationale. À la Biennale de São Paulo en 2021 et en 2023, la participation des artistes autochtones fut substantielle, tout comme dans les éditions du Panorama de l'Art brésilien organisé par le MAM-SP. Des expositions individuelles d'artistes tels que Conceição dos Bugres, Chico da Silva, Denilson Baniwa, Carmézia Emiliano ou Joseca Yanomami, tenues dans des institutions de prestige comme la Pinacothèque, le MASP ou le MAM-SP, attestent d'une reconnaissance institutionnelle croissante. Parallèlement, ces artistes se sont vu-es décerner des prix prestigieux, témoignant d'un déplacement critique dans les mécanismes mêmes de consécration artistique.

Cette expansion ne se limite pas au contexte national. Sur la scène internationale, des œuvres de Jaider Esbell, Denilson Baniwa et du collectif MAHKU ont été acquises par des institutions telles que le Centre Pompidou (France), le Museo Reina Sofia (Espagne) ou encore la Fondation Cartier pour l'art contemporain (France). La 60<sup>e</sup> Biennale de Venise (2024) a constitué un tournant à la fois symbolique et politique : le Pavillon du Brésil a été rebaptisé Pavillon *Hãhãwpuá*. Le mot est celui par lequel les Pataxó<sup>60</sup> désignent le territoire aujourd'hui nommé Brésil, mais qui a toujours porté – et continue de porter – de nombreux autres noms. Ce pavillon fut conçu et réalisé par une équipe de commissaires autochtones composée d'Arissana Pataxó, Denilson Baniwa et Gustavo Caboco, et présentait des œuvres de Glicéria Tupinambá, Ziel Karapotó et Olinda Tupinambá. Par ailleurs, l'exposition principale de la Biennale a inclus les travaux de Carmézia Emiliano, Joseca Yanomami et du collectif MAHKU.

Le mouvement artistique autochtone actuel ne se limite donc pas à la production d'objets ou d'images, il incarne une reconfiguration profonde du champ artistique. En interpellant la discipline historique de l'art et l'anthropologie – institutions traditionnellement détentrices du pouvoir de définir les regards et interprétations sur les créations des peuples autochtones – ces artistes revendiquent une transformation radicale de la narration : il ne s'agit plus de parler *sur* ou à la place de, mais de mettre en place des formes d'écoute, de dialogue et de coautorité. Ce principe, à la fois éthique et politique, engage les institutions et leurs agents à reconfigurer leurs structures de pouvoir et de représentation. Néanmoins, comme le montrent les tensions rencontrées, ce processus est loin d'être linéaire ou consensuel.

En 2020, le musée d'Art de São Paulo (MASP) annonça avec éclat la nomination de Sandra Benites en tant que commissaire adjointe, saluant publiquement la première nomination d'une commissaire autochtone au sein de l'institution. Ce choix fut largement promu par les canaux institutionnels et suscita une

59. *Ibid.*, p. 12.

60. Le peuple pataxó vit principalement dans l'État de Bahia sur la côte atlantique sud et aussi dans certaines régions du nord du Minas Gerais. Il a été l'un des premiers peuples au contact de la colonisation portugaise et a perdu en grande partie sa langue, le Patxohã, une langue de la famille maxakali (macro-jê), actuellement en cours de revitalisation [N.D.T.].

résonance internationale, y compris par une couverture dans le *New York Times*, qui soulignait l'unicité de cette présence dans le champ artistique brésilien. Le nom de Sandra fut alors utilisé dans une stratégie d'image institutionnelle orientée vers la diversité et l'inclusion, projetant le MASP comme une référence d'innovation et d'engagement décolonial dans le milieu muséal. Cependant, la réalité institutionnelle n'a pas conforté le capital symbolique engendré par cette nomination. Pendant deux années, Benites fut exclue de toute implication dans des projets curatoriaux significatifs. Durant cette période, selon ses propres déclarations, elle n'a eu aucun véritable échange ni avec les équipes curatoriales ni avec la direction du musée. Son travail fut cantonné à des collaborations ponctuelles, principalement rédactionnelles, sans accès aux processus décisionnels effectifs. Cette absence de participation traduit un décalage manifeste entre le discours d'inclusion et les pratiques institutionnelles en vigueur.

Cette dissonance est devenue insoutenable en 2022, lorsque Sandra Benites fut enfin invitée à participer à la grande exposition collective *Histórias Brasileiras*, conçue pour célébrer le Bicentenaire de l'Indépendance. Responsable du noyau curatoriale intitulé « Retomadas », Benites, en partenariat avec la commissaire Clarissa Diniz, proposa d'intégrer des photographies d'artistes liés au Mouvement des travailleurs ruraux sans terre (MST) et au mouvement autochtone – des noms comme João Zinclar, André Vilaron et Edgar Kanaykō figuraient parmi les propositions. Cette inclusion fut cependant rejetée par la direction du musée sous le prétexte d'un non-respect des délais techniques liés aux prêts. Benites déclara publiquement n'avoir jamais été informée de ces délais, dénonçant une décision motivée non par des raisons techniques, mais bien par une logique politique.

Face à cette impasse, dans l'impossibilité d'assurer l'intégrité de la proposition curatoriale, Sandra Benites et Clarissa Diniz se retirèrent du projet. Peu après, Sandra démissionna du MASP. Dans une lettre ouverte et lors d'interviews ultérieures, elle dénonça l'instrumentalisation de son image par l'institution, qui s'était servie de son nom pour projeter une façade de diversité, sans lui offrir un espace réel d'action. Cette dénonciation touche au cœur de la question : la persistance de pratiques coloniales et excluantes au sein même des musées se présentant pourtant comme agents de transformation.

L'épisode du départ de Sandra Benites révèle ainsi les limites de la rhétorique décoloniale lorsqu'elle n'est pas accompagnée de transformations structurelles. Il met en lumière le fossé existant entre l'usage symbolique de la figure autochtone dans le marketing institutionnel et la redistribution effective du pouvoir dans les pratiques muséales. Comme l'a résumé Sandra Benites à l'époque, « il est difficile de travailler dans un système qui nous immobilise »<sup>61</sup>. Son départ a non seulement exposé la fragilité de l'engagement du MASP en faveur de la diversité, mais aussi provoqué un débat urgent sur la place des voix autochtones dans les institutions culturelles, non plus comme ornement discursif, mais comme sujets pleinement investis d'une agence curatoriale, politique et esthétique. Ce cycle récent d'intégration des artistes autochtones dans les principaux circuits institutionnels de l'art révèle une inflexion significative dans les structures de consécration, de visibilité et d'écoute du système artistique. Toutefois, il ne s'agit pas simplement d'une inclusion tardive, mais d'un processus de tension et de déplacement des modes hégémoniques de production du savoir, de la critique et de la curatelle, mené par des artistes autochtones.

Maintenant, figure-toi la scène : les artistes ne se présentent plus comme des représentant·es d'un passé figé par la violence coloniale, mais comme des sujets d'un présent insurgé, en perpétuelle réinvention. Leurs œuvres sont des manières de dire le monde à partir d'autres ontologies, où le savoir ne se dissocie pas du corps, de la terre, du rêve ou du rituel. Ce qui est en jeu dépasse donc la simple visibilité ou inclusion : c'est la défense du droit à d'autres mondes et le refus de disparaître. Ces artistes mettent en tension les structures institutionnelles, ravivent la mémoire de leurs communautés, dénoncent la violence persistante du colonialisme et projettent, avec détermination, des futurs possibles. Dans cette scène, la terre n'est pas une marchandise, les savoirs ne sont pas des ressources à extraire, l'existence autochtone n'a plus besoin d'être traduite pour être légitimée. Cette scène montre que les peuples autochtones n'ont jamais cessé de résister, n'ont jamais cessé de créer, et qu'à présent, comme toujours, ils exigent d'être entendus selon leurs propres termes. Non comme une exception, mais comme une continuité non linéaire, tout comme l'ont voulu celles et ceux qui les ont précédé·es, annonçant un avenir plein de futurités.

---

61. Sandra Benites, 2023, « Arte para fazer acordar a memória », entretien avec Tainá Aragão, *Notícias Socioambientais* [En ligne].